

# O OUTRO SÉCULO XX

Embates entre literatura e realismos na Itália

Andrea Santurbano



RAFAEL COPETTI  
-EDITOR-



**O outro século XX:**  
embates entre literatura e  
realismos na Itália





Andrea Santurbano

**O outro século XX:**  
embates entre literatura e  
realismos na Itália

RAFAEL  COPETTI  
·EDITOR·

© 2018 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda., para a presente edição.  
Nesta edição respeitou-se o estabelecido no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado pelo Brasil em 2009.

### Conselho editorial

Andrea Santurbano |UFSC|; Andréia Guerini |UFSC|; Annateresa Fabris |ECA/USP|; Aurora Bernardini |USP|; Dirce Waltrick do Amarante |UFSC|; Flávia Tronca |Artista Plástica|; Giorgio De Marchis |Università degli Studi Roma Tre|; Lucia Sá |University of Manchester|; Luciene Lehmkuhl |UFPB|; Mamede Mustafa Jarouche |USP|; Marcos Tognon |UNICAMP|; Maria Aparecida Barbosa |UFSC|; Maria Lucia de Barros Camargo |UFSC|; Mariarosaria Fabris |USP|; Paulo Knauss |UFF|; Pedro Heliodoro Tavares |UFSC|; Rita Marnoto |Universidade de Coimbra|; Sandra Bagno |Università degli Studi di Padova|; Tania Regina de Luca |UNESP/Assis|

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*  
Coordenador editorial *Rafael Zamperetti Copetti*  
Assistente editorial *José Monteiro*  
Capa, projeto gráfico e diagramação *Paulo Roberto da Silva*  
Imagem da capa © *IStock*  
Preparação dos originais *Guilherme Henrique May*  
Revisão de provas *Andrea Santurbano | Rafael Zamperetti Copetti*

2018 | 1ª Edição Brasileira

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio salvo mediante expressa autorização por escrito da editora.

Todos os direitos desta edição reservados para todos os países à Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda.

Caixa Postal 31202

Consolação | São Paulo | SP | Brasil | CEP 01309-970

Tel. 11 | 9.9930.5058

editora@rafaelcopettieditor.com.br | rafaelcopettieditor.com.br

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

# Sumário

|                                                                                         |          |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| ▷ Apresentação.....                                                                     | 1        |
| <b>Ensaio</b> .....                                                                     | <b>3</b> |
| 1 O que resta da novela: breves considerações sobre o anti-humanismo do século XX ..... | 5        |
| 2 O antirretrato de Alberto Savinio .....                                               | 17       |
| 3 As distorções do real em Savinio e Morselli .....                                     | 29       |
| 4 Guido Morselli: a inatualidade de um contemporâneo.....                               | 41       |
| 5 Papas, contra-histórias e silêncios: do romance de Morselli ao cinema de Moretti..... | 59       |
| 6 Morte e linguagem em Giorgio Manganelli.....                                          | 73       |
| 7 Manganelli e a literatura inexistente .....                                           | 87       |
| 8 Manganelli e a necessidade de uma literatura monstruosa .....                         | 103      |
| 9 Para além do humano: a solidão da personagem em três histórias do século XX.....      | 121      |
| ▷ Nota bibliográfica .....                                                              | 133      |
| ▷ Referências .....                                                                     | 135      |





## Apresentação

Este livro reúne alguns ensaios sobre a literatura italiana do século XX, publicados no exterior ao longo dos últimos dez anos, traduzidos do italiano e, para esta ocasião, revisados e revisitados. A fim de superar o ostracismo do tempo, o qual, mesmo não sendo diluviano, tornou os textos para seu autor uma espécie de filhos esquecidos e irreconhecíveis, foi necessário lançar um novo olhar crítico, agora de fora, sobre eles, em busca do rizoma que os une. É mediante esse expediente que foi possível organizar com suposta coerência a matéria deste volume em torno de uma ideia de literatura de cunho não realista, marcada por uma série de questionamentos que envolvem conceitos como humanismo, historicismo e linguagem. Em suma, discute-se toda uma abordagem antropocêntrica na concepção da arte e da literatura, que encontra seu auge negativo no século passado.

O centro do debate é ocupado por autores pouco ou nada canônicos do panorama literário italiano no Brasil, em particular – mas não só – Alberto Savinio (1891-1952), Guido Morselli (1912-1973) e Giorgio Manganelli (1922-1990). Como se verá, são eles escritores que fogem de uma caracterização nacional, assim como quebram as fronteiras dos gêneros literários, dialogando de várias

formas com as vertentes mais avançadas do pensamento do século XX. O discurso, assim, abarca questões éticas e estéticas, tocando setores que vão da arte à política. Por isso, o que está em pauta é um *outro século XX*, uma parte sem dúvida menos conhecida e até surpreendente da cultura italiana do século passado.

Justamente por não serem autores e textos muito frequentados por aqui, cabe alertar que boa parte das narrativas e das citações críticas precisaram ser traduzidas nesta ocasião. Outro alerta diz respeito ao fato de que referências e informações sobre autores e obras vão se complementando (raramente repetindo-se) à medida que a leitura avança, motivo pelo qual se sugere que os artigos sejam lidos em sequência. Considerou-se, de fato, redundante apresentar difusamente, fora do contexto específico de cada ensaio, dados relativos à biobibliografia dos autores. Da mesma forma, o arcabouço teórico é muitas vezes retomado, retrabalhado, acrescido, até sob novos olhares, ao longo dos textos. Neste modo, o mosaico só pode se dizer completo no final – ainda que uma leitura instigante é a que sempre fica em aberto. Aliás, a impressão é a de que o tempo tenha acabado por devolver uma obra inesperadamente compacta, o branco entre os ensaios/capítulos não passando de pausas de um mesmo discurso, e os ensaios/capítulos de retomadas das mesmas obsessões.

A.S.

Ensaio



---

## Nota

Os excertos de obras ainda inéditas em português foram traduzidos e colocados no corpo do texto, com a versão original deixada em nota de rodapé.



## O que resta da novela: breves considerações sobre o anti-humanismo do século XX

A tradição narrativa oriunda de Giovanni Boccaccio (1313-1375) não deixa de ser referência toda vez que é abordado o conceito de realismo, em todas as suas articulações – fato ainda mais evidente no contexto das expressões artísticas italianas, cujos padrões estéticos parecem padecer ou ser cobrados por uma espécie de dívida sempre a ser quitada. Dito de outra forma, e abordando especificamente o campo literário, associa-se geralmente ao gênio itálico a prerrogativa de se relacionar com o universo da escrita a partir de uma perspectiva social, histórica, fatural; enfim, recorrendo a procedimentos eminentemente miméticos. Se pensarmos na recepção no Brasil, por exemplo, uma vertente alternativa se reduz a muito Calvino, um pouco de Buzzati e nada, ou quase nada, de Landolfi e Savinio. Longe de exaurir uma questão tão (pro)eminente, este discurso tem por objetivo, mínimo e ingrato, tecer um contraponto a toda uma tradição boccacciana, humanista e realista, por meio de alguns casos paradigmáticos, inseridos no prisma das novas visões gnosiológicas do século XX. Mesmo assim, o risco de arbitrariedade ao contemplar

o horizonte multiforme da narrativa é grande, portanto faz-se necessário definir melhor um conceito norteador para a análise, qual seja: a *fragmentação* de experiência, história e memória e as consequências desse processo em termos de novas formas de discurso por parte de autores que procuram desestabilizar, mais exatamente, o consolidado cânone mimético-realista.

Antes de mais nada, há de se considerar como o sujeito da enunciação, aquele *homo faber* protagonista de boa parte dos contos do *Decameron*, precisa ser completamente redefinido no âmbito dos exemplos que seguirão, cujo eixo teórico vai da anunciada “morte do homem” de Nietzsche à escrita fragmentária e aforística que é disso acarretada. Usou-se propositadamente a expressão “morte do homem”, pois, afinal, o que é posto em discussão pelo filósofo alemão é a construção de um homem *novo*: de um homem privado do álibi e da proteção dos grandes sistemas de pensamento e colocado diante da condição e responsabilidade de repensar a si mesmo.

Alain Badiou, eminente pensador e filósofo francês, pensa o século XX sob a lente dessa linha de pensamento nietzschiano e o relê em duas diretrizes. A primeira faz referência a um humanismo de tipo radical, de acordo com a proposta de Jean-Paul Sartre, o qual preencheria o vazio deixado pelo Deus que morreu com uma absolutização do próprio homem. Badiou resume a sugestão sartriana da seguinte forma:

O homem é para si seu próprio absoluto ou, mais exatamente, é o dever sem fim desse absoluto que ele é. [...] O homem é que o homem deve inventar. Esse é o conteúdo do que se apresenta menos como moral pessoal do que como hipótese de emancipação. O homem tem por único dever fazer com que ele próprio advenha como único absoluto.<sup>1</sup>

Em outros termos, o homem deveria ao mesmo tempo propor e estar no centro de seu programa: homem que, em sua alienação (clara referência ao marxismo de Sartre), teria de encontrar sua

---

<sup>1</sup> Alain Badiou, *O século*, trad. Carlos Felício da Silveira, Aparecida (SP), Idéias & Letras, 2007, p. 257.

emancipação por meio de etapas que são sempre novas formas de emancipação – sair de si próprio para voltar a si próprio, em suma, de acordo com um processo eminentemente antropológico.

Já a segunda diretriz pode ser identificada, segundo Badiou, no anti-humanismo radical reconduzível, sem dúvida, a Foucault. É famosa a profecia final deste último em *As palavras e as coisas* sobre o iminente desaparecimento do homem, ou melhor, da invenção chamada de homem:<sup>2</sup> seria esta, de fato, uma passagem obrigatória para recriar um espaço no qual se possa *pensar* de novo – e a própria filosofia acaba entrando no rol dos réus. Em um sentido mais amplo, passando pelas outras grandes questões colocadas ao longo de sua obra, pode-se concluir que, para Foucault, é o próprio humanismo que prestou um péssimo serviço ao homem, patrocinando destruições em massa, políticas conservadoras, perpetuação dos mecanismos de controle e assim por diante. Em síntese, seria o homem – também, especularmente, como objeto “fracassado” de sua própria linguagem – que teria de ser repensado a partir de seu desaparecimento. Tais considerações não são muito distantes daquelas de Heidegger em *O que é metafísica*, de alguns anos antes, sobre a necessidade de se questionar quem coloca questões, isto é, o próprio homem, para não o deixar de fora da discussão acerca do seu, não mais óbvio, *ser-aí*.

Diga-se de passagem, ainda que fuja um pouco do objetivo destas reflexões, que, para Badiou, as duas propostas citadas, inclusive em sua antítese, podem encontrar inúmeras situações em comum, a partir da consideração do homem, em seu “vazio”, como figura aberta, e isso se daria, em particular, nos movimentos revolucionários. O verdadeiro fracasso atual, por sua vez, consistiria no fato de ambas as

---

<sup>2</sup> Vale a pena lembrar o trecho final do livro: “O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo. / Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade, mas de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem, como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem se desvaneceria, como, na orla do mar, um rosto de areia”. Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 536.

visões terem sido apagadas por um desprezível “humanismo animal”, que cancela essa dialética e torna o homem um ser digno de piedade, suscitando comoção nas massas ao exhibir corpos, violências, torturas etc. e apelando para as mesmas massas para uma comunhão falsa e populista, centrada em valores oportunisticamente éticos de *bem* e *democracia* (pode-se até pensar aqui, ao contrário, na atitude utilitária, mas não falsamente ética, que fundamenta o comportamento de muitos personagens do universo decameroniano de Boccaccio). Daí as ferozes críticas de Badiou às modernas democracias representativas e a seus ideais de conveniência.

Voltando ao âmbito mais específico do discurso, o da perda da centralidade e da unidade da figura do homem, certificada por muitas expressões literárias do século XX, não será inútil lembrar as também famosas considerações de Walter Benjamin sobre a figura do narrador, contidas em mais de um texto, de “O narrador” a “Experiência e nobreza”. Segundo o estudioso alemão, a arte do narrar (estamos na década de 30) estava se aproximando de seu fim, a partir do momento em que estava se esgotando a capacidade de trocar experiências. Porém, esse processo de perda, de acordo com Benjamin, não seria um fenômeno recente, “moderno”, mas algo que vinha de longe, da evolução secular das forças produtivas. A causa principal do desaparecimento de um narrador que soubesse contar suas experiências é atribuída por Benjamin, como é sabido, à difusão do romance, entendido como livro, a partir da invenção e difusão da imprensa, dado que o romancista já não retiraria sua matéria de sua experiência ou do que lhe é contado, firmando-se, pelo contrário, como indivíduo isolado, segregado, que exprime, antes, certa desorientação para com a vida. Comenta Benjamin: “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive”.<sup>3</sup> O *Dom Quixote*, por exemplo, não beneficiaria o leitor de nenhum aconselhamento ou sabedoria.

---

<sup>3</sup> Walter Benjamin, “O narrador”, *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*, trad. Sergio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1996, p. 201.

Por sua vez, Foucault, ainda em *As palavras e as coisas*, lê o *Dom Quixote* como romance que desenha o negativo do Renascimento, falando de uma linguagem que quebra seu velho parentesco com as coisas para entrar em uma soberania solitária da qual ressurgiu finalmente, em seu ser absoluto, transformada em literatura. Trata-se, pois, de uma literatura não mais “prosa do mundo”, mas já dotada de uma autonomia e de uma capacidade intrínsecas de criar seus próprios modelos representativos.

Para voltar às considerações benjaminianas, seriam dois os tipos arcaicos, o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, muitas vezes atrelados entre si, que teriam constituído em sua “concretude física” a figura do narrador. Como não pensar, então, nas muitas figuras de mercadores e camponeses, frades e trapaceiros, nobres e pobres, nos muitos imbróglis, fraudes e, sobretudo, na polifonia da vasta humanidade que encontra seu tom e sua expressão no *Decameron*? Em Boccaccio, portanto, o homem encontra-se pela primeira vez com tamanha plenitude no centro de sua experiência, profundamente enraizado em um horizonte laico de *fortuna, amore e ingegno*. Poderiam ser esses, enfim, os fundamentos para pensar ou repensar hoje a extraordinária aventura novelista de Boccaccio em certo sentido como centro de um “mundo perdido”, como uma “arqueologia” das coisas humanas.

Paradigmaticamente, por outro lado, é possível refletir sobre a trajetória de Roland Barthes, quando, em seu último curso sobre a preparação do romance, chega à conclusão, sem dúvida paradoxal, da impossibilidade atual da grande narração, refugiando-se na predileção pela poesia, em particular o haiku japonês. Afirma-se, assim, a ideia do *fragmento*, corroborada, de certa forma, pela famosa ideia dos cristais nas *Cidades invisíveis* de Calvino. Está-se diante de uma realidade e de um universo humano fragmentados e estilhaçados, ou, em outros termos, de sequências descontínuas e paratáticas, nas quais Foucault enxergava a verdadeira chave para ler o desenvolver-se da própria História. Portanto, a impossibilidade de ler as grandes narrações como sequências ordenadas é denunciada quer em campo histórico (podemos de novo pensar em Benjamin, quando da sua crítica ao historicismo, bem como no processo

revolucionário, proposto no terreno da história da arte, por Aby Warburg), quer em campo literário, com a renúncia, além de uma perspectiva gnosiológica, àquela mimese, por assim dizer, *evenemencial*, cara ao horizonte de Boccaccio. Agora, os vínculos, não apenas sistêmicos, mas também aleatórios, com uma realidade percebida como total, embora em suas diferentes manifestações, se pulverizam em uma série de fragmentos irredutíveis: o acaso parece ter se transformado em caos, com a desagregação de unidades significativas de pensamento e realidade.

Quem reúne todas essas instâncias, por exemplo, é Maurice Blanchot, o qual organiza os parâmetros do espaço literário ao redor de uma solidão e de um absolutismo existenciais, em que “aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado. Aquele que é dispensado, por outro lado, ignora-o”.<sup>4</sup> Repare-se que Italo Calvino, a propósito de Blanchot (estamos, porém, em 1960 e Blanchot lhe era quase ignoto), parte de uma reprovação inicial repleta de sarcasmo – “é um *precursor*, isto é, alguém que faz antes dos outros coisas que os outros, depois, farão melhor do que ele”; e, ainda: “escapa à possibilidade de ser lido”<sup>5</sup> – para chegar, cerca de vinte anos mais tarde, no último texto de *Assunto encerrado*, a citar uma das páginas blanchotianas mais sugestivas, a do “Canto das Sereias”, capítulo inicial do *Livro por vir*, para ilustrar os “níveis de realidade” da literatura. Escreve Calvino:

A experiência última de que a narrativa de Ulisses quer dar conta é uma experiência lírica, musical, nos limites do inefável. Uma das mais belas páginas de Maurice Blanchot interpreta o canto das Sereias como um além da expressão da qual Ulisses, depois de ter experimentado sua inefabilidade, retrai-se, desviando do canto para a narrativa sobre o canto.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Maurice Blanchot, *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 2011, p. 11.

<sup>5</sup> “[...] è un *precursore*, cioè uno che fa prima degli altri delle cose che poi gli altri faranno meglio di lui”; “[è] negato a farsi leggere”. Italo Calvino, *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, Torino, Einaudi, 1991, p. 334.

<sup>6</sup> Italo Calvino, *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*, trad. Roberta Barni, São Paulo, Companhia das Letras, 2009, p. 383.

Neste trecho de Blanchot, a narrativa, ao contrário do romance, que faria do relato seu objeto e da ficção seu meio para se relacionar com o acontecimento a ser contado, é vista como o acontecimento em si, como o testemunho absoluto, isto é, enfrentando o encantamento mortal do canto das sereias. Nas palavras do pensador francês, a narrativa ignora qualquer realidade fora desse movimento.

Outro ponto implícito no presente discurso, portanto, é o tema da morte, não somente como tópos temático, mas como movimento ulterior e essencial para a própria escrita, para a própria linguagem que sustenta esta última. A literatura, para Blanchot, tem de pressupor uma catástrofe inicial, um vazio, como se o escritor advertisse uma incapacidade para falar e escrever, pois, se a linguagem literária não seguisse constantemente em direção à morte, ficariam inexploradas todas as suas potencialidades, sendo precisamente esse movimento em direção à sua impossibilidade sua condição fundamental: a linguagem precede o *nada* e só nesse horizonte não referencial toca sua pura ideia e imagem. O universo fictício não é real, mas é ao mesmo tempo absoluto. É o universo das “contradições e dos desacordos”, do qual o escritor tem a tentação de se livrar. Todavia, é tudo o que ele tem, e tal precariedade acaba por se refletir na própria realidade e por corroê-la.

Em suma, começa a se delinear a ideia do fragmento como reflexo de um mundo não mais relatável, fragmento que começa a aparecer emblematicamente, nessa acepção mais específica, em *Humano, demasiado humano*, de Nietzsche (título que pode ser lido, à luz deste discurso todo, de forma ainda mais irônica), cuja escrita aforística marca daí em diante a ruptura e a impossibilidade de um pensamento filosófico, identificando contemporaneamente no metodismo e no fragmentarismo uma improcrastinável abertura para abordagens que se pretendam novas.<sup>7</sup> De acordo com o filósofo

---

<sup>7</sup> Alberto Savinio, um dos primeiros acolhedores de Nietzsche na Itália, ressalta oportunamente em “La fine dei modelli”: “O estilo de sua escritura, o fragmentarismo de seus livros, sinalizam que ele já não era sustentado pelos modelos” [“Lo stile della sua scrittura, il frammentarismo dei suoi libri segnalano che egli non era più sorretto dai modelli”, trad. nossa]. Alberto Savinio, “La fine dei modelli”, *Scritti dispersi: 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, p. 553.

alemão, a realidade só pode apresentar perspectivas possíveis e não definições; são as interpretações, não mais as explicações, as únicas possíveis em um mundo em contínuo devir. “Um intelecto que visse causa e feito como *continuum*, e não, à nossa maneira, como arbitrário esfacelamento e divisão, que enxergasse o fluxo do acontecer – rejeitaria a noção de causa e efeito e negaria qualquer condicionalidade”.<sup>8</sup> A verdade, porém, uma vez negada como objetivo da ciência, a partir da ruptura do paradigma causa-efeito, resta, contudo, um erro necessário à vida. As pressupostas objetividade e linearidade do saber científico determinam uma apreensão arbitrária de uma realidade que se abre a múltiplas possibilidades. Disso resulta, sobretudo na esfera artística, a problemática da representação de um universo experiencial assim constituído, a ponto de novamente Badiou sugerir, servindo-se do conceito de *semblante*, que o decalque, o elemento de distância da realidade, evidenciado em determinadas re-produções artísticas do século XX (o filósofo francês traz como exemplo o *Quadrado branco em fundo branco*, de Malevitch, além das máscaras de Pirandello com sua função de reversibilidade), é ele próprio espaço de realidade, e não medida para indicar e isolar o “verdadeiro” real.<sup>9</sup>

À luz dessas constelações críticas e teóricas, sem as quais, provavelmente, seus nomes ressoariam como vozes no vazio, é agora possível indicar sucintamente dois autores em particular, que fazem contraponto, como indicado no início, a uma tradição mimético-realista: Alberto Savinio (1891-1952) e Giorgio Manganelli (1922-1990).

Em Savinio, é interessante reexaminar o espectro de boa parte de sua obra sob os holofotes de uma polimorfa combinação de história, memória e autobiografia, governada pela renúncia a uma narração totalizante. Remo Bodei, comentando em *A história tem um sentido?* a segunda *Consideração extemporânea* de Nietzsche (“Existe um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico,

---

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *A gaia ciência*, trad. Paulo César de Souza, São Paulo, Companhia das Letras, 2012, p. 131 (112).

<sup>9</sup> Cf. Alain Badiou, “Paixão pelo real e montagem do semblante”, *O século*, trad. Carlos Felício da Silveira, Aparecida (SP), Idéias & Letras, 2007, p. 81-95.

no qual o ser vivente sofre dano e ao final perece, quer se trate de um homem, de um povo ou de uma civilização”), escreve: “O feliz esquecimento é o pressuposto para o perpetuar-se de cada vida. É necessário ser grato à ‘força cicatrizante’ do esquecimento contra quantos se preocupam com a perda das recordações”.<sup>10</sup> Savinio, por sua vez, opõe idealmente à irônica ênfase dada ao título de seu livro *Narrate, uomini, la vostra storia* [Narrem, homens, sua história] (1942) as linhas iniciais de *Dico a te, Clio* [Digo a você, Clio] (1939):

A história recolhe as nossas ações e as põe progressivamente no passado. A história nos liberta progressivamente do passado. Uma perfeita organização de vida faria com que todas as nossas ações, mesmo as menores e mais insignificantes, se tornassem história; para tirá-las de cima de nós, para não mais fazer sentir seu peso nas costas.<sup>11</sup>

Portanto, o homem se livra da história e quando a recupera o faz, mais uma vez, mediante livres associações mnemônicas sem pretensões de sistematicidade e em função re-criadora (o homem saviniano não acumula experiências, renasce a cada vez como antídoto à morte). Isso se dá, para tentar um paralelismo com os famosos painéis do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, segundo uma estrutura “não apenas polífona mas também polifocal, cujos efeitos dificilmente podem ser reduzidos a um denominador comum”.<sup>12</sup>

Sobre a necessidade de se livrar das superestruturas do pensamento do passado, Savinio escreve um texto que será

---

<sup>10</sup> Remo Bodei, *A história tem um sentido*, trad. Reginaldo Di Piero, Bauru (SP), Edusc, 2001, p. 59.

<sup>11</sup> “La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato. Una perfetta organizzazione di vita farebbe sì che tutte le nostre azioni, anche le minime e più insignificanti, diventassero storia; per togliercele di dosso, per non farcele più sentire sulle spalle”. Alberto Savinio, *Dico a te, Clio*, Milano, Adelphi, 2005, p. 11.

<sup>12</sup> Uwe Flechner, “A tautologia da descrição – Sobre a abordagem metodológica da imagem em Carl Einstein e Aby Warburg”, Patricia Peterle; Andrea Santurbano; Maria Aparecida Barbosa (orgs.), *Coleções literárias*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2014, p. 25.

fundamental para o movimento do Grupo 63, do qual participa também Giorgio Manganelli, isto é, “La fine dei modelli” [O fim dos modelos] (1947). Desse ensaio é significativo recuperar uma interessante comparação que ele desenha entre Michelangelo e Baudelaire: o primeiro como “expressão mais pura e completa do Renascimento, ou seja, do tempo em que o homem iluminado mais claramente acreditou ter chegado à semelhança perfeita dos Modelos e ser ele mesmo, aqui embaixo, a imagem refletida do Modelo supremo”; o segundo se apresentando, diferentemente, com um “olhar desencantado e totalmente terrestre”, em que “o Michelangiologismo mostra outra *cara da moeda*”.<sup>13</sup> Eis o que se pode dizer, transferido para a literatura e dando um passo à frente, de uma novela de Boccaccio se comparada com um conto de Manganelli: em um, o vértice sublime do proto-humanismo refletido no esplendor da narração, em outro, o vértice sublime do anti- ou pós-humanismo refletido no réquiem da narração – sem esquecer que já em Savinio têm-se todos os sintomas da consunção das convenções narrativas, até com o desaparecimento literalmente físico de uma personagem, o senhor Münster, que sai despedaçado pelas ruas de Roma, perseguindo uma inveterada e decadente Aurora. Escreve Savinio, sempre em “La fine dei modelli”, falando sobre o *Ulisses* de Joyce: “Quem ainda está acostumado ao antigo organismo dos significados e às suas formas encerradas e salientes como outros tantos cipos já não encontra aqui o necessário *vertical* ao qual se segurar e parar”.<sup>14</sup>

Cabe sublinhar como Savinio, a partir dessa recusa do “antigo organismo dos significados”, filia-se a uma vanguarda que abre o caminho por onde passará o desenfreado expressionismo

<sup>13</sup> “[...] espressione più pura e completa del Rinascimento, cioè a dire del tempo in cui l'uomo illuminato più chiaramente, credé di esser arrivato alla somiglianza perfetta dei Modelli e di esser egli stesso quaggiù la riflessa immagine del Modello supremo. [...] sguardo disincantato e tutto terrestre, [...] il Michelangiologismo mostra il *rovescio della medaglia*”. Alberto Savinio, “La fine dei modelli”, *Scritti dispersi: 1943-1952*, Milano, Adelphi, 2004, p. 558.

<sup>14</sup> “Chi ancora è abituato all'antico organismo dei significati e alle loro forme conchiuse e spiccate come altrettanti cippi, qui non trova più il necessario *verticale* cui afferrarsi e sostare”. *Idem, ibidem*, p. 565.

barroco de Giorgio Manganelli, com todos os seus desdobramentos ideológicos. De fato, poucos escritores, talvez ninguém, podem enumerar perfis e vozes de tantos personagens “mortos” – é preciso usar as aspas, pois a morte em Manganelli é paradoxo e condição sem solução, como no começo de *Dall'inferno* [Do inferno] (1985): “Segundo toda razão, deveria concluir que estou morto; e todavia não guardo memória daquela lancinante decomposição, a opaca decadência corporal, nem das agonias internas, terrores e esperanças que dizem acompanhar o percurso para a morte”<sup>15</sup> –, mas também de ainda “não nascidos”.

A primeira categoria é sem dúvida a mais numerosa; a segunda brilha com a “História do não-nascido”, em *Hilarotragædia*,<sup>16</sup> seu livro de estreia, em 1964. Teólogo do absurdo ou “teologo buffone” [teólogo bobo], como o define Alfredo Giuliani, em seu desengajamento enganador do ofício literário, ridicularizado e rejeitado por sua inutilidade, Manganelli faz das suas narrativas, ao contrário, uma arma grotesca e irreverente para contrastar um universo, este sim, falso e irrisório. A partir de uma significativa reversão, Manganelli desarranja os termos da questão, imputando à literatura exatamente o que o homem tem procurado atribuir-lhe: “Podemos definir a literatura um *adunaton*, um impossível, transformando-a toda inteira numa figura retórica. É indiferente ao homem. Mantém os contatos com ele só na medida em que este cessa de ser humano”.<sup>17</sup> Por vias avessas, chega-se, enfim, à encruzilhada apontada por Foucault: somente quando se desprender das formas de linguagem ligadas à ordem do humano será possível para a literatura ter de volta sua autonomia, podendo justamente falar da impossibilidade da

---

<sup>15</sup> “Secondo ragione, dovrei ritenere d'esser morto; e tuttavia non ho memoria di quella lancinante decomposizione, l'opaca decadenza corporale, né delle smanie interiori, terrori e speranze, che dicono accompagnino il percorso verso la morte”. Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Adelphi, 1998, p. 9.

<sup>16</sup> V. Giorgio Manganelli, *Hilarotragædia*, trad. Nilson Moulin, Rio de Janeiro, Imago, 1993.

<sup>17</sup> “Possiamo definire la letteratura come un *adunaton*, un impossibile, trasformandola tutta intiera in una figura retorica. È indifferente all'uomo. Mantiene i contatti con lui solo nella misura in cui costui cessa di essere umano”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 218.

experiência. Assim, revirando os termos do discurso de Manganelli, desvendar a mentira de sua perversa relação com o homem é para a literatura a única condição de sobrevivência.

Balances e respostas definitivas são evidentemente impossíveis. Trata-se de pensar e refletir, com base nos casos aqui citados, com destaque para os de Savinio e Manganelli, sobre a capacidade mimética da literatura, partindo precisamente do processo de transformação daquela grande comédia humana proposta no *Decameron* em anti-humana ou pós-humana. Em síntese, considerando o realismo humanista de Boccaccio, é possível ver nele o protótipo de uma ideia de humanidade pivô de seu próprio universo e de seu próprio discurso totalizante. É nesse sentido que um setor significativo da literatura italiana, e não só, parece manifestar no outro extremo, sete séculos depois, uma subversão de todos os valores ou desvalores apontados: é então lícito se perguntar o que resta, hoje, da novela.



## O antirretrato de Alberto Savinio

Os poetas continuam a viver em sua obra,  
muito mais raramente em seu corpo.

(Alberto Savinio, *Casa «la Vita»*)

### O dia da coruja

No desdobrar-se eclético de seu ofício artístico, o objetivo declarado de Alberto Savinio é o de dar forma a seu mundo poético – mediante livres associações criativas e visionárias, e de certo não por meio de impossíveis adesões naturalistas a uma realidade interiorizada. Parece, portanto, coibido qualquer êxito figurativo ou fotográfico como algo de efêmero, pleonástico e, sobretudo, enganador. Desenhar uma imagem biográfica desse autor é, assim, possível só a partir de determinadas condições, isto é, aceitando o desafio de respeitar seus ditames e empastando as cores na paleta de sua mitobiografia pessoal, do berço grego ao túmulo romano.

Há de se considerar, ainda, o jogo de identidade quase heteronímico, do pseudônimo escolhido, Savinio,<sup>1</sup> à criação de um anagrama do próprio pseudônimo, *Nivasio Dolcemare*, protagonista em terceira pessoa de muitas e felizes páginas narrativas. Com toda evidência, o eixo Savinio-Nivasio, mais do que querer desarmar as interseções menos dissimuladas entre esfera pública, privada e ficcional, como muitas vezes acontece nesses casos, acaba por ressaltar e dinamizar os próprios percalços autobiográficos do autor e reconduzi-los, antes, no território da psique, no qual, em termos bergsonianos, a memória alimenta a vida profunda e verdadeira da consciência.<sup>2</sup> Os nomes de batismo de sua própria mulher e filhos, Maria, Angelica e Ruggero, podem, dessa forma, assumir o sobrenome de Dolcemare, ou o pai virar Visanio e os tantos nomes da infância transcorrida na Grécia oscilarem entre reais e ficcionais. Que tipo de indícios somáticos obter, logo, desta areia de ampulheta sem tempo?

---

<sup>1</sup> Nascido como Andrea Francesco Alberto de Chirico, assumiu o nome de Alberto Savinio em 1914, em Paris, italianizando o de Albert Savin, na época estimado polígrafo. Esta também foi uma maneira para se diferenciar do irmão mais velho, Giorgio de Chirico, que começava então a ter os primeiros sucessos como pintor.

<sup>2</sup> Escreve Savinio no prefácio de *Tragedia dell'infanzia*: “É um conjunto de nítidas recordações e reminiscências vagas, que na medida em que se recolheram, umas como outras, na sede mais escondida da minha memória, compõem uma trama em si acabada, mas obscura em certas suas partes. Os fatos narrados em seguida serão passíveis de uma apuração a partir de datas e outras averiguações cronológicas? Receio que isso não seja possível. [...] Desconfiei durante muitos anos que os acontecimentos reais tivessem se mesclado com fragmentos de sonho, que a elas se conectavam. Mas como determinar onde acaba a realidade e o sonho assume seu lugar? Agora não me pergunto mais. A dúvida se apaziguou. Considero memoráveis todas as recordações, que progressivamente vão se depositando em nós com a gravidade das coisas eternas” [“È un assieme di nitidi ricordi e di reminiscenze vaghe, che così come gli uni e le altre si sono raccolti nella sede più riposta della mia memoria, compongono una vicenda compiuta in sé ma oscura in talune sue parti. I fatti in sèguito narrati sarà possibile confortarli di date e altri accertamenti cronologici? Temo non si possa. [...] Ho dubitato per molti anni che alle vicende reali si fossero mischiati frammenti di sogni che a quelle si connettevano. Ma come determinare dove cessa la realtà e a questa subentra il sogno? Ora non me lo domando più. Il dubbio si è placato. Tutti i ricordi stimo memorabili, che a mano a mano si vanno deponendo in noi con la gravità delle cose eterne”]. Alberto Savinio, *Tragedia dell'infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, p. 13.

Um perfil de si mesmo, de tonalidades bem pastosas, é proposto por Savinio em seu autorretrato de 1936, de meia figura, de colete e redingote, com uma mão na frente, um pouco desproporcional, como no *Davi* de Michelangelo, e uma cabeça de animal antropomorfizada, fincada num pescoço embelezado por um lenço. À primeira vista, pode-se pensar na cabeça de uma coruja, ainda que um pouco arredondada; a um olhar mais demorado, vislumbram-se feições felinas. Sobre esse tema, quer dizer, de homens com cabeças bestiais, Savinio fala em um artigo dedicado à pintura, dizendo tratar-se da “procura por um caráter, para além dos eufemismos da natureza, para além das correções da civilização, para além dos embelezamentos da arte [...]”.<sup>3</sup> Retoma o assunto em uma passagem de *Infanzia de Nivasio Dolcemare* (1941):

Alberto Savinio,  
*Autoritratto* (1936),  
Turim, Galleria Civica d'Arte  
Moderna e Contemporanea.



<sup>3</sup> “È la ricerca del carattere, di là dagli eufemismi della natura, di là dalle correzioni della civiltà, di là dagli abbellimenti dell'arte [...]”. Alberto Savinio, “Bollettino della Galleria del Milione”, n. 66, 15 abr.-1 maio 1940.

Todavia, e mesmo dentro da nuvem que o cercava, Cézanne teve o mérito de descobrir, ou melhor, de redescobrir um princípio fundamental da pintura, isto é, que a pintura não é reprodução do real. E, em particular quando se pintam figuras humanas, é preciso deixar no lugar da cara um oval neutro, no qual o espectador pode idealmente colocar a cara de algum amigo ou parente, ou da mulher dos seus sonhos, ou de quem mais lhe agrada; ou descer tão a fundo na realidade de um homem figurado, a ponto de oferecer dele uma espécie de radiografia intelectual.<sup>4</sup>

O início do mesmo livro apresenta de novo, em chave autobiográfica (autoficcional, até?), o motivo ornitológico: “O dia em que Nivasio Dolcemare saiu do ventre materno, o sol batia feito um martelo na cidade da coruja”.<sup>5</sup> Atenas, então, é evocada mediante seu símbolo, a coruja (de nome científico *Athene noctua*) – bicho preferido por Atena, filha de Zeus e deusa da sabedoria (além de outras atribuições), que frequentemente o transportava no seu ombro ou na palma da mão. A imagem dessa ave (que ainda hoje é emblema para muitos da cultura clássica) é apresentada novamente em uma pintura de 1944, “Torna la dea nel suo tempio” [Volta a deusa para seu templo], que parece reafirmar a iconografia já mostrada em seu autorretrato: aqui também se vê uma grande mão em primeiro plano e, desta vez sem sombra de dúvida, a efígie da coruja no lugar da cabeça divina.

Como se sabe, a tradição popular tornou em seguida este predador noturno um símbolo de mau augúrio e azar. No campo da literatura italiana, é quase impossível não pensar em *O dia*

---

<sup>4</sup> “Tuttavia e pur dentro la nube che lo avvolgeva, Cézanne ebbe il merito di scoprire, o meglio di riscoprire un fondamentale principio della pittura, e cioè che la pittura non è riproduzione del vero. E particolarmente quando si dipingono figure umane o bisogna lasciare nel luogo della faccia un ovale neutro nel quale lo spettatore può idealmente collocare la faccia di qualche amico, o parente, o della donna dei suoi sogni, o di chi più gli talenta, oppure scendere così profondamente nella realtà dell'uomo figurato, da dare di lui una specie di radiografia intellettuale”. Alberto Savinio, *Infanzia di Nivasio Dolcemare*, Milano, Adelphi, 1998, p. 47.

<sup>5</sup> “Il giorno in cui Nivasio Dolcemare uscì dal grembo materno, il sole picchiava a martello sulla città della civetta”. *Idem, ibidem*, p. 17.

*da coruja* (1960), de Leonardo Sciascia, escritor que foi um dos maiores apreciadores de Savinio, e não lembrar a epígrafe inicial – “... como a coruja quando de dia comparece. Shakespeare, *Enrique VI*” –, naquilo que parece, assim, uma nêmesis moral da antiga e esplendente colônia grega, a Sicília, agora dominada pelos afazeres da máfia.

O primeiro indício que então temos é uma imagem que nada traz das feições do autor, mas que de forma icástica fotografa por osmose sua origem e substrato cultural: Savinio com rosto de coruja.

## Tragédia da infância

O início da atividade pictórica de Alberto Savinio, durante a década de 1920, que segue a fase das composições musicais e da estreia literária, conta com a recuperação, conforme indica Pia Vivarelli,<sup>6</sup> de imagens de sua infância na Grécia, tiradas de velhos álbuns de família. Ainda, a partir de um rol de informações sobre as tantas encruzilhadas biográfico-literárias, podem-se inferir aspectos tragicômicos da figura do pequeno Andrea. Giorgio de Chirico anota, em tom divertido, em suas *Memórias*:

Meu irmão, na época, usava cabelos compridos em cachos, como os do Rei Sol, e esse penteado pedia toda manhã um verdadeiro ritual, e as criadas e governantas se esforçavam nessa tarefa armadas de um utensílio especial, uma espécie de pequeno cilindro com cabo, de madeira escura, dura e polida, que lembrava um pouco os cassetetes dos policiais ingleses. Quando, após aquela operação, meu irmão aparecia com a cabeça toda carregada de longos cachos, minha mãe dizia que se parecia com um retrato de Van Dyck. Meu irmão era o “bonito” da família e nossa mãe era muito orgulhosa dele. Vestia-o com grandes abas de renda que ressaltavam no casaco de um azul além-mar. Quando ela saía para passear com meu irmão, na avenida das árvores de pimenta, certas velhas aposentadas que ficavam sentadas nos bancos públicos

---

<sup>6</sup> Cf. Pia Vivarelli, *Savinio*, Firenze, Giunti (Art Dossier), 2003, em particular a p. 11.

e que, conforme os casos, faziam mediação para empregadas, amas e babás, e também de alcoviteiras, ao ver meu irmão berravam de admiração, chamavam-no de *pulachimu* (“meu passarinho”), gritavam para minha mãe “que ele possa viver!” e cuspiam em sinal de boa sorte em cima do meu irmão.<sup>7</sup>

A este testemunho presencial do irmão mais velho se acompanham trechos narrativos de autoria de Savinio que têm por protagonista o alter ego Nivasio Dolcemare, personagem graças ao qual os referidos episódios podem ser oportunamente revisitados recorrendo a um tom irônico. Em outras palavras, alerta Paola Italia, “[a] visitação do passado não pode acontecer sem o filtro distanciador da ironia”.<sup>8</sup> Tal artifício, além de produzir um efeito humorístico em si, tem para Savinio uma função expiatória e libertadora ao mesmo tempo, pois, se assim não fosse, a infância mostraria, sem contrastes tonais, sua verdadeira máscara trágica, de “templo” violado pelo ego simo, vaidade e futilidade dos adultos. Luciano de Samósata e Giacomo Leopardi, autores caros ao escritor  talo-grego, v o aqui de mãos dadas, e a infância de Nivasio-Savinio pode assim ser descrita:

<sup>7</sup> “Mio fratello allora portava i capelli lunghi e pettinati a cannelloni, come quelli del Re Sole, e questa pettinatura richiedeva ogni mattina un vero rito e le fantesche e le governanti ci si affannavano armate di un arnese speciale, una specie di piccolo cilindro manubriato, in legno bruno, duro e polito che ricordava un po’ i manganelli dei poliziotti inglesi. Quando, dopo quell’operazione, mio fratello appariva con il capo tutto carico di lunghi cannelloni nostra madre diceva che sembrava un ritratto di Van Dyck. Mio fratello era il “bello” della famiglia e nostra madre ne era molto fiera; lo vestiva con grandi baveri di trina che spiccavano sulla casacca di un blu oltremare. Quando usciva a passeggio con mio fratello sul viale degli alberi di pepe, certe vecchie a riposo che stavano sedute sulle panche pubbliche e che, secondo i casi, facevano le piazziste in domestiche, balie e bambinaie, e anche le mezzane, vedendo mio fratello cacciavano urla di ammirazione, lo chiamavano *pulachimu* (mio uccellino), gridavano a mia madre: ‘che vi viva!’, e sputavano per scaramanzia addosso a mio fratello”. Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 2008, p. 42.

<sup>8</sup> “La visitazione del passato non pu  avvenire senza lo schermo distanziante dell’ironia”. Paola Italia, *Nota al testo*, in Alberto Savinio, *Tragedia dell’infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, p. 221.

Nos primeiros anos da infância, Nivasio usava cabelos compridos em cachos, e seus pais o vestiam de menina.

Em seu pequeno guarda-roupa reinava uma *princesse* de seda amarela, a cintura debaixo das axilas e duas mangas em forma de balão que deixavam os braços nus.

Reações violentas suscitava no pequeno macho aquele vestido de vergonha [...].

Mas a obscura animosidade de Nivasio não era levada em consideração, nem pelo comendador nem pela senhora Trilhona. A infância, que é severa, repleta de fado e bem mais venerável que a velhice, era para estes um “pequeno mundo de fantoches”, isto é, segundo a etimologia, o mundo das bonecas.

É um milagre, portanto, se, apesar da imprevidência do comendador Visanio e da futilidade da senhora Trilhona e da influência sotádica da infame *princesse*, Nivasio Dolcemare não participou do aumento do exército já tão compacto da inversão.<sup>9</sup>

O segundo indício pseudofigurativo, então, nos conduz a seguir os rastros de um Savinio efebo com cabelos de ouro, parecido com o Tazio de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, já prestes a deixar o mundo grego e a mergulhar no mundo da arte, com uma sensibilidade nietzschianamente sobre-humana.

---

<sup>9</sup> “Nei primi anni dell’infanzia Nivasio portava lunghi capelli a boccoli, e i suoi genitori lo vestivano da bambina. Nella sua piccola guardaroba regnava una *princesse* di seta gialla, la vita sotto le ascelle e due manicotti a pallone che lasciavano nude le braccia. Violente reazioni suscitava nel piccolo maschio quell’abito di vergogna [...]. Ma l’oscura animosità di Nivasio non era presa in considerazione né dal commendatore Visanio, né dalla signora Trigliona. L’infanzia, che è severa, colma di fato e ben più venerabile della vecchiaia, era per costoro un «piccolo mondo di pupi», e cioè, secondo etimologia, il mondo delle bambole. È miracolo dunque se nonostante l’imprevidenza del commendatore Visanio, e la futilità della signora Trigliona, e l’influenza sotadica dell’infame *princesse*, Nivasio Dolcemare non ha arricchito di sé l’esercito già tanto compatto dell’inversione”. Alberto Savinio, *idem*, p. 48-49.

## Virá a morte e terá os teus olhos

“Não é só de agora o pensamento da morte que me pulsa insistente no cérebro. Foi talvez em 1922 que um amigo nosso, falando de mim a meu irmão, perguntou-lhe: ‘Por que sempre tão triste?’”.<sup>10</sup> Com essas palavras, Savinio parece refletir o ideal socrático-platônico da vida de filósofo (embora, nesta circunstância, possa se dizer de artista) como exercício contínuo de preparação à morte – morte, no caso do escritor, sinônimo de refúgio e libertação, de conhecimento daquilo que se ignora, conforme anotado em cadernos de apontamentos nos mesmos anos de 1920. Para Savinio, ainda, somente a arte pode nos livrar da fugacidade de uma realidade presente que é inalcançável, sob condição de que ela, a arte, faça-se duradoura e perfeita na memória: “As mesmas ferramentas da arte nascem na memória, porque só na memória reencontramos a imagem da perfeição, porque só na memória os aspectos se compõem e se dispõem em ordem, encontram a firmeza e a gravidade que os torna duradouros”.<sup>11</sup> Contemporaneamente, volta a reafirmar a recusa da representação naturalista: “A arte que se ilude reproduzir e fixar esta realidade ativa é uma arte condenada: já nasce cadáver”.<sup>12</sup>

Torna-se quase inútil, então, vasculhar a galeria que compreende alguns – muito poucos, na verdade – fragmentos de imagens mais conhecidas, porque fantasmas inconsistentes de uma realidade móvel e transitória: pense-se, por exemplo, no retrato realizado pelo irmão Giorgio em 1910, em que Andrea aparece

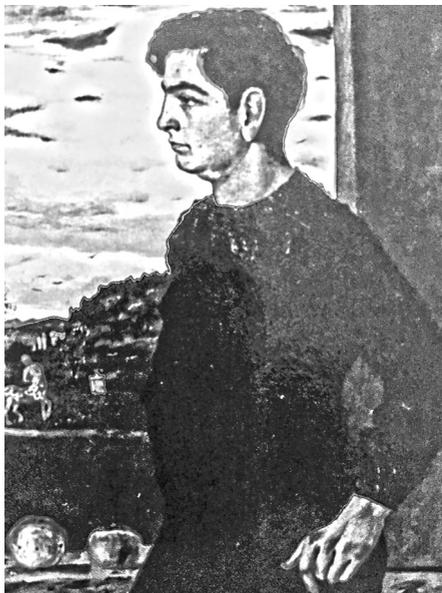
<sup>10</sup> “Non da ora solamente il pensiero della morte mi pulsa insistente nel cervello. Era forse il 1922 che un nostro amico parlando di me a mio fratello gli domandò: ‘Perché sempre così triste?’”. Alberto Savinio, “Prefazione”, in *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1988, p. 12.

<sup>11</sup> “Gli stessi mezzi dell’arte nascono nella memoria, perché solo nella memoria ritroviamo l’immagine della perfezione, perché solo nella memoria gli aspetti si compongono e si dispongono in ordine, trovano la fermezza e la gravità che li fa duraturi”. Paola Italia, *Nota al testo*, in Alberto Savinio, *Tragedia dell’infanzia*, Milano, Adelphi, 2001, p. 210.

<sup>12</sup> “L’arte che si illude di riprodurre e di fermare questa realtà attiva, è un’arte condannata: nasce cadavere”. *Idem, ibidem*, p. 210.

moreno, de perfil, quase como uma tartaruga saída de seu casco; ou, ainda, na foto que o reproduz numa pose de dândi com Massimo Bontempelli e Vincenzo Cardarelli.

Giorgio de Chirico,  
*Ritratto di Andrea de Chirico*  
(1910), Berlim, Staatliche Museen  
zu Berlin, Nationalgalerie.



Vincenzo Cardarelli,  
Massimo Bontempelli,  
Alberto Savinio (1920).  
Autor desconhecido.

Aguardar a morte e, ao mesmo tempo, exorcizar o tempo que passa rápido é o paradoxo saviniano, que reside também na recusa da imagem refletida no espelho ou em uma tela (espécie de antídoto ao narcisismo desolador do presente), a fim de evitar que desapareça o encantamento e que, com este, venham a faltar motivos para a existência – assim como acontecia com a lembrada avó Adelaide, que nunca quisera um retrato de si durante a vida. Até que a morte alcançou Savinio, ainda empenhado em uma atividade intensa, talvez excessiva e causa da própria morte, se quisermos acreditar nas palavras do irmão “dióscuro” Giorgio. Alberto havia escrito, referindo-se à morte, que “é lá que eu e meu irmão nos encontraremos do jeito que éramos vinte anos atrás, quando nada ainda nos dividia e tínhamos em dois um único pensamento”.<sup>13</sup> E Giorgio de Chirico traça um desenho do irmão em ocasião dos ensaios da *Armida*, quando o encontra no “Teatro Comunale” de Florença, empenhado na encenação da peça:

[...] vi-o dirigir-se lentamente para a última fileira de poltronas, no fundo da plateia, e sentar sozinho. Certamente não pressenti seu fim tão próximo, não pressenti que o estava vendo vivo pela penúltima vez nesta terra. Mesmo assim, olhando para ele, que estava sentado completamente sozinho e cansado no meio daquela fileira de poltronas vazias, senti correr em mim um arrepio de tristeza; senti uma necessidade de ir sentar perto dele, de quebrar aquele estranho pudor que nos impedia qualquer confissão sincera, qualquer manifestação de sentimentos, senti a necessidade de sentar no seu lado e lhe dizer muitas coisas. [...] Lembrei de um magnífico conto dele, intitulado *Mia madre non mi capisce* [Minha mãe não me entende], do livro *Casa la Vita*, em que ele narra ter achado a nossa mãe morta e metafisicamente transformada. [...]

Assim, como Nivasio, eu também senti a necessidade de me aproximar dele, que permanecia completamente sozinho no meio daquela fileira de poltronas vazias, no fundo da plateia,

<sup>13</sup> “[...] è là che io e mio fratello ci ritroveremo quali eravamo vent’anni sono, quando nulla ci divideva ancora e in due avevamo un solo pensiero”. Alberto Savinio, “Prefazione”, in *Casa «la Vita»*, Milano, Adelphi, 1988, p. 15.

e olhava, cansado e distante, para os cenários e o gesticular dos cantores. E lá, perto dele, eu também queria ter sentado, e libertado silenciosamente as lágrimas reprimidas há muitos anos e o pranto de toda uma vida...<sup>14</sup>

Este terceiro indício equivale enfim a uma prova: a verdadeira imagem de Savinio só pode tomar forma, metafisicamente, na memória profunda de seu mundo poético. É o poder da arte.

---

<sup>14</sup> “[...] lo vidi incamminarsi lentamente verso l’ultima fila di poltrone, in fondo alla platea e sedervisi solo. Certo non presentivo la sua fine tanto prossima, non presentivo che lo vedevo vivo per la penultima volta su questa terra, eppure, guardandolo, seduto tutto solo e stanco in mezzo a quella fila di poltrone vuote, sentii passare in me un brivido di tristezza; sentii come il bisogno di andare e sedermi vicino a lui, di rompere quello strano pudore che ci impediva ogni confessione sincera, ogni sfogo di sentimento, sentii il bisogno di sedermi accanto a lui e di dirgli tante cose; [...] mi tornò in mente un suo magnifico racconto dal titolo *Mia madre non mi capisce*, del libro *Casa la Vita*, in cui narra di aver ritrovato la nostra madre morta e metafisicamente trasformata. [...] Così, come Nivasio, anch’io sentii il bisogno di andare accanto a lui, che se ne stava tutto solo in mezzo a quella fila di poltroncine vuote, in fondo alla platea e guardava, stanco e distante, verso gli scenari ed il gesticolare dei cantanti. E là, vicino a lui, anch’io avrei voluto sedermi, dare sfogo silenziosamente alle lacrime tenute a freno da tanti anni ed al pianto di un’intera vita...” Giorgio De Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Bompiani, 2008, p. 256-257.





## As distorções do real em Savinio e Morselli

Luis Buñuel – como se sabe, um dos maiores intérpretes do surrealismo – afirmou em uma entrevista:

“O que há de mais maravilhoso no fantástico – disse André Breton – é que o fantástico não existe, tudo é real”. Em uma conversa com Zavattini eu expressava meu desacordo com o neorealismo. Enquanto comia com ele, o primeiro exemplo que me veio foi o do copo de vinho. Para um neorealista, dizia-lhe, um copo é um copo e nada mais: será ele passível de ser apanhado da cristaleira, enchido de alguma bebida, levado para cozinha, onde a garçonete o lavará ou poderá rompê-lo, o que acarretará sua despedida ou não etc. Mas esse mesmo copo, considerado por pessoas diversas, pode ser mil coisas diferentes, porque cada um coloca uma dose de afetividade no que observa, porque ninguém vê as coisas como elas são, mas como seus desejos e seu estado de alma lhes fazem ver.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Ciò che vi è di più meraviglioso nel fantastico – ha detto André Breton – è che il fantastico non esiste, tutto è reale! In una conversazione con Zavattini esprimevo

Explicação sem dúvida instigante, esta de Buñuel, mas mesmo assim cabe refletir sobre um axioma aparentemente pacífico, o de que “ninguém vê *as coisas como elas são*”, pois é preciso nos perguntarmos: e como são as coisas? O que é a *realidade*? Escreve, por exemplo, Júlio Cortázar: “A nossa realidade esconde uma *segunda realidade* (uma realidade *maravilhosa*), que não é nem misteriosa nem teológica, mas ao contrário, profundamente humana”.<sup>2</sup>

É certo que os fundamentos epistemológicos do século XX mudaram radicalmente, interferindo de maneira decisiva também no campo da arte. Tzvetan Todorov, talvez de forma um pouco apressada, resolve a questão da literatura fantástica afirmando substancialmente que a psicanálise a substituiu e a tornou inútil, ao passo que, para os surrealistas, de Breton a Buñuel, como visto, tudo é real, também e sobretudo a atividade psíquica inconsciente. No entanto, todo o fantástico moderno, em particular de Kafka e Borges em diante, constituiu-se como ferramenta para desestabilizar o real, perturbar seus pressupostos ontológicos, cavar em seus paradoxos, e não mais como fuga rumo ao sobrenatural. É paradigmática uma colocação de Cesare Segre:

Até o século XX, pode se dizer que os escritores partem de concepções empíricas mas relativamente estáveis de realidade, apelando-se, para encontrar seus elementos antinômicos, às esferas do religioso, do mítico, do mágico, da lenda. Com o século XX, realiza-se uma reviravolta: a

---

il mio disaccordo con il neorealismo. Mentre mangiavo con lui, il primo esempio che mi si offerse fu quello del bicchiere di vino. Per un neorealista, gli dicevo, un bicchiere è un bicchiere e niente altro; lo si vedrà tirato fuori dalla credenza, riempito di qualche bevanda, portato in cucina dove la cameriera lo laverà o potrà romperlo, il che comporterà il suo licenziamento oppure no, ecc. Ma questo stesso bicchiere, contemplato da persone differenti, può essere mille cose diverse, perché ciascuno mette una dose di affettività su ciò che osserva, perché nessuno vede le cose come sono, ma come i suoi desideri e il suo stato d'animo glielo fanno vedere”. In Alberto Cattini, *Luis Buñuel*, Milano, L'Unità/Il Castoro, 1995, p. 3-4.

<sup>2</sup> In Remo Ceserani, *O fantástico*, trad. Nilton Cezar Tridapalli, Curitiba, Ed. UFPR, 2006, p. 123.

segurança da realidade entra em crise, enquanto dessecam-se as fontes do absurdo “institucional” (religião, mito etc.). A dialética realidade/irrealidade é, portanto, implantada *ex novo*, e somente no campo da clivada e fugitiva realidade.<sup>3</sup>

As abordagens e interpretações possíveis são muitas, nenhuma resolutive. O essencial, contudo, é iniciar pensando em uma quebra irreversível do paradigma real/irreal e considerar que situações anormais começam a suscitar, na literatura novecentista, uma sensação de lúcida angústia e uma percepção bem “concreta” de desassossego. Ainda, vale a pena lembrar que a literatura fantástica nasce, não por acaso, quando os gêneros literários já haviam ganhado certa maturidade (do romance epistolar ao de formação, do autobiográfico ao satírico e assim por diante) e começavam a se questionar recorrendo a práticas metanarrativas. Foi colocado *não por acaso* pois o fantástico mais institucional se apresenta desde cedo como artifício maduro e calibrado, e também como fato de linguagem para transpor o leitor para fora de seu mundo “habitual”. Considere-se, entre outros, o caso de Charles Nodier, protagonista importante na afirmação do gênero, mas também refinado parodista, em *Moi-Même* (conto juvenil escrito no final do século XVIII), dos padrões quer autobiográficos, quer romanescos de sua época. Quase um século depois, tem-se um Horacio Quiroga, que publica, nos *Contos de amor, de loucura e de morte* (1917), uma história bem estranha, “A meningite e sua sombra”, sobre uma menina que nos delírios inconscientes da doença solicita o amor e obtém promessas de um homem semidesconhecido, o eu narrador, o qual banca o papel de noivo para aliviar seus sofrimentos. A menina sara e, agora, em uma repentina mudança de lugares, é ele a se sentir sempre mais atraído,

---

<sup>3</sup> “Sino al Novecento, si può dire che gli scrittori partono da concezioni empiriche ma abbastanza stabili di realtà, rivolgendosi, per trovarne gli elementi antinomici, alle sfere del religioso, del mitico, del magico, della leggenda. Col Novecento si verifica un capovolgimento: la sicurezza della realtà entra in crisi mentre si disseccano le fonti dell’assurdo “istituzionale” (religione, mito, ecc.). La dialettica realtà/irrealtà viene dunque impiantata *ex novo*, e solo sul terreno della incrinata e sfuggente realtà”. Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 2002, p. 224.

ao passo que ela se esquivava e parece não se lembrar de nada, até que os sentimentos dos dois chegam finalmente a se corresponder. Aqui, então, a narração conhece um ponto de quebra, e mediante outra mudança de perspectivas, dessa vez totalmente metanarrativa, o leitor fica sabendo o seguinte:

[...] e eis o mais engraçado desta nossa história – ela está aqui, ao meu lado, lendo com a cabeça sobre a lapiseira o que escrevo. Protestou, bem se vê, diante de não poucas observações minhas; mas em honra da arte literária na qual nos engolfamos com tanto frescor, se resigna, como boa esposa. Além disso, ela crê comigo que a impressão geral da narração, reconstruída por etapas, é um reflexo bastante acertado do que aconteceu, sentimos e sofremos. O que, para ser obra de um engenheiro, não está totalmente mal.<sup>4</sup>

O autor, em outros termos, passa de uma narração em primeira pessoa no passado, implicitamente ficcional, à *mise en abyme* da revelação de uma escrita em andamento, no presente, sem, contudo, nenhuma ilusão de se sair do universo da ficção. Um jogo de espelhos que projeta, não sem ironia, o leitor dentro da trama ilusória da literatura.

Os exemplos apresentados, de Nodier a Quiroga, autores ligados ambos a uma vertente fantástica, proporcionam, portanto, o objetivo de contextualizar e apresentar, de forma paradigmática, alguns elementos incorporados e reelaborados originalmente pela literatura de Alberto Savinio, autor já encontrado, e Guido Morselli (1912-1973): da invenção narrativa às escritas do *eu*, do substrato histórico-filosófico a uma prática metadiscursiva.

Todavia, é preciso dar mais uma pequena volta, sinalizando dois excertos significativos. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino fala em “revalorização dos processos lógico-geométricos-metafísicos que se impôs nas artes figurativas dos

---

<sup>4</sup> Horacio Quiroga, *Contos de amor, de loucura e de morte*, trad. Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro/São Paulo, Record, 2001, p. 173.

primeiros decênios do século, antes de atingir a literatura”<sup>5</sup>, citando os casos de Massimo Bontempelli, na Itália, junto com Jorge Luis Borges, na Argentina, Ramon Gómez de la Serna, na Espanha, e Fernando Pessoa, em Portugal. Giulio Ferroni chega até a detectar uma influência de Bontempelli e do grupo da revista por ele dirigida, “900”<sup>6</sup>, no processo compositivo de um romance fundador da literatura realista-psicológica italiana: *Os indiferentes* (1925), de Alberto Moravia. Isso quer dizer que a distância deste último com a vertente do *realismo mágico* do mesmo Bontempelli e com a pintura metafísica de Giorgio de Chirico (irmão e parceiro intelectual, pelo menos em um primeiro momento, de Savinio) não seria grande, confirmando algumas confluências entre *realismos*, entre expressões fenomenológicas, que já objetivam problematizar uma distinção rígida entre gêneros literários. Provavelmente, já no seio de uma tradição estética geralmente considerada detentora de uma visão mais empírica, existe na literatura italiana uma inseminação que determina bem outra dialética do real, ainda não suficientemente evidenciada. Aqui, em suma, faz-se importante citar o caso de autores pouco frequentados mas muito significativos nesse sentido, Savinio e Morselli, usando como chave de leitura a não casual interseção entre traços autobiográficos e – ainda que com todas as ambiguidades conexas ao termo – fantásticos.

Na complexa urdidura narrativa saviniana, para começar, o humorismo combina-se com elementos autobiográficos que assumem muitas vezes conotações maravilhosas, manipulando ironicamente uma equação demasiado fácil com as referências históricas e pessoais. Escreve Savinio: “A minha obra é em parte uma precisa e extensa autobiografia”<sup>7</sup>, com aquele “em parte” a reiterar o dilema crítico – até que ponto, e em quais condições,

---

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p. 84.

<sup>6</sup> Cf. Giulio Ferroni et al., *Storia e testi della letteratura italiana: ricostruzione e sviluppo del dopoguerra (1945-1968)*, Milano, Mondadori Università, 2009, p. 69.

<sup>7</sup> “La mia opera è in parte una precisa ed estesa autobiografia”. In Ferdinando Amigoni, *Fantasmii del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 48.

podemos confiar no autor? – que nem sequer Philippe Lejeune conseguiu resolver propondo o famoso compromisso do “pacto autobiográfico”.<sup>8</sup> Em *La casa ispirata* (1925),<sup>9</sup> primeira obra narrativa de Savinio, assiste-se a uma incursão estridente de elementos fantásticos no contexto de uma pseudoautobiografia<sup>10</sup> (a saber, a dos anos parisienses, entre 1910 e 1914, com a frequência por parte do artista italiano dos círculos vanguardistas), que enfraquece mas não isenta completamente a narração de um registro mimético. Dentre esses elementos, um surpreendente desfecho final: o narrador, acordando em uma paisagem espectral, declara-se morto também. Portanto, um alter ego de Savinio (que, por sua vez, vale lembrar, é pseudônimo de Andrea Alberto de Chirico) empenhado a remexer grotescamente com experiências realmente vividas em Paris, até apontar, alegoricamente, para o desastre da monstruosidade cotidiana da *ville lumière*.

Em outras obras do autor, o lugar mítico da infância, assim como as revisitações (re)criativas de episódios de sua vida, é constantemente transposto para um plano fabuloso – por exemplo, a viagem no fundo do mar em *Tragedia dell'infanzia* [Tragédia da infância] (1937) –, em estrito diálogo com sua cultura clássica oriunda do nascimento e dos anos de formação na Grécia. É possível lembrar, ainda, a grande metáfora existencial no conto *Il signor Münster* [O senhor Münster] (1943),<sup>11</sup> homem que coteja a morte (aliás, é convencido de já estar morto, sendo questão apenas de escondê-lo dos familiares) e que vai, literalmente, se despedaçando. Juntamente com o jogo heteronímico, do pseudônimo (Savinio) ao

---

<sup>8</sup> Cf. Leonor Arfuch, *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*, Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010, em particular o capítulo 1.

<sup>9</sup> Trata-se da única obra integral do autor traduzida no Brasil: Alberto Savinio, *A casa assombrada*, trad. Wilma Lucchesi, Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

<sup>10</sup> Parece-me difícil, nesse caso, recorrer ao termo *passe-partout* de “autoficção”, pois não se trata de uma mistura ambígua e disfarçada de espaço biográfico e espaço ficcional, mas, antes, de uma manipulação manifesta e descompromissada desses mesmos espaços.

<sup>11</sup> Esta obra é disponível em tradução portuguesa: Alberto Savinio, *O senhor Münster*, trad. Elsa Castro Neves, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

seu anagrama como protagonista de algumas obras (Nivasio),<sup>12</sup> é que se desenha a relação entre a experiência vivida e o imaginário fantástico no universo animista de Savinio.

No que tange a Guido Morselli, é nos romances dos últimos sete ou oito anos – embora epifanias nesse sentido possam ser encontradas também antes – que sua literatura chega a percorrer territórios extremos, a perpassar pelo limiar de uma experiência para além do sensível, aberta, contudo, à dialética da razão. Pode ser definida de várias formas, como de fato foi, a complexa relação entre modos realistas e fantásticos no escritor italiano, ou até, dispensando os segundos, pode-se falar simplesmente em *exceções* ou *infrações* do real, pois os elementos fantásticos, neste caso, funcionam apenas como ferramenta provisória, capaz de dar sempre um passo a mais e suprir os recursos racionais, para afirmar que pode haver mais de uma realidade, quem sabe alternativa e, às vezes, menos paradoxal dos próprios acontecimentos passados ou de um acontecer potencial.<sup>13</sup> Limitamo-nos por enquanto a considerar isso uma pura hipótese especulativa, no âmbito, como já colocado, de parâmetros epistemológicos radicalmente mudados desde os começos do século XX.

Voltando por um instante a Alberto Savinio, seu postulado de “dar forma ao informe e consciência à inconsciência”,<sup>14</sup> que pretendia afastá-lo da prática surrealista, indicava o recurso a uma memória recreativa para refutar programaticamente a aparência do naturalismo como critério de veridicidade e representação. Para Morselli nem cabe essa dúvida: surrealista ele não era. Não há nenhum recurso ao inconsciente em sua obra, sempre rigorosamente lógica, lúcida e consequencial: aliás, a psicanálise é muitas vezes olhada com ceticismo e feita objeto de sátira em seus escritos. Sua atividade

---

<sup>12</sup> Cf. o ensaio anterior, “O antirretrato de Alberto Savinio”.

<sup>13</sup> Tomo aqui licença para retomar, quase que textualmente, algumas questões por mim abordadas mais detalhadamente em Andrea Santurbano, “A literatura como *buraco de minhoca*”, Andrea Santurbano; Fabio Pierangeli; Antonio Di Grado, *Guido Morselli: eu, o mal e a imensidão*, ed. bilíngue it./port., Rio de Janeiro, Comunità, 2011, p. 15-49.

<sup>14</sup> Alberto Savinio, *Tutta la vita*, Milano, Adelphi, 2011, p. 12.

intelectual é extremamente vigiada. O fantástico morselliano, eventualmente, poderia ser definido como recurso contingencial para adentrar no campo especulativo de sua *Weltanschauung*, como instrumento de indagação e não como finalidade, um instrumento para perلustrar um território que se constitui como realidade “outra”, como o lugar do impossível; um território onde suas grandes preocupações estéticas e existenciais podem encontrar terreno fértil e, em certo sentido, ser sublimadas no amparo de uma arte enraizada na crítica a certo empirismo antropocêntrico. A literatura de Morselli configura-se, portanto, como reflexo especular de um mundo hostil, como chave epistemológica de seu universo de pensamento e, afinal, como *antimatéria de realidade*.

A ciência, nesse caso, pode sugerir para o universo literário do escritor italiano a ideia de uma teoria sugestiva, a do *buraco de minhoca*, uma hipótese que indica em astrofísica uma possível passagem entre dois universos ou entre pontos do mesmo universo, isto é, uma espécie de funil de duas bocas com a entrada em um buraco negro e a saída em outro buraco negro, chamado especularmente de buraco branco. Seria esta uma passagem que garantiria a possibilidade de viajar no espaço-tempo, a uma velocidade superior à da luz, faltando evidentemente, por enquanto, qualquer prova científica. Os *buracos de minhoca* identificáveis na narrativa morselliana são muitos, entendendo com isso aqueles interstícios que, ao se projetarem para universos do possível (se a ciência der de novo licença, pode-se falar também de *multiversos* literários), passados ou futuros, fazem ao mesmo tempo descobrir a dramática incongruência daquele conhecido. Se o *buraco de minhoca* mais famoso na literatura pode, por exemplo, ser considerado o espelho de *Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, no raciocínio metatextual do “Intermezzo crítico”, contido em *Contro-passato prossimo*<sup>15</sup> (obra publicada, postumamente, em 1975), Morselli fala justamente dos indivíduos que tentam um processo à história todas as manhãs

---

<sup>15</sup> Neste caso, a tradução literal do título, *Contra-passado próximo*, não daria conta, além da acepção cronológica, também de uma gramatical, pois, em italiano, “passato prossimo” indica o tempo pretérito perfeito composto do verbo, cujo uso, porém, é bem diferente do da língua portuguesa.

diante de um *espelho*, para evitar que a vida se transforme em uma estúpida repetição de erros, já que “a alternativa ao passado, se válida em si, em nossa experiência cotidiana supera até a contingência, para se apropriar de uma sua quase-necessidade. ‘*Devia* evitar aquele acidente na rodovia, visto que poderia evitá-lo se tivesse seguido certas regras’ etc.”<sup>16</sup>

Em seus romances, com efeito, é possível identificar um recurso frequente, por assim dizer, à *contra-história* ou *contrarrealidade*, que, todavia, nunca representa para o escritor um pretexto ou um gesto gratuito, mesmo não faltando, felizmente, o gosto pela fabulação que lhe é garantido pelo *déplacement* literário. No romance *Il comunista* [O comunista], escrito em 1964 e também publicado postumamente, em 1976,<sup>17</sup> alguns personagens isomorfos à realidade, entre eles o citado Alberto Moravia, já entram a fazer parte do universo ficcional, embora tudo esteja ainda circunscrito aos parâmetros do romance histórico ou de atualidade documentária. Já todos seus romances posteriores podem se inscrever na definição proposta, partindo precisamente de *Contro-passato prossimo*, obra que, ao reconfigurar alguns acontecimentos históricos, adere perfeitamente à família dos romances ucrônicos, junto com, por exemplo, *O homem do castelo alto* (1962), de Philip Dick, e *Complô contra a América* (2004), de Philip

---

<sup>16</sup> “L’alternativa al passato, se valida in sé, nella nostra esperienza quotidiana valica addirittura il contingente, per appropriarsi di una sua quasi-necessità. ‘*Dovevo* scansare quell’incidente in autostrada, visto che potevo scansarlo se avessi seguito certe regole’, eccetera.” Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 2001, p. 122.

<sup>17</sup> Está na hora de esclarecer que Morselli é um autor de fortuna póstuma, não tendo encontrado em vida editoras dispostas a publicar seus romances. Por outro lado, também é verdade que ele se recusava sistematicamente a aceitar o *editing* delas, quando mostravam um mínimo de abertura subordinada a possibilidades de cortes ou alterações. Contudo, que o suicídio de Morselli, com 61 anos, vivendo a utopia de uma vida solitária e independente há mais de vinte anos, tenha sido determinado pelo insucesso é, ao meu ver, uma hipótese parcial e insatisfatória.

Roth.<sup>18</sup> Já em *Roma senza papa* [Roma sem papa] (1974),<sup>19</sup> Morselli privilegia uma matéria híbrida: reescreve sim a história, ainda que de forma grotesca e paradoxal, com dados históricos remanejados a seu bel-prazer, mas cria também uma ponte para um futuro baseado em hipóteses tanto improváveis quanto dialeticamente estimulantes. E se outro romance, *Divertimento 1889* (1975), poderia ser definido uma ucronia “intimista”, pois não mexe com a história coletiva, mas mergulha na privacidade do rei Umberto I, é no último romance que Morselli se embate na tarefa mais complicada: dar conta de uma dimensão para além das coordenadas humanas conhecidas e adentrar implicitamente em um espaço literário que tem se tornado terreno de árduas comparações da *Comédia* de Dante em diante. Em *Dissipatio H.G.*,<sup>20</sup> de fato, assiste-se à história de um suicídio fracassado, contrabalançado, porém, pelo desaparecimento de todos os outros seres vivos, cotejando-se assim os domínios metafísicos da morte: do gênero humano, segundo as evidências apresentadas, ou do próprio protagonista, segundo uma leitura de segundo grau.

Embora, curiosamente, se possa identificar do início até o fim do livro aquele tempo da incerteza entre o estranho e o maravilhoso, que Todorov considerava traço determinante da modalidade fantástica, *Dissipatio* foge de qualquer classificação e tentativa de comparação. O discurso, aqui, inclusive sobre o eu narrador e suas conexões autobiográficas, faz-se imbricado: se, por um lado, Morselli empresta em certo sentido ao narrador uma “alma” e uma “consciência crítica”, confiando-lhe tantas confissões pessoais e intelectuais, por outro, a tentação do leitor de identificar o autor com a personagem se defronta com uma progressiva retração, considerando a impossibilidade, para dizê-lo com o primeiro Lejeune, de subscrever um “pacto”: que tipo de pacto de credibilidade poderia ser tolerável nas condições postas

---

<sup>18</sup> Na esteira do discurso que associa o fantástico ao autobiográfico, é interessante ressaltar o fato de Roth ter escolhido moldar os imaginários dois anos de filonazismo americano dentro de uma trama biográfica pouco ou nada manipulada em sua essência.

<sup>19</sup> Remeto, aqui, a outro ensaio deste livro: *Papas, contra-histórias e silêncios: do romance de Morselli ao cinema de Moretti*.

<sup>20</sup> Trata-se do único livro do autor traduzido no Brasil: Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2001.

de um mundo privado de uma mimese plausível? Também uma leitura alegórica, como no caso da comédia dantesca, não deixaria de causar certo estranhamento, resultando, logo, insatisfatória.

Giorgio Manganelli foi um dos primeiros a reconhecer o valor dessa obra e a pôr o acento sobre seu extremo equilíbrio lógico, apesar do absurdo da situação:

Com um daqueles seus extraordinários saltos fantásticos, que possuem um gelo mental matemático, Morselli revirou os termos de uma correspondência cósmica. O suicida é vivo, os vivos não são “mortos”, mas a “morte”. Morselli escreveu este romance no mesmo ano em que tirou sua vida, 1973. E talvez nunca tivesse chegado a uma gestão tão calma de seu abstrato e lúcido jogo intelectual. Um jogo mortal e, todavia, capaz de uma graça íntima, diria até contentamento.<sup>21</sup>

O próprio Manganelli, na coletânea de ensaios *La letteratura come menzogna* [A literatura como mentira] (1967), fala em “riso trocista” da literatura quando ela “a nós mortais, opõe sua predileção pela morte, insubstituível figura retórica”.<sup>22</sup> A morte se torna também fato de linguagem, segundo as reflexões de Maurice Blanchot, na medida em que ninguém pode fazer experiência da própria morte para contá-la: vale dizer que ela, em sua impossibilidade, excede o pensamento e se revela indizível.

Em *Dissipatio*, a morte é o núcleo da história sem nunca se transformar em puro pretexto narrativo, como acontece em outras obras similares, literárias e filmicas; pelo contrário, ela provoca

<sup>21</sup> “Con uno di quei suoi straordinari salti fantastici che hanno un gelo mentale matematico, Morselli ha rovesciato i termini di una corrispondenza cosmica. Il suicida è vivo, i vivi sono, non già “morti”, ma “la morte”. Morselli scrisse questo romanzo nello stesso anno in cui si tolse la vita, 1973. E forse mai era giunto ad una così calma gestione del suo astratto e lucido gioco intellettuale. Un gioco mortale e tuttavia capace di una intima grazia, oserei dire letizia”. In Andrea Cortellesa & Novella Bellucci (orgs.), “Quel libro senza uguali”: le Operette morali e il Novecento italiano, Roma, Bulzoni, 2000, p. 427-428.

<sup>22</sup> “[...] riso beffardo”; “a noi mortali, oppone la sua predilezione per la morte, insostituibile figura retorica”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, p. 217.

desde logo uma tensão da linguagem por parte da única, “incrível”, testemunha, a qual, na ausência de interlocutores intradieгéticos, somente pode dialogar com resquícios e figuras do tempo e da memória, que relembram de longe os *Objets dans la forêt* [Objetos na floresta] (1928), representados em um famoso quadro de Alberto Savinio. O início marcante, “Refugos sonoros e visuais me fazem companhia. São o que ‘deles’ me resta de mais direto”,<sup>23</sup> denuncia logo um estranhamento álgido e controlado, proporcionado por uma linguagem essencial e cristalizada. Não por acaso, o escritor modifica um primeiro esboço da obra que recitava “Refugos sonoros e visuais me provocavam obsessão”,<sup>24</sup> por considerar, com toda evidência, destoante a carregada explicitação de um estado de ânimo. Essa espécie de assombro diante do inexprimível não pode se prender a uma sensação emocional, mas, antes, ficar em um plano tão neutro quanto possível.

Calvino, similarmente à colocação anterior de Manganelli, definiu “gélidos” os primeiros contos de um grande autor fantástico, Dino Buzzati, no interior de uma fantasia em todo caso consciente e racional. Esta não é evidentemente uma coincidência, pois *Dissipatio*, apesar de sua absoluta originalidade, parece estar ligado a um viés que se desenvolve subterraneamente à literatura italiana do século XX, viés que também pode compreender Savinio, além do próprio Buzzati, e que é definível como *metafísico*, com referência não casual à pintura epifânica, feita de ausências e evocações – que *perpassa* pelo real e não o *ultrapassa* – de Giorgio de Chirico. Desse modo, ao desembaralharem as fronteiras do fictício, do realismo e do autobiografismo, Savinio e Morselli fazem de suas obras um importante laboratório narrativo – e mais, um importante lugar metadiscursivo, em que entram em cena as problemáticas não resolvidas do homem moderno colocado em face do reconhecimento de sua realidade.

---

<sup>23</sup> Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliè Editorial, 2001, p. 15.

<sup>24</sup> “Relitti fonico-visivi mi ossessionano”. Foi possível ter acesso aos manuscritos da obra no “Fondo Morselli”, conservado no “Centro Manoscritti” da Universidade de Pavia, durante uma pesquisa em 2011.



## Guido Morselli: a inatualidade de um contemporâneo

O que mais chama a atenção em um autor como Guido Morselli, antes mesmo de considerações puramente estéticas, é a particular complexidade que marca sua inserção no contexto histórico e cultural de sua época. Em outros termos, destaca-se aquele seu equilíbrio precário, que às vezes se torna até calibrada sintonia, dentro e fora de seu tempo, não apenas do ponto de vista existencial, mas também artístico, em uma problemática (pelo menos segundo o olhar de seus contemporâneos) defasagem em relação aos cânones de crítica e gosto vigentes. Essa característica se acentua e provavelmente cresce e se afina com lúcida consciência ao longo dos últimos anos, colocando o autor, de forma sempre mais inapelável, na categoria dos incompreendidos e, por conseguinte, dos “impublicáveis”. Se, por exemplo, uma obra como *Il comunista* (escrita em 1964-65 e publicada em 1976) ainda apresenta um reflexo fenomenológico, historicizado, da consciência de um protagonista que, embora dilacerada, procura se reencontrar, no último romance, *Dissipatio H.G.* (1972-73, 1977), está-se diante de uma crise radical do

sujeito, em face de uma humanidade aniquilada. Para dizê-lo de outra forma, o horizonte de espera alimentado pela busca de uma apreensão efetiva do real, de que só o verdadeiro artista pode se fazer pleno intérprete, na esteira de tanta poesia moderna de Baudelaire e Rimbaud em diante,<sup>1</sup> chega a se cristalizar em uma entropia na qual as experiências só permanecem sob uma espécie de arqueologia do viver e do saber.

Para tentar percorrer as travessias morsellianas é oportuno, então, partir do fim, das últimas linhas de *Dissipatio H.G.* e da atmosfera pós-apocalíptica que cerca o último sobrevivente, o qual parece de repente se constituir como única testemunha de uma palingênese universal:

Estou olhando, do banquinho de uma alameda, a vida que se prepara sob meus olhos nesta estranha eternidade. O ar é claro, de uma umidade compacta. Correntes de água pluvial (os escoadouros da parte alta da cidade devem estar destruídos) confluem para a alameda e, dia após dia, estenderam sobre o asfalto um estrato leve de terra. Pouco mais que um véu, e no entanto alguma coisa verdeja e cresce ali: não a habitual grama da prefeitura, mas plantinhas selvagens. O Mercado dos Mercados se transformará num campo. Com ranúnculos e chicórias em flor.<sup>2</sup>

O lampejo dessas poucas linhas, leves e luminosas depois de um incessante monólogo conduzido no limiar de uma amarga ironia, brilha como a superfície translúcida e mudável de um cristal. Representa um dos excertos mais indecifráveis de Morselli, pois é

---

<sup>1</sup> Escreve um jovem Morselli em seu diário, no dia 26 de novembro de 1943: “Quem sabe ‘escutar-se’ vive mais vidas. Para quem busca na sua sensibilidade profunda, o passado nunca está morto; mas não só, sua vida presente se dilata imensamente para além de seus limites aparentes, para abraçar inúmeras experiências” [“Chi sa ‘ascoltarsi’ vive più vite. Per chi attinge alla propria sensibilità profonda, il passato non è mai morto; non solo, ma la sua vita presente si dilata immensamente di là dai suoi limiti apparenti, ad abbracciare innumerevoli esperienze”]. Guido Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, p. 13.

<sup>2</sup> Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2001, p. 166.

de se estranhar esse aparente sinal de esperança por parte de um escritor que em breve se suicidaria: última utopia, confiada ao “não lugar” da página literária ou desencanto final por algo que sobreviverá sem (ou apesar de) o homem? É claro que a personagem não pode coincidir de todo com seu autor, ainda que, nesta última, com efeito, testamentária obra siga o reflexo de todos os grandes questionamentos deste. Em suma, esses elementos preliminares resumem bem a própria vivência de Morselli, sua ambígua relação, como colocado antes, para com o mundo em geral e a contingência de seu tempo em particular, aspectos que fazem dele, desde cedo, um pensador isolado, independente e irregular.<sup>3</sup>

A pouco menos de dois anos da morte de Morselli e nove meses antes de seu brutal assassinato, um intelectual incômodo como Pier Paolo Pasolini irá expressar toda sua desilusão, ideológica e social, no famoso artigo publicado no *Corriere della Sera*, em 1º de fevereiro de 1975, intitulado “Il vuoto di potere” [O vazio de poder], mais conhecido como “L’articolo sulle lucciole” [O artigo sobre os vaga-lumes]. Nele, Pasolini identificava no desaparecimento desse fantasmagórico coleóptero uma dramática transição histórica, que combinava os antigos paradigmas populistas, herdados do fascismo – igreja, pátria e família, em particular –, com os novos imperativos de uma sociedade capitalista e industrial, tudo isso com a conivência, até inconsciente, da *Democrazia Cristiana* (partido em poder na Itália desde 1948). Desta forma, segundo o intelectual, também os últimos resquícios, representados por insetos particularmente sensíveis às mudanças ambientais, de uma sociedade autenticamente popular, depositária das últimas esperanças pasolinianas, iam desaparecendo. Escreve o escritor e cineasta:

Era impossível que os italianos reagissem de um jeito pior a este trauma histórico. Eles se tornaram em poucos anos (especialmente no centro-sul) um povo degenerado, ridículo e monstruoso, criminal. É só sair na rua para entender isso.

---

<sup>3</sup> Remeto a outro artigo meu, “Marginalità e resistenza”, publicado na revista “Mosaico Italiano”, VIII (2012), 96, Rio de Janeiro, p. 19-21, em que já aparecem questões aqui retomadas e desenvolvidas.

Mas, naturalmente, para entender as mudanças das pessoas, é preciso amá-las. Eu, infelizmente, este povo italiano o tinha amado [...].<sup>4</sup>

O filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, em um brilhante ensaio de 2009, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, sugere que esse cego desespero teria levado Pasolini à incapacidade de captar os clarões de uma resistência civil e, por conseguinte, a assumir, nos últimos anos, posições “reacionárias” (pense-se em seu posicionamento contrário aos estudantes após os fatos de Valle Giulia, na véspera dos protestos de 1968). Todavia, ao lamentar essa deriva, Didi-Huberman não deixa de reconhecer também a exatidão das análises do intelectual italiano:

Os profetas da infelicidade, os imprecadores são delirantes e desmoralizantes aos olhos de uns, clarividentes e fascinantes aos olhos de outros. É fácil reprovar o tom pasoliniano, com suas notas apocalípticas, seus exageros, suas hipérboles, suas provocações. Mas como não *experimental* sua inquietude lancinante quando tudo na Itália de hoje – para citar apenas a Itália – parece corresponder cada vez mais precisamente à infernal descrição proposta pelo cineasta rebelde? Como não ver operar esse neofascismo televisual de que ele nos fala, um neofascismo que hesita cada vez menos, diga-se de passagem, em reassumir todas as representações do fascismo histórico que o precedeu?<sup>5</sup>

Não é inútil recordar, a esse propósito, as considerações de Paolo Flores D’Arcais contidas na introdução à edição de 1995 de *La rivoluzione liberale* [A revolução liberal] (1924), de Piero Gobetti,

---

<sup>4</sup> “Era impossibile che gli italiani reagissero peggio di così a tale trauma storico. Essi sono divenuti in pochi anni (specie nel centro-sud) un popolo degenerato, ridicolo, mostruoso, criminale. Basta soltanto uscire per strada per capirlo. Ma, naturalmente, per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla. Io, purtroppo, questa gente italiana, l’avevo amata [...]”. Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2010, p. 131.

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*, trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2011, p. 39.

quando, cotejando a leitura de trechos da obra do jovem antifascista com a situação italiana sob o governo Berlusconi, comenta que alguns dos males endêmicos da organização sociopolítica do país teriam origens distantes, pois

a hegemonia sempre ficou nas mãos de uma não burguesia em expansão, capaz de lucrar rendimentos altos e até de produzir inovação técnica, mas absolutamente alheia aos deveres, à mentalidade, ao *ethos* de uma classe dirigente que, como tal, é orgulhosa de autonomia e dotada daquela “intransigência e intolerância operosa” (134) que serve de alambique “para um movimento libertário que vive de responsabilidade econômica e iniciativa popular” (10).<sup>6</sup>

Destaca, ainda, Flores D’Arcais que

[o] capitalismo *apadrinhado* hegemônico na Itália [...] escolhe e renova a *aliança entre populismos*, na sombra de um Estado que nunca será *welfare* no sentido europeu, mas distribuição de gorjetas e favores para as mais diversas camadas sociais, segundo a lógica de uma “perpétua chantagem na qual a eternas concessões correspondem eternos pedidos sem que seja introduzido na luta política um princípio de responsabilidade” (28).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> “[...] l’egemonia è sempre stata nelle mani di una non-borghesia in espansione, capace bensì di lucrare alti profitti e perfino di produrre innovazione tecnica, ma assolutamente aliena dai doveri, dalla mentalità, dall’ethos di una classe dirigente, che in quanto tale è orgogliosa di autonomia e dotata di quella ‘intransigenza e intolleranza operosa’ (134) che ne faccia l’alambiccio ‘di un movimento libertario che vive di responsabilità economica e di iniziativa popolare’ (10)”. Paolo Flores D’Arcais, “Introduzione”, Piero Gobetti, *La rivoluzione liberale*, Torino, Einaudi, 1995, p. XII. Os números indicados entre parênteses se referem aos parágrafos da obra de Gobetti.

<sup>7</sup> “Il capitalismo *ammanicato* egemone in Italia [...] sceglie e rinnova l’*alleanza fra populismi*, all’ombra di uno Stato che non sarà mai *welfare* in senso europeo, ma distribuzione di mance e favori ai più diversi strati sociali, secondo la logica di un “perpetuo ricatto in cui a eterne concessioni fanno eco eterne richieste senza che si introduca nella lotta politica un principio di responsabilità”. *Idem, ibidem*, p. XIII.

Ora, a questão colocada não está no fato de que essas considerações derivem de uma equação ideológica entre Morselli, Pasolini e Gobetti, mas sim no de salientar sinais de um desconforto, originados de posicionamentos e contextos diferentes, que dão conta de pensamentos livres resultantes de atitudes “intempestivas”, de acordo com uma acepção que vai ser esclarecida mais adiante. Voltando, portanto, ao questionamento inicial, Morselli ainda via brilhar os vaga-lumes, embora no seio de uma natureza selvagem que aflorava de uma humanidade desaparecida?

O suicídio pode parecer uma resposta sem apelo, no entanto formas de resistência não faltaram até o último instante. Antes de mais nada, é necessário ressaltar que, a partir de seu retiro na modesta casa em Sasso de Gavirate, perto da cidade de Varese, estabelece-se definitivamente um proceder na contramão, inclusive do ponto de vista político – entendido no sentido menos inflacionado da palavra, de escolhas conscientes e sistemáticas durante todo o ofício do viver cotidiano. Ao escritor poderia até, pelo contrário, ser atribuída a definição de “impolítico”, se a expressão for tomada em sentido quase irônico, porque referida a quem não sabe se adequar às normas, não sabe aproveitar as oportunidades e em função disso se torna um infrator, não programático mas efetivo, do *politically correct*. Em uma famosa carta a Italo Calvino, Morselli confessa que se encontra “politicamente em crise, com quase nenhuma esperança de sair dessa situação”,<sup>8</sup> para depois, em anotações esparsas, definir melhor seu pensamento em relação à situação italiana. Em um recorte de um artigo do *Corriere della Sera* de 1969, aponta de forma até vidente, se pensarmos nos dias de hoje: “Haveria outra solução: subordinar a ‘sociedade política’ (= os partidos) à sociedade civil (os cidadãos). Instaurar pelo menos tendencialmente um regime de democracia direta”.<sup>9</sup> Com efeito, apesar de seu consolidado isolamento voluntário,

---

<sup>8</sup> “[...] politicamente in crisi, con quasi nessuna speranza di uscirne”. In Valentina Fortichiari, “Introduzione”, Guido Morselli, *Romanzi*, Vol. I, Milano, Adelphi, 2002, p. XLVIII.

<sup>9</sup> “Ci sarebbe un altro rimedio: subordinare la “società politica” (= i partiti) alla società civile (i cittadini). Instaurare almeno tendenzialmente un regime di democrazia diretta”. Documento arquivado no “Fondo Morselli”, junto ao

Morselli permanece sempre a par do debate político e cultural em andamento na Itália. De um artigo de Eugenio Scalfari publicado no *L'Espresso*, em 14 de abril de 1968, grifa: “Aquela sindical há um bom tempo se tornou outra burocracia, não dissímil por métodos e mentalidade da burocracia dos partidos e da do Estado. Burocracia quer dizer casta fechada”.<sup>10</sup> Ainda, deve ter se encontrado de acordo com outro trecho do mesmo artigo: “a gente desconfia dos partidos, da classe política, do Estado. Não odeia a política, odeia quem a faz”.

Contudo, ainda estamos aqui em um nível mais evidente e consciente de reflexão política, ao passo que o que se pretende ressaltar é a maneira pela qual Morselli interiorizou e efetivou esta sua intransigência civil, para além das conhecidas medidas naturais que ele adotava metodicamente. Eis, então, que sua forma de resistência cotidiana se resume em gestos de grande valor simbólico, além de prático, como a pertinaz reciclagem de material de papel, cartas, envelopes, não por último, de panfletos publicitários, em que ele anotava ideias e rascunhos para seus escritos (de forma parecida, Robert Walser havia grafado seus microgramas). O escritor chega, assim, a “profanar”, para utilizar um conceito de Giorgio Agamben, os objetos de um sistema recusado, isto é, a retirá-los de seu uso comum para devolvê-los ao uso livre dos homens – uma prática que poderia ser vista também como forma de resistência à hiperprodutividade do mercado (inclusive o cultural), segundo a única arma que estava ao alcance de Morselli: a escritura. Seguem nessa direção as próprias notas contidas em seu diário, em 26 de agosto de 1969, quando ele escreve, por exemplo:

[...] os “bens” são mercantilizados, e a mesma coisa acontece com o trabalho. Cada um de nós, mesmo não sendo trabalhador, é alienado, isto é, feito escravo de *potências* que deveriam, ao contrário, estar à nossa disposição,

---

“Centro Manoscritti” da Universidade de Pavia.

<sup>10</sup> “Quella sindacale è da tempo diventata un'altra burocrazia, non dissimile per metodi e per mentalità dalla burocrazia dei partiti e da quella dello Stato. Burocrazia vuol dire casta chiusa”. Este documento também faz parte do arquivo do “Fondo Morselli”.

basicamente pelo motivo que fomos nós a criá-las. Mas isso não é suficiente. Não apenas somos escravos como também “reificados”: ou seja, reduzidos ao baixo nível de objetos, em prol das citadas “potências” nossas criaturas.<sup>11</sup>

Michel de Certeau, estendendo o discurso à relação entre cidadão e instituições, lembra de Foucault quando, em *Vigiar e punir*,

substitui a análise dos aparelhos que exercem o poder (isto é, das instituições localizáveis, expansionistas, repressivas e legais) pela dos “dispositivos” que “vampirizam” as instituições e reorganizam clandestinamente o funcionamento do poder: procedimentos técnicos “minúsculos”, atuando sobre e com os detalhes, redistribuíram o espaço para transformá-lo no operador de uma “vigilância” generalizada.<sup>12</sup>

E se é verdade que essa rede de vigilância se expande por toda parte, Certeau se pergunta então quais as formas de oposição ao alcance da sociedade civil:

que procedimentos populares (também “minúsculos” e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que “maneiras de fazer” formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou “dominados?”), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política.<sup>13</sup>

A trajetória de Guido Morselli, como dito, alimenta-se precisamente de pequenos gestos, habituais, meticulosos (e não certamente de um abandono anarquista), os quais se tornam os

<sup>11</sup> “[...] i ‘beni’ sono mercificati, e lo stesso accade del lavoro. Ciascuno di noi anche se non lavoratore è alienato, cioè fatto schiavo di *potenze* che dovrebbero, invece, essere al nostro servizio, anzitutto per la buona ragione che le abbiamo create noi. Ma non basta. Non solo siamo schiavi, ma ‘reificati’: ossia ridotti al basso livello di oggetti, a vantaggio delle citate ‘potenze’ nostre creature”. Guido Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988, p. 341.

<sup>12</sup> Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Vozes, 2001, p. 41.

<sup>13</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

pilares de uma ordem existencial que se sustenta em seu rigor. Uma escolha alternativa, radical, ditada por um irreduzível solipsismo, mas também práxis de resistência extrema face aos ditames de uma sociedade em sua deriva consumista, em que cada objeto perdeu sua “aura”, para usar termos benjaminianos, e em que cada homem é “reificado”, para recuperar a própria terminologia morselliana. Em síntese, a prática do escritor configura-se como uma verdadeira “estratégia”, mais que uma “tática”, pois, acompanhando de novo o raciocínio de Certeau, a estratégia “postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças”,<sup>14</sup> ao passo que a tática “não tem por lugar senão o do outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto [...]. Não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria”.<sup>15</sup> Disso deriva o fato de esta última não ter

a possibilidade de dar a si mesma um projeto global nem de totalizar o adversário num espaço distinto, visível e objetivável. [...] Este não-lugar lhe permite sem dúvida mobilidade, mas numa docilidade aos azares do tempo, para captar no vôo as possibilidades oferecidas por um instante. [...]

Em suma, a tática é a arte do fraco.<sup>16</sup>

Morselli, ao contrário, escolhe e projeta ele mesmo seu lugar exclusivo de ação (a chamada “casina rosa”), isto é, um sítio no meio de natureza, e a partir precisamente de uma “desapropriação” coagida, ditada por circunstâncias externas (entre outras, a presença molestadora de arganazes e amadores de *motocross*), inicia a trajetória que o levará ao suicídio.

A partir desse espaço e posição operacional, escolhidos e defendidos com obstinação, então, o escritor tece sua particular relação com seu tempo histórico evidenciada no início. Morselli, de algum modo, resolve enfrentar a corrente de seu tempo e não a

---

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 100.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 100-101.

seguir, atestando assim sua grande especificidade – especificidade, aliás, típica de poucos e selecionados autores, que se baseia em uma arritmia de fundo, em uma defasagem, em um olhar oblíquo em grau de captar as dobras opacas do processo histórico, sem, contudo, se alienar dele. Segundo Giorgio Agamben, é verdadeiramente contemporâneo aquele que mantém uma relação singular com seu tempo, aderindo e contextualmente tomando distância dele, podendo, justamente graças a essa dissociação parcial, a essa “inaturalidade”, a essa “intempestividade”, a esse “anacronismo”, perceber as entrelinhas de sua contemporaneidade.<sup>17</sup> De novo Didi-Huberman joga uma luz, em particular, no último dos termos utilizados, *anacronismo*, conferindo-lhe, a partir das sugestões de Walter Benjamin e Aby Warburg, o sentido de uma operação que, para ser eficaz, precisa acionar uma perspectiva multidirecional. Ele, de fato, fala de anacronismo em relação às imagens da arte, mas o discurso pode se ampliar ulteriormente, pois diante de um livro, assim como diante de uma obra pictórica, também devemos pensar que somos nós (leitores) transitórios, ao passo que nos sentimos onipotentes e consideramos o autor “fixo” e preso no tempo: somos nós, antes, apenas um segmento ao longo da linha do tempo, enquanto a obra nos sobrevive e catalisa vários “tempos”, em uma relação dinâmica perpétua. Ela pode, desta forma, nos falar a cada instante de uma maneira nova:

Nem é preciso pretender fixar, nem pretender eliminar essa distância [do objeto]: é preciso fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método conduz, talvez, a uma questão de tempo.

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patentado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele

---

<sup>17</sup> Cf. Giorgio Agamben, *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. trad. Vinicius Nicastro Honesko, Chapecó, Argos, 2009.

seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco.<sup>18</sup>

Isso pode sem dúvida constituir uma válida abordagem crítica para a obra de Morselli, e, mais ainda, pensando de novo em sua inserção social, representar a perspectiva privilegiada do escritor perante os acontecimentos de sua época e, sobretudo, perante os fatos da história; daí suas reescrituras ucrônicas, suas contra-histórias, sua recusa “anacrônica” (inconcebível e ociosa segundo muitas das editoras por ele consultadas) da História como religião intocável. Morselli, dentro de sua oficina, faz-se artesão paciente e remexe em seu mosaico narrativo estilhaços de memória, saber e realidade, para recuperar o sentido de uma experiência individual e coletiva. É este justamente um aspecto que se articula com os anteriores e que, de algum modo, fecha o círculo: Morselli se abstém de uma experiência de vida conforme as mais comuns regras sociais e se retira a viver nas margens do sistema (digamos, um Walden atualizado), para tentar recuperar o próprio sentido da existência, para gerenciar e saborear seus instantes longe da contaminação do cotidiano. Partindo de considerações acerca da perda da experiência, já evidenciadas por Walter Benjamin no discurso sobre o narrador, Giorgio Agamben coloca:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. [...]

Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; não os minutos que passa, preso

---

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman, *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2015, p. 28.

ao volante, em um engarrafamento; não a viagem às regiões inferas nos vagões do metrô nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; não a névoa dos lacrimogênicos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para a casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes –, entretanto nenhum deles se tornou experiência.<sup>19</sup>

No plano literário, portanto, Morselli se torna progressivamente capaz de extraordinários saltos lógicos, de audaciosas transposições espaço-temporais, terreno em que sua imaginação pode se sobressair em condições irrestritas, isto é, a partir de uma inatualidade, uma intempestividade, um anacronismo, os quais funcionam como instrumentos originais, mesmo se fadados à incompreensão, para captar as idiosincrasias de seu tempo.

É possível pensar agora, recuperando o trecho final de *Dissipatio H.G.* e os vaga-lumes pasolinianos, em uma obra de Italo Calvino de grande ressonância, *As cidades invisíveis* (publicada em 1972, um ano antes da morte de Morselli), e ao desencanto lúcido de seu autor. Escreve Calvino no fim do livro, revestindo Marco Polo, também “anacronicamente”, de uma sensibilidade absolutamente moderna:

*E Polo:*

– *O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas:*

---

<sup>19</sup> Giorgio Agamben, *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005, p. 21-22.

*tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço.*<sup>20</sup>

Mas nesta obra há um outro trecho, destacado por Pasolini, em que o tempo condensa e esborracha seu proceder linear: “Na praça, há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações”.<sup>21</sup> O último sobrevivente morselliano falava de “vida nesta estranha eternidade”, com o proceder do tempo também marcado por recordações. Retorna a pergunta: última utopia ou desencanto final?

Pasolini, que não via mais os vaga-lumes, mas que até sua última entrevista, concedida à tevê francesa, declarava não desistir de seu engajamento político, enxerga uma duplicidade nas *Cidades invisíveis* e, como se sabe, vê em Calvino uma renúncia, um agir que pode se dizer ter cara de “tática”, para retomar a definição de Michel de Certeau. Pasolini escreve uma resenha do romance, em 28 de janeiro de 1973:

*As cidades invisíveis* é um livro de um menino. Somente um menino pode ter, por um lado, um humor tão radioso, tão cristalino, tão disposto a fazer coisas bonitas, resistentes, alegradoras [...].

Aliás, na cidade de Isidora, “há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles”. E sem dúvida, isto é, segundo a lógica, *As cidades invisíveis* são a obra de um velho, ou pelo menos de um homem idoso, *que viu passar a vida*. Essa experiência – que é a mais importante que um homem possa fazer – faz com que ele não consiga mais ver o futuro como sendo o futuro de sua própria vida, tampouco o futuro dos filhos ou dos netos [...]: não, a experiência de ter visto passar a vida equivale à experiência de ter visto passar *toda* a vida possível, a vida do cosmo. [...] O livro de Calvino é, assim, o livro de um velho, para o qual “os desejos são recordações”. Mas não só os desejos

---

<sup>20</sup> Italo Calvino, *As cidades invisíveis*, trad. Diogo Mainardi, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 150.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

são recordações: também o são as noções, as informações, as notícias, as experiências, as ideologias, as lógicas: tudo é recordação. Cada instrumento intelectual para viver é recordação. [...] É verdade, então, que toda ilusão cultural em Calvino é decaída; sua cultura, porém, ficou: pelo menos como fornecedora daquelas recordações culturais, por meio das quais Calvino pode expressar o novo mundo, do jeito que este se apresenta a seus olhos estonteados de velho-menino, sentado no murinho.<sup>22</sup>

E conclui Pasolini:

Então, apesar do desmoronamento de toda ilusão cultural, a cultura de Calvino, repito, ficou intacta, mesmo se como pura Ilusão: e, enquanto tal, alcançou a perfeição formal de um objeto, de um fóssil maravilhoso. A cultura específica de Calvino, ainda, que é aquela literatura, libertada de seus deveres, transformou-se em uma mina abandonada, em que Calvino vai buscar os tesouros que ele quer.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> “*Le città invisibili* è un libro di un ragazzo. Solo un ragazzo può avere da una parte un umore così radioso, così cristallino, così disposto a far cose belle, resistenti, rallegranti [...]. D'altra parte nella città di Isidora, 'c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro'. E indubbiamente, cioè secondo logica, *Le città invisibili* sono l'opera di un vecchio, o almeno di un uomo anziano, *che ha visto passare la vita*. Questa esperienza – che è la più importante che un uomo possa fare – fa sì che egli non riesca a vedere più il futuro come il futuro della propria vita, e nemmeno, ormai, come il futuro dei figli o dei nipoti [...]: no, l'esperienza dell'aver visto passare la vita equivale all'esperienza dell'aver visto passare *tutta* la possibile vita, la vita del cosmo. [...] Il libro di Calvino è così il libro di un vecchio, per cui 'i desideri sono ricordi'. Non solo, però, i desideri sono ricordi: lo sono anche le nozioni, le informazioni, le notizie, le esperienze, le ideologie, le logiche: tutto è ricordo. Ogni strumento intellettuale per vivere, è un ricordo. [...]. È vero dunque che ogni illusione culturale in Calvino è decaduta, ma la sua cultura è però rimasta: almeno come fornitrice di quei ricordi culturali, attraverso cui Calvino può esprimere il nuovo mondo, come esso si presenta ai suoi occhi abbacinati di vecchio-ragazzo, seduto sul muretto”. Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, tomo secondo, Milano, Mondadori (I Meridiani), 1999, p. 1726-27.

<sup>23</sup> “Dunque, malgrado la caduta di ogni illusione culturale, la cultura di Calvino, ripeto, è rimasta intatta, sia pure come Illusione: e, in quanto tale, ha raggiunto la perfezione formale di un oggetto, di un meraviglioso fossile. La cultura specifica

Impossível não enxergar possíveis afinidades entre o Calvino das *Cidades invisíveis* e o último Morselli e não dedicar uma séria reflexão às palavras de Pasolini. Contudo, utopia e desencanto não necessariamente precisam se contrapor; podem, antes, se recompor em uma unidade superior. De acordo com Claudio Magris,

[u]topia e desencanto, ao invés de se contrapor, precisam se sustentar e corrigir um ao outro. [...] Utopia significa não se render às coisas assim como elas são e lutar pelas coisas como deveriam ser [...].

O desencanto é uma forma irônica, melancólica e aguerrida da esperança; modera seu *páthos* profético e generosamente otimista, que facilmente subestima as assustadoras possibilidades de regressão, de descontinuidade, de trágica barbárie latentes na história. Talvez não possa haver um verdadeiro desencanto filosófico, mas apenas um poético, porque somente a poesia pode representar as contradições sem solucioná-las conceitualmente, mas sim recompondo-as em uma unidade superior, elusiva e musical.<sup>24</sup>

Os contatos e o diálogo procurados até o último instante com o mundo cultural e político falam de um Morselli não resignado, mas persistente em seus princípios. Sua literatura, inclusive as obras inacabadas e os seus projetos, adentram sempre mais no território do grotesco, do paradoxo, do fantástico, dando continuidade a um jogo de luzes e sombras em que os personagens se perdem e

---

di Calvino, poi, che è quella letteratura, liberatasi dalla sua funzione, dai suoi doveri, è divenuta come una miniera abbandonata, in cui Calvino va a prelevare i tesori che vuole". *Idem, ibidem*, p. 1.727.

<sup>24</sup> "Utopia e disincanto, anziché contrapporsi, devono sorreggersi e correggersi a vicenda. [...] Utopia significa non arrendersi alle cose così come sono e lottare per le cose così come dovrebbero essere [...]. Il disincanto è una forma ironica, malinconica e agguerrita della speranza; ne modera il pathos profetico e generosamente ottimista, che facilmente sottovaluta le paurose possibilità di regressione, di discontinuità, di tragica barbarie latenti nella storia. Forse non ci può essere un vero disincanto filosofico, ma solo uno poetico, perché soltanto la poesia può rappresentare le contraddizioni senza risolverle concettualmente, bensì componendole in un'unità superiore, elusiva e musicale". Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Milano, Garzanti, 2001, p. 12-14.

vivenciam, mediante súbitas epifanias, sua voragem, seus infernos, ou, mais simplesmente, pontos em que percebem sua dissonância com a contemporaneidade. Já em *Un dramma borghese* [Um drama burguês] (escrito nos primeiros anos de 1960, publicado em 1978), por exemplo, o protagonista se embate no final, também do ponto de vista físico, em um labirinto obscuro, de feitiços kafkianos: “A escuridão parece a água de um aquário, é quente, povoada, e custa esforço afastá-la, sinto o suor vestir minhas costas. Os troncos nunca acabam na minha frente, entendo qual é a angústia do inseto prisioneiro”.<sup>25</sup> Também ressoam ecos de um Édipo moderno, na vagabundagem depois da culpa: “O gesto sem vergonha de um cego; quase o emblema, devo ter dito para mim, do meu estar no mundo e nele me conduzir”.<sup>26</sup> Momentos tópicos que coincidem em *Il comunista* com a cena da desorientação do protagonista, no meio de uma tempestade de neve em Filadélfia:

Mas também mais a fundo, um pensamento angustiado, não um sonho, o percutia, punha uma pergunta, ou a esboçava; era como se ele precisasse escolher. Ainda escolher, uma estrada ou uma solução, decidir. Sobre aquele resíduo de vontade estendia-se o cansaço orgânico, e este era sem sofrimento, uma renúncia fácil. Um retirar-se.<sup>27</sup>

Já na plácida desilusão de *Dissipatio H.G.*, o “abismo”, a queda, não metafórica, em um novo buraco, que se abre desta vez na beira de um poço natural na montanha, é contornada com ironia:

<sup>25</sup> “L’oscurità pare l’acqua di un acquario, è calda, popolata, e si fa fatica a spostarla, sento il sudore vestirmi la schiena. I tronchi non finiscono mai davanti a me, capisco qual è l’angoscia dell’insetto prigioniero”. Guido Morselli, “Un dramma borghese”, *Romanzi*, Vol. I, Milano, Adelphi, 2002, p. 913.

<sup>26</sup> “Il gesto senza vergogna di un cieco; quasi l’emblema, devo essermi detto, del mio stare al mondo e condurmicì”. *Idem, ibidem*, p. 919.

<sup>27</sup> “Ma anche più in fondo, un pensiero angosciato, non un sogno, batteva in lui, poneva una domanda, o la abbozzava; era come se lui dovesse scegliere. Scegliere ancora, una strada o una soluzione, decidere. Su quel residuo di volontà si stendeva la fatica organica, e questa era senza sofferenza, una facile rinuncia. Un ritirarsi”. Guido Morselli, “Il comunista”, *Romanzi*, Vol. I, Milano, Adelphi, 2002, p. 1284.

[...] sentia-me bem, estranhamente, irredutivelmente bem.

O epílogo está em harmonia com esse imprevisível. Não agi. Fui agido pelo sentido orgânico, isto é: 85 quilos de substância viva não obedeciam. Conscientes, a seu modo, da sentença segundo a qual morrer é mudar de matéria, não estavam dispostos a mudar de matéria.<sup>28</sup>

Alguns dos últimos contos de Morselli também combinam desencanto, memória cultural e perda de experiência em personagens embalsamados em seu cotidiano. Um destes começa assim: “Retrato de uma ‘vivência’ bem resolvida. Vivida a dois. Croniqueta jovens mulher e marido, um pouco cinza, sem um pingo de Antonioni, tampouco Flaubert”.<sup>29</sup> Outro apresenta uma viúva que vive com seus gatos, sozinha e segregada em uma casa nos arredores da cidade: “Leio um pouco, vasculhando nos ‘raros’, de Luciano a Huysmans a Bioy Casares, cozinheiro na vitrola refeições musicais heteróclitas e nem sempre comestíveis, evito com cuidado a tevê e os papos, igualmente insulsos, das boas burguesas. Não sei na prática o que é uma reunião elegante”.<sup>30</sup>

Disseminada em personagens-limieares, inclusive em vozes femininas, e no projeto inacabado de um romance protagonizado por um ser hermafrodito, consuma-se, enfim, uma obra que registra as contradições e idiosincrasias de uma sociedade desorientada em sua condição humana e cultural, quando, finalmente, o autor de tantas páginas ainda inéditas resolve que não é mais o caso de insistir. Julgado inatual por sua época, resta o registro de um contemporâneo que nunca deixou de ser tal, ontem como hoje.

---

<sup>28</sup> Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2001, p. 31.

<sup>29</sup> “Spaccato di un ‘vissuto’ fortunato. Vissuto a due. Cronachetta moglie e marito giovani, un po’ grigia, senza un pizzico di Antonioni, senza nemmeno Flaubert”. Guido Morselli, *Una missione fortunata e altri racconti*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 1999, p. 18.

<sup>30</sup> “Leggo un po’, rovistando tra i ‘rari’, da Luciano a Huysmans a Bioy Casares, mi cucino al giradischi pasti musicali eteroclitici e non sempre commestibili, evito con cura la tv e le chiacchiere circa altrettanto insulse delle brave borghesi, non so in pratica che cosa sia un ritrovo elegante”. *Idem, ibidem*, p. 50.





## Papas, contra-histórias e silêncios: do romance de Morselli ao cinema de Moretti

A intrigante figura do escrivão Bartleby, criada por Herman Melville em 1853, é o protótipo da alienação do homem moderno face às lógicas produtivistas e utilitaristas do mercado. Em virtude disso, ele tem suscitado uma longa série de análises, na convergência entre filosofia e literatura, por parte de diversos estudiosos. Franco Rella, por exemplo, salienta um dos aspectos da personagem: a afasia.

O lugar habitado por Bartleby é [...] o de uma inerte afasia, da ausência de palavras. Neste sentido, Bartleby se coloca para além da ânsia de testemunhar mediante o conto que reencontramos depois do fim de Ahab, depois do afundamento do navio, nas palavras de Ismael. Coloca-se para além, também, do gaguejo que leva Billy Bud à morte. Bartleby não tem palavras para testemunhar, nem sequer gagueja mais como Billy. Bartleby poderia falar, mas perdeu a confiança nas palavras. Não acredita mais que as palavras possam chegar a alguém.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> “Il luogo abitato da Bartleby è [...] quello di un’inerte afasia, dell’assenza di parole. In questo senso Bartleby è oltre l’ansia di testimoniare attraverso il

Em um dos últimos filmes do prestigiado cineasta italiano Nanni Moretti, *Habemus Papam* (2011), lançado quase contemporaneamente com o livro de Rella, o cardeal eleito papa, protagonizado por Michel Piccoli, leva curiosamente o nome de Melville. Ele é um personagem que, diante da perspectiva de um cargo vitalício, de tamanha responsabilidade, que lhe desperta ânsia e sufoco, encontra-se na condição dramática, caso aceite a nomeação, de não poder mais voltar atrás: voltar atrás que significaria, no seu caso, recuperar, readquirir uma experiência de vida de algum modo nunca praticada. Essa experiência é tanto dele como, em sentido geral, da Igreja entendida como estrutura, no que diz respeito ao aspecto doutrinário e ritualista, sempre mais anacrônica e distante das problemáticas mais prosaicas da massa dos fiéis – distante, portanto, ela também, daquilo que Claudio Magris chama de “moderna ‘prosa do mundo’”,<sup>2</sup> ao fazer referência à estreita relação da origem do romance com a matéria do mundo. Magris traz uma significativa anotação no diário de Croce em que “*dom Benedetto*”, sumo pontífice da crítica italiana de boa parte do século XX, escreve que havia recebido a visita do “escritor de romances Moravia”,<sup>3</sup> usando essa perífrase de forma claramente sarcástica. Benedetto Croce, em suma, assim como a Igreja Católica, seria insensível à prosa do mundo moderno, do qual o romance retira forma e substância.

O papa morettiano depara-se de modo tragicômico com uma vida não “romanceada”, ou, em outras palavras, com um romance sem vida. É importante refletir sobre o “sou ator” pronunciado durante sua primeira sessão de psicanálise. Cabe de fato se perguntar se “ator” faz referência ao desejo latente (e impossível) de trabalhar

---

racconto che ritroviamo dopo la fine di Achab, dopo l'inabissarsi della nave, nelle parole di Ismaele. È oltre, anche, il balbettamento che conduce alla morte Billy Bud. Bartleby non ha parole per testimoniare, non balbetta nemmeno più come Billy. Bartleby potrebbe parlare ma ha perduto la fiducia nelle parole. Non crede più che le parole possano arrivare a qualcuno”. Franco Rella, *Interstizi: tra arte e filosofia*, Milano, Garzanti, 2011, p. 25-26.

<sup>2</sup> Claudio Magris, “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, Franco Moretti (org.), *A cultura do romance*, trad. Denise Bottmann, São Paulo, Cosac Naify, 2009, p. 1.016.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 1.015.

no teatro ou, antes, ao fato de ser para todos os efeitos e desde sempre um ator na encenação de seu ofício eclesial, com direito até à queda da máscara quando do seu pronunciamento de recusa na sacada de Praça São Pedro, lotada de fiéis (e espectadores). Essa circunstância da nomeação pode inclusive ser definida como a maior “representação” do catolicismo, sem esquecer que o teatro nasce na antiga Grécia a partir exatamente de formas de culto religioso. Estaríamos, então, diante de um jogo especular: da vida, que está na arte, e da encenação, que, como queria Pirandello, preside toda a vida social. Na *Gaiavota* de Tchekhov, sugestão contida no filme, tem-se o trágico epílogo daquela tensão entre vida e arte que em breve seria tema privilegiado e destino fatal de muitos expoentes das vanguardas históricas do início do século XX.

Com base nos elementos evidenciados, não poderia haver escolha melhor que a de Michel Piccoli para um papel, ainda que de recitação comedida, tão cheio de nuances, se pensarmos em particular no filme *Vou para casa* (2001), uma das muitas películas em que o ator francês trabalhou com o grande diretor português Manoel de Oliveira. Michel Valence, protagonista dessa obra, é um ator de teatro muito conhecido, o qual, numa noite, após uma apresentação, assiste à tragédia bater na porta de sua vida: seu empresário lhe comunica que sua mulher, sua filha e seu genro morreram em um acidente rodoviário. Resta-lhe apenas um neto, do qual terá de cuidar. O tempo passa e aos poucos a vida volta à normalidade, o que, porém, não acontece com a atividade artística. Valence, com efeito, não consegue compartilhar o entusiasmo do empresário que gostaria de relançá-lo, ao lado de uma jovem atriz, em um ciclo de minisséries televisivas, que tocam assuntos como sexo, drogas e violência. Não era esta sua carreira e lhe repugna aceitá-la agora só por motivos econômicos. No entanto, ele ganha novo entusiasmo com o convite de um diretor americano, que lhe oferece um pequeno papel, em inglês, de uma adaptação do *Ulisses* de Joyce. Durante o primeiro dia de filmagens, todavia, é vítima de pequenas hesitações e a memória começa a falhar. Ainda parece pouca coisa, mas no dia seguinte, diante da câmera, o velho ator sente o mundo ruir aos seus pés, não consegue lidar com a realidade da cena, o texto lhe escapa. Resolve

parar, então, e com muita calma pronuncia um fatídico “volto para casa”.

A recitação, neste caso, torna-se impossível. A inocência de sua arte, supondo que a arte possa alguma vez ser inocente, foi irremediavelmente violada pela potência avassaladora da realidade (não somente no sentido de drama pessoal, mas também no de tomada de consciência das engrenagens misticadoras de uma “sociedade do espetáculo”). Vêm assim a faltar as condições, para dizê-lo com Alain Badiou, de um “semblante” que, graças justamente à demarcação de uma distância com o real, acabaria evidenciando o perfil deste último e o contrabalançaria de algum modo, ajudando-o a não aparecer, paradoxalmente, como semblante de si próprio.<sup>4</sup> Desse modo, essa reversibilidade é que garantiria à arte uma via de acesso ao real. Também Michel Piccoli, portanto, sofre em *Volto para casa* uma afasia, um gaguejo, provocados, porém, pelo peso, pelo excesso da experiência, na esteira de um Bartleby, e não nos moldes do cardeal Melville em *Habemus Papam*.

E agora pode entrar em cena Guido Morselli. Na atmosfera grotesca que envolve o Vaticano de Nanni Moretti, revelam-se surpreendentes as coincidências (conscientes ou casuais, pouco importa) com um dos romances mais instigantes do escritor, a partir do título, *Roma senza papa* [Roma sem papa]. Escrito em 1966 e publicado em 1974 – póstumo, como as demais obras narrativas de Morselli –, o livro tece, em primeiro lugar, uma interessante relação temática com a peça dramática de Ignazio Silone *L'avventura d'un povero cristiano* [A aventura de um pobre cristão], editado nos mesmos anos, precisamente em 1968. Em ambos os casos, trata-se de papas em exílio (ou em fuga) de Roma.<sup>5</sup> Silone desenha sua trama a partir de um acontecimento histórico, a nomeação papal, sob o nome de Celestino V, do monge Pietro (Angelerio) da Morrone, a

---

<sup>4</sup> Cf. Alain Badiou, *O século*, trad. Carlos Felício da Silveira, São Paulo, Idéias & Letras, 2007, texto já amplamente citado no primeiro ensaio que integra este volume.

<sup>5</sup> Vale lembrar que este artigo foi concebido de forma, quem sabe, premonitória logo antes da recusa do papa Bento XVI. O próprio filme de Moretti, nesse sentido, foi apontado como surpreendente antecipação dos eventos.

fim de investigar, com base nas esferas pública e privada, as causas de sua “grande recusa”: da eleição surpreendente de 1294, depois de um interminável conclave de três anos terminado em Perugia, à abdicação após somente três meses de pontificado exercido, excepcionalmente, em Nápoles, sob a problemática proteção de Carlos II de Anjou. O santo eremita, segundo a leitura de Silone, totalmente alheio às lógicas seculares do poder eclesial, encontra-se desde cedo esmagado pelo peso das responsabilidades e das intrigas políticas de um universo muito longe de seu sistema de valores e, por conseguinte, obstinadamente determinado em abrir mão do cargo. A leitura sugerida é de que se trataria, antes, de coerência, e não de “viltade” (covardia), como supostamente apontado por Dante no Canto III do *Inferno*.<sup>6</sup> Tanto é assim que Celestino V nunca conseguirá escapar dos jogos de poder ligados à sucessão pontifícia – este é o auge da crise que levará em poucos anos ao período do “Cativo de Avignon” – e será até morto por uma das fações envolvidas. Daqui remonta a definição siloniana de “pobre cristão”, acalorada e piedosa ao mesmo tempo.

Se a reconstrução do autor de *Fontamara* é baseada em documentos históricos, as “Crônicas romanas de final do século XX”, de acordo com o subtítulo do romance de Morselli, situam-se no terreno híbrido da ficção/invenção historiográfica – terreno ainda mais híbrido se considerarmos que, no espaço cronológico do conto, a elementos ucrônicos, de reescrita da história passada, juntam-se elementos futuríveis, com uma narração que se estende até quase o ano de 2000, sem, contudo, assumirem um tom crível nem uns nem outros, parando nos limiares de um *divertissement* político, histórico e ideológico. O Vaticano recriado em *Roma senza papa* é uma poderosa estrutura transnacional, como sempre foi, e transideológica, como nunca foi, com o objetivo de atuar uma ousada *realpolitik*. Sua principal fonte de recursos é o turismo, assim como o é para a Itália pós-moderna perfilada nos bastidores, um país destrambelhado que esboça um gesto de reação somente

---

<sup>6</sup> Como se sabe, todavia, a interpretação desses versos de Dante (“Colui che fece per viltade il gran rifiuto”, literalmente “Aquele que fez por covardia a grande recusa”) é bastante controversa quanto ao verdadeiro referente: Pilatos? Celestino V?

em ocasião de um decreto governamental, em meados de 1970, que coloca em risco o profissionalismo no futebol. O clima de total abertura deste bizarro Vaticano, tendente à incorporação de todas as diásporas e divergências doutrinárias e políticas, favorece inclusive a proliferação de teorias heterogêneas, as quais seriam consideradas em outros tempos, no mínimo, heréticas. Em tal microcosmo romanesco, quase *pastiche* rabelaisiano, nascem por mão de ecléticos religiosos algumas iniciativas surreais, como – e aqui reside o mais evidente indício intertextual com *Habemus Papam*, ainda que levado aos limites do paradoxo – a criação do IPPAC, ou seja, o Instituto pela Promoção da Psicanálise Católica. Padre Rusticucci, diretor da seção romana, explica assim a função do instituto: “Trata-se [...] de garantir à Igreja a ideologia do século. Tenho de ‘me capacitar’; Calvino, Rousseau e Marx em comparação eram amadores. Suas heresias, inócua literatura. Trata-se de converter o Anticristo, de batizar Freud. Mas estamos no bom caminho”.<sup>7</sup>

No filme de Moretti, um secretário pontifício apenas um pouco mais verossímil se limita a afirmar: “Acreditamos na alma mais do que no inconsciente”. E ainda: “O conceito de alma e o de inconsciente não podem absolutamente coexistir”. Isso não impede, porém, que a Igreja recorra ao “sequestro” do melhor psicanalista da praça para tentar resolver as crises de pânico do papa designado, o qual, entretanto, com as devidas distâncias, pode lembrar a figura de Celestino V mais do que a do papa morselliano. Se o pontífice imaginado por Moretti se torna um *flâneur* pelas ruas de Roma, em Morselli o futurível papa João XXIV, de origem irlandesa, opta por um exílio voluntário (daí o título do livro) da sede canônica do Vaticano.<sup>8</sup> Agora ele reside em Zagarolo, na grande periferia

<sup>7</sup> “Si tratta [...] di assicurare alla Chiesa l’ideologia del secolo. Devo «capacitarmi», Calvino, Rousseau e Marx al confronto erano dilettanti. Le loro eresie innocua letteratura. Si tratta di convertire l’Anticristo, di battezzare Freud. Ma siamo a buon punto”. Guido Morselli, *Roma senza papa*, Milano, Adelphi, 2000, p. 46.

<sup>8</sup> Cabe lembrar, para voltar a Michel Piccoli, que em outra obra de Manoel de Oliveira, *Rencontre unique*, capítulo do filme coletivo *Chacun son cinéma*, apresentado no Festival de Cannes em 2007, o ator francês se coloca, por assim dizer, no meio do caminho entre Morselli e Moretti. Ele interpreta, pois, um episódio de história alternativa, tanto grotesco como irônico, isto é, o encontro

romana, topônimo que já traz implicações irônicas, atestando-se como espécie de palingênese da milenária tradição pontifícia – e Morselli nem podia saber que em breve (1973) a cidade se tornaria famosa pelo filme *Ultimo tango a Zagarolo*, comédia paródica do escandaloso *Último tango em Paris*, de Bertolucci. Segundo boatos populares, este João XXIV, papa que não viaja nem profere discursos públicos, seria tímido e dotado de escasso poder oratório e, ainda, teria fobia de aranhas, mesmo colecionando cobras e répteis vivos, seria jogador de tênis, conduziria uma vida morigerada, apesar de não desprezar fumo e álcool, e namoraria com uma indiana teósofa, missionária adepta do budismo zen e influente delegada da ONU.

Se o papa morettiano é de alguma forma o registro ao vivo de uma crise que eclode, cujos êxitos se mantêm incertos até o fim, é o papa morselliano, com seus “elusivos silêncios”,<sup>9</sup> que se aproxima mais do Bartleby descrito por Franco Rella, com a diferença, com respeito ao personagem de Melville, de que João XXIV não está recluso, não é alienado, mas desfruta de um sossegado desencanto. Na realidade, citando de novo um trecho de *Roma senza papa*, “pode ser reticente sob o ponto de vista doutrinário ou, digamos, didático, mas não é um complexado. Não é tímido nem introvertido”.<sup>10</sup> É Walter, o padre suíço narrador em primeira pessoa dessas crônicas, a falar. Sua audiência com o sumo pontífice, mais vezes adiada, pode finalmente realizar-se em um quente verão dos fins da década de 90, depois de alguns dias de espera passados em Roma, lugar onde já havia habitado cerca de vinte anos antes, por quatro anos, como seminarista. Em suas recordações rememoradas em

---

entre o papa João XXIII e Nikita Krushev, nos cômodos do Vaticano, vestindo Piccoli, neste caso, não as roupas talaes, mas as civis do presidente russo. A realidade histórica nos diz, no entanto, que pouco depois da crise dos mísseis em Cuba, que contribuiria para a queda de Krushev, a filha Rada e o genro do presidente russo visitaram de verdade o papa João XXIII, em 1963, provavelmente sem a necessária consulta prévia ao Partido.

<sup>9</sup> “Elusivi silenzi”. Guido Morselli, *Roma senza papa*, Milano, Adelphi, 2000, p. 182.

<sup>10</sup> “[...] può essere reticente sotto il profilo dottrinale, o diciamo didattico, ma non è un complessato. Non è timido né introverso”. *Idem, ibidem*, p. 167.

*flashback*, uma vez retornado para a Suíça, a imagem papal aparece até surpreendente pela cordial e difusa humanidade, para não dizer “nudez” da pessoa:

(De novo João sorria, com uma felicidade, diria, não meritória. Profana, acrescentaria, se se me perdoa a ousadia: por uma vida contente de viver aqui e agora. Pontualmente, terrenamente) [...] “Das coisas do mundo, o Papa não pode cuidar”, observou. Corrigiu-se depressa: “Não pode tratar”.

Calou-se como que refletindo, depois disse:

“Não pode, por muitas boas razões. Entre outras, meus amigos, vamos admitir, para não mostrar a vocês também sua incompetência”.<sup>11</sup>

No paradoxo da ficção romanesca, ele é, portanto, um papa “civil” (paradigmática é outra sua colocação, “Deus não é padre”<sup>12</sup>), um papa que pode dar seu testemunho de mundo só por meio de “elusivos silêncios”.

A narrativa morselliana, recusada por seus contemporâneos, abre-se a perspectivas éticas e dialéticas, justamente mobilizadas a partir do semblante da ficção artística. Declara o escritor: “Hoje o romance não está na literatura: é a literatura. Dele não se sai. Acrescentaria que o romance é até transliterário, pelos nossos gostos de hoje. Ele inclui, por exemplo, ou pode incluir, a teologia”.<sup>13</sup> Morselli, em suma, atribui ao romance um significado polissêmico, sem relegá-lo à categoria de modo ou gênero, chegando desta forma à

<sup>11</sup> “(Di nuovo Giovanni sorrideva, con una felicità, direi, non meritoria. Profana, aggiungerei se mi si perdona: di una vita contenta di vivere qui e ora. Pontualmente, terrenamente) [...] ‘Delle cose del mondo, il Papa non può occuparsi’ osservò. Si corresse subito: ‘Non può trattare’. Tacque come riflettendo, poi disse: ‘Non può, per molte buone ragioni. Fra l’altro, amici miei, ammettiamolo pure, per non mostrare anche a voi la sua incompetenza’”. *Idem, ibidem*, p. 177-179.

<sup>12</sup> “Dio non è prete”. *Idem, ibidem*, p. 177.

<sup>13</sup> “Oggi il romanzo non è nella letteratura, è la letteratura. Da esso non si esce. Aggiungerei che il romanzo è persino translitterario, per i nostri gusti d’oggi. Include, per esempio, o può includere, la teologia”. Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 2001, p. 117.

sua superação. Escreve, ainda, em seu *Diário*, em 1965, não conhecer nenhuma definição que o contemple verdadeiramente:

Provavelmente, porque ele é demasiadamente amplo, multívoro e heteróclito para se prestar a uma definição, digamos, empírica; poderia, talvez, prestar-se melhor à conceitualização em sede de teoria estética. Mas não é fácil que isso possa se mostrar útil a fins práticos. O que acontece com os críticos é uma aproximativa tipologia e classificação, e um esboço de fisiologia comparada dos muitos, muitíssimos, organismos narrativos, irredutíveis um ao outro, em que se encarna o fenômeno que chamamos de “romance”, com um termo já carente de significado.<sup>14</sup>

O tempo é cavalheiro e sempre toma conta de dar uma resposta. Para Morselli, esta chega quase cinquenta anos depois, em 2012, por mão de Alberto Asor Rosa, no artigo “Se questo è ancora un romanzo” [É isto, ainda, um romance?], publicado em *La Repubblica* em 13 de janeiro:

Há romances e contos verdadeiros, mas também pesquisas sociológicas, *divertissements* filosófico-literários, contos desenhados em vez de narrados. O que isso quer dizer? Quer dizer que hoje a literatura, sobretudo em sua forma especificamente narrativa, está em qualquer lugar. À furibunda multiplicação da produção livreira uniu-se a difusão por toda parte da literatura numa infinidade de meios de expressão e comunicação: imprensa, televisão, publicidade, disciplinas sociais e históricas, música e canções, desenho e pintura, quadrinhos, *comics* etc. Já não

---

<sup>14</sup> “Probabilmente, perché esso è troppo ampio, multivoro o eteroclitico per prestarsi a una definizione, diciamo, empirica; potrà, forse, prestarsi meglio alla concettualizzazione in sede di teoria estetica. Ma non è facile che questa possa mostrarsi utile ai fini pratici. Ciò che occorre ai critici, è una approssimativa tipologia e classificazione, e un abbozzo di fisiologia comparata dei tanti, tantissimi organismi narrativi, irriducibili l'uno nell'altro, in cui s'incarna il fenomeno che chiamiamo “romanzo” con un termine ormai scarso di significato.” Guido Morselli, *Diario*, Valentina Fortichiari (org.), Milano, Adelphi, 1988, p. 257.

se fala universalmente de “narração” também em relação à política? Isso quer dizer que o conto – se a narração é conto, e naturalmente valendo também o contrário – é um modo de expressão peculiar da sociedade democrática de massa (mais do que a ciência, apesar das evidências). Eu, portanto, não acho nada de estranho nem de reprovável nesta derrubada das barreiras tradicionais.<sup>15</sup>

Todavia, esta “aceitação” pacífica de Asor Rosa, esta espécie de confirmação da previdência morselliana, dura pouco, e a exigência da classificação não demora em surgir no decano da crítica marxista na Itália:

Porém, ao mesmo tempo, é preciso considerar este risco: no momento em que a literatura está em qualquer lugar, pode acontecer que ela, em sua essência mais autêntica, não esteja em lugar nenhum. Quando é que a narração – aliás, “afabulação” pura e simples, estendida sem limites, e por isso estranhada e inconsciente – se torna conto? Torna-se conto quando não se limita a tentar “reproduzir” a vida, mas procura captar seu sentido. Não a vida, mas o sentido da vida é (sempre foi e, para mim, sempre deveria ser) o objeto da grande narração. Acho intoleráveis os jovens escritores que se esforçam para reproduzir o burburinho da existência.

---

<sup>15</sup> “Ci sono romanzi e racconti veri e propri, ma anche indagini sociologiche, divertissements filosofico-letterari, racconti disegnat i invece che narrati. Che vuol dire? Vuol dire che oggi la letteratura, soprattutto nella sua forma specificamente narrativa, è dappertutto. Alla forsennata moltiplicazione della produzione libraria s'è accompagnata la diffusione a macchia d'olio della letteratura su di un'infinità di mezzi di espressione e comunicazione: stampa, televisione, pubblicità, discipline sociali e storiche, musica e canzoni, disegno e pittura, fumetti, comics, ecc. ecc. O non si parla ormai, universalmente di “narrazione” anche a proposito di politica? Vuol dire che il racconto, – se la narrazione è racconto, e naturalmente anche viceversa, – è un modo d'espressione peculiare della società democratica di massa (più che la scienza, nonostante le apparenze). Io non trovo perciò niente di strano né di riprovevole in questo abbattimento delle barriere tradizionali”. Alberto Asor Rosa, “Se questo è ancora un romanzo”, disponível em <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/01/13/se-questo-ancora-un-romanzo.html>>, acesso em jul. 2017.

Para se distinguir da massa – esta sim, verdadeiramente heterogênea – da produção editorial, é preciso o desafio de lidar com alguma coisa que segue de perto a vida, ou melhor, que está dentro da vida, mas ao mesmo tempo é a parte escondida, aparentemente invisível da vida, que o “bom” conto evidencia.<sup>16</sup>

Segundo Asor Rosa, então, é preciso buscar e dar expressão àquele quid “aparentemente invisível” da vida, reproduzir seu sentido, como se estivéssemos procurando uma pedra filosofal. Morselli, na filigrana de seu mundo grotesco, nos faz vislumbrar, como queria Badiou, os contornos do real, mas para começar, logo em seguida, a desconfiar dele e tomar as devidas distâncias. É aí que as lacunas e os silêncios se encarregam, como também acontece em parte do filme de Moretti, de revelar o vazio e de detonar qualquer sentido pressuposto, de falar, ainda, do paradoxo de uma existência que quando se realiza faz-se incomunicável e quando não se realiza faz-se desejável. É sob condição de uma narração híbrida, aberta às diversas formas de discurso de um mimetismo improvável e irreprodutível, que essas impossibilidades podem vir à tona.

Voltando por um instante à sinopse do filme – e indiretamente, se pensarmos no conceito de narratividade como maneira de dar testemunho do mundo, ao romance –, é interessante refletir sobre as formas utilizadas por Nanni Moretti. Em entrevista dada a Rodrigo Fonseca, pelo jornal *O Globo*, o diretor coloca:

---

<sup>16</sup> “Però, al tempo stesso, bisogna tener conto di questo rischio: dove la letteratura è dappertutto, può accadere che essa, nella sua essenza più autentica, non sia in nessun luogo. Quand’è che la narrazione, – anzi, ‘affabulazione’ pura e semplice, estesa a dismisura, e perciò straniata e inconsapevole, – diviene racconto? Diviene racconto quando non si limita a tentare di ‘riprodurre’ la vita, ma cerca di coglierne il senso. Non la vita, ma il senso della vita è (è sempre stato e, secondo me, dovrebbe sempre essere) l’oggetto della grande narrazione. Trovo intollerabili i giovani scrittori che si sforzano di riprodurre il bla-bla dell’esistenza. Per sollevarsi dalla massa, – quella sì davvero eterogenea, – della produzione editoriale, bisogna cimentarsi con qualcosa che sta dietro alla vita o, meglio, è dentro alla vita, ma al tempo stesso è la parte nascosta, apparentemente invisibile della vita, che il racconto ‘buono’ fa emergere.” *Idem, ibidem*.

[Pergunta] O senhor fala de surpresa e inovação narrativas, mas, em Cannes, “Habemus Papam” foi cobrado por ter uma narrativa clássica, convencional. Como encara essa cobrança?

[Moretti] Eu não vejo esse timbre clássico, uma vez que eu trafego dentro e fora do realismo indo para além da direção que a plateia espera. Não classificaria isso como clássico, mesmo tendo começo, meio e fim definidos. Quando sou espectador, gosto da surpresa. E tento reproduzir isso quando filmo.<sup>17</sup>

Agora sim é possível formular hipóteses sobre insuspeitas chaves de leitura dessa obra cinematográfica. Aquele “começo, meio e fim”, que faz referência a uma concepção linear do tempo<sup>18</sup> e que conota as experiências narrativas mais convencionais, encontra no filme de Moretti significativos momentos de ruptura. Pode-se pensar, por exemplo, na alegoria do torneio de vôlei organizado pelo psicanalista, com a participação de todos os cardeais que estão reunidos no conclave. Se a cerimônia da eleição e investidura papal, mostrada no início, reafirma o aspecto cíclico do rito, do vínculo da Igreja enquanto religião com o calendário e com um tempo retilíneo e irreversível, o rito pode, por sua vez, como coloca Giorgio Agamben, subverter essa lógica, dado que, de acordo com o filósofo, que recupera considerações de Emile Benveniste, o aspecto lúdico altera e destrói o calendário. Ademais, “se é verdadeiro que o jogo provém da esfera do sagrado, também é verdade que ele a transforma radicalmente, ou melhor, inverte-a a tal ponto que pode ser definido sem exagero como ‘sagrado às avessas’”.<sup>19</sup> Dessa forma,

---

<sup>17</sup> Nanni Moretti, “Nanni Moretti lança ‘Habemus papam’ sem medo da crise”, entrevista de Rodrigo Fonseca, disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/nanni-moretti-lanca-habemus-papam-sem-medo-da-crise-4283692>>, acesso em jul. 2017.

<sup>18</sup> Como bem lembra Giorgio Agamben, “A concepção do tempo da idade moderna é uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois”. Giorgio Agamben, *Infância e história*, trad. Henrique Burigo, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005, p. 117.

<sup>19</sup> *Idem, ibidem*, p. 84.

na hora do jogo, na plenitude do prazer não mais reprimido, podem-se finalmente curtir os instantes de uma real experiência de vida, graças a uma mudança qualitativa do tempo, definido por Agamben “caiológico”: “ao tempo cronológico da pseudo-história deve-se opor o tempo caiológico da história autêntica”.<sup>20</sup> O valor apostólico da missão católica parece se cumprir, então, na experiência “humana” do prazer, nos moldes, no caso específico, de um torneio esportivo.

Outros momentos significativos em tal sentido são o estranhamento e a elipse, inclusive narrativa, oferecidos pela canção de Mercedes Sosa (argentina como o futuro pontífice; outra previsão de Moretti?), que se difunde do aparelho de som papal, acionado pela guarda suíça em função de dublê do papa desaparecido, e se espalha pelas ruas de Roma, até ser “capturada” pela interpretação de uma banda de músicos de estrada. “Cambia, todo cambia”: letra e cenas que se tornam particularmente marcantes na medida em que alegam os cardeais de um espasmo repentino de regozijo, interrompendo seu ofício canônico e alienando-os de seu “tempo”. No entanto, evidentemente tudo pode mudar, com exceção da Igreja. O torneio de vôlei é interrompido de repente, sem mais explicações, talvez desnecessárias. O tempo, e com ele a impossibilidade da instituição católica de “estar no mundo”, retoma seu curso regular.

Estes momentos lúdicos e grotescos podem ser definidos de aberta *simpatia* do diretor, no pleno sentido etimológico da palavra, mas, mesmo assim, concentra-se neles a parte mais revolucionária do filme. Refletindo melhor, neles residem também as verdadeiras afinidades com o romance de Morselli: com efeito, todos os últimos romances do escritor apresentam uma relação com o tempo de ruptura contínua. As ucronias (ou os “fora do tempo”, no caso de *Dissipatio H.G.*) não por acaso são muito frequentes. *Roma senza papa*, como apontado, faz de uma narração oscilante entre vários planos temporais o cenário privilegiado de inúmeras fraturas, suspensões ou “caiológicas”. Seria isto ainda um romance?

Todos os membros do conclave em *Habemus Papam* vão, no final do filme, buscar o ex-cardeal Melville no camarote de um

---

<sup>20</sup> *Idem, ibidem*, p. 128.

teatro, enquanto ele assiste a uma encenação da *Gaiyota*. E ele, agora do palco da sacada vaticana, diante da plateia dos fiéis, em uma situação, de repente, às avessas, recupera a palavra: mas é para dizer não, definitivamente. Pode, assim, ter início sua vida, ou melhor, seu romance.



## Morte e linguagem em Giorgio Manganelli

Segundo a razão, deveria achar estar morto; todavia, não guardo memória daquela lancinante decomposição, a opaca decadência corporal, nem das agonias internas, pavores e esperanças, que dizem acompanharem o caminho da morte; mas recordo, sim, uma espécie de aridez tanto do corpo quanto da mente; uma frouxidão taciturna, um desviar-me contínuo de pensamentos graves, para me deter em imagens entre pobres e sórdidas, quase como se eu brincasse com as borlas desfiadas dos meus pavores. Uma preguiça funda, e a relutância tenaz por uma persistida existência em lugares sempre mais alheios. Mas não dor do corpo, e, se os gestos ficavam para mim progressivamente mais limitados, isso não derivava senão de uma repugnância minha por me mexer, por agir no mundo. Nem recordo gestos violentos contra mim: não me suicidei. Naqueles que eu suponho os últimos meses, não era governado nem por ira nem por rancor, mas por um tédio miúdo e insinuado entre coisa e coisa, uma paciente acídia que ia tirando das coisas cor e cheiro; embora me sacudisse, às vezes, um súbito horror pelo abismo, um caimento que se abria do meu lado, e nessa vertical descida

estremecia e suava e franzia, sem todavia nunca sentir a tentação de eu nela precipitar, aliás um anseio de fuga, mas totalmente impotente.<sup>1</sup>

Começa assim, *in medias res*, com as circunstanciadas conjecturas, ainda que nebulosas, de uma primeira pessoa que se desacredita desde cedo como testemunha crível, *Dall'inferno* [Do inferno] (1985), de Giorgio Manganelli. Ou melhor, as incertezas constitucionais do personagem são logo declaradas. Uma viagem metafísica nos domínios da morte, quando não encontra no salvo-conduto da alegoria sua possibilidade narrativa, tem de lidar forçosamente com novas formas de (im)materialidade e, por conseguinte, com novas formas de pensamento e escrita que a sustentem.

Outro exemplo, não distante desse, inclusive em termos cronológicos, é o do início de *A seguinte história* (1991), de Cees Nooteboom, em que um *eu* incerto (e, sem dúvida, um pouco autossarcástico) vai se esgarçando tal como o homólogo manganelliano:

Nunca tive interesse exagerado por minha própria pessoa, mas infelizmente isso não significava que pudesse, volunta-

---

<sup>1</sup> “Secondo ragione, dovrei ritenere d'esser morto; e tuttavia non ho memoria di quella lancinante decomposizione, l'opaca decadenza corporale, né delle smanie interiori, terrori e speranze, che dicono accompagnino il percorso verso la morte; ma sì rammento una tal quale aridità e del corpo e della mente; una neghittosità taciturna, un continuato distogliermi da pensieri gravi, per indugiare su immagini tra povere e sordide, quasi giocherellassi con le sfrangiate nappe dei miei terrori. Una pigrizia fonda, e la tenace riluttanza ad una persistita esistenza in luoghi sempre più estranei. Ma non dolore del corpo, e se i gesti mi si facevano via via più angusti, non veniva se non da una mia ripugnanza a muovermi, ad agire nel mondo. Né rammento gesti violenti contro di me: non mi sono suicidato. In quelli che suppongo gli ultimi mesi non ero governato né da ira né da rancore; ma da un tedio minuto e insinuato tra cosa e cosa, una paziente accidia che alle cose andava togliendo colore e odore; sebbene talora mi scuotesse un subito orrore dell'abisso, uno scoscendimento che mi si apriva sul fianco, e alla cui verticale discesa rabbrivivo e sudavo e digrignavo, senza tuttavia mai provare la tentazione di precipitarmi, anzi una brama di fuga, ma impotente affatto”. Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Adelphi, 1998, p. 9-10.

riamente, parar de pensar em mim mesmo de uma hora para outra. E naquela manhã eu tinha certamente algo em que pensar. Outro homem poderia ter decidido falar sobre a vida e a morte, mas essas palavras fortes não chegam facilmente aos meus lábios, mesmo quando não há mais ninguém por perto, como era o caso.

Eu havia acordado com a sensação ridícula de que poderia estar morto, mas não podia garantir que estava realmente morto, ou que estivera morto, ou vice-versa. A morte, como eu aprendera, era o nada, e se você estivesse nesse estado, como eu também aprendera, toda reflexão cessava. Portanto, esse não era o meu estado, já que ainda me encontrava cheio de devaneios, pensamentos, lembranças.<sup>2</sup>

Antes de mais nada, os dois trechos colocam-se, para além de suas peculiaridades expressivas e diegéticas, como pontas finisseculares de um iceberg de antiga formação. Sem necessariamente remontar às etapas importantes do pensamento ocidental, como a crítica à metafísica transcendente de Kant ou o conceito totalizante de metafísica do primeiro Heidegger, passando pela “morte de Deus” nietzschiana, é de qualquer forma inquestionável a insurgência, durante todo o século XX, de uma nova e complexa relação entre vida e morte, longe dos arquétipos oriundos da tradição clássica e dantesca. Na prática, os novos termos da questão desenham uma humanidade sem a apaziguante transcendência divina sustentada pelas *auctoritates* e, ao mesmo tempo, à mercê das distopias, às vezes ferozmente irônicas, do negativismo do sujeito: basta pensar na morte impossível do caçador Gracchus, de Kafka. Em suma, uma certa e já consistente tradição literária aborda a questão metafísica, por um lado, como o registro de uma queda dos horizontes religiosos que ocupavam o além; por outro, como busca de novas perspectivas ontológicas que pressupõem também novas conotações icásticas.

Para Manganelli, o tema da morte, que recorre em toda sua obra, não possui natureza confessional, mas reverte completamente, em um constante jogo de *déplacements*, o caminho da transcendência:

---

<sup>2</sup> Cees Nooteboom, *A seguinte história*, trad. Ivanir Calado, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008, p. 7.

anunciada desde o primeiro livro, *Hilarotragoedia* (1964), a direção é agora a da “descendência”, justamente no sentido de descer, dirigir-se para baixo:

Se cada discurso parte de um pressuposto, de um postulado indemonstrável e indemonstrando, daquele fechado como embrião na gema e gema no ovo, ou seja, daquele que ora se inaugura, o pré-natal, o axioma, o seguinte: QUE O HOMEM TEM NATUREZA DESCITIVA. Percebo e glosso: o homem é movido por uma porção não-humana, por vontade ou amor ou intenção oculta, que envereda por músculos e nervos, que ele não escolhe nem compreende; que ele desama e desquer, que o penetra, o adota, invade e governa; e ela tem por nome: poder ou vontade descitiva.

Descer, ressalte-se logo, é operação ágil; para executá-la, você não pode temer esbarrar em obstáculos, impedimentos, recusas, repulsas gravitacionais: nem terá de se esfregar na poeira da estrada com os vibráteis focinhos cerebrais; pois o universo inteiro é tão calidamente estruturado a ponto de fazer de todos os possíveis movimentos só este solicitante e aberto, cativante, ou melhor, alegrante, natural, espontaneamente rápido com sempre crescente rapidíssima rapidez; onde sibilamos pelos ares buscando um alvo hipotético ou teológico ou capetalico, superiormente infinito, sobre ele convergindo nossa natureza magra e confusa, como revirado leque de retas se monoconcentra em gráfico perspectivo.<sup>3</sup>

Manganelli, com a arte de um ourives habilidosíssimo, molda sua criatura literária dentro de uma oficina na qual a linguagem se liberta ostensivamente de qualquer constrição mimética; na qual a personagem, que apenas sobrevive na aparência de um simulacro, “desce” e vai ao encontro de um processo metamórfico, como ficará mais claro em seguida. Para Manganelli, enfim, a literatura é sobretudo um fato de linguagem. Vamos ver, então, algumas marcas textuais presentes nos exórdios mostrados.

---

<sup>3</sup> Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, trad. Nilson Moulin, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 21-22.

Em *Hilarotragoedia*, na primeira proposição temos os prefixos negativos “indemonstrável” e “indemonstrando”, “desama” e “desquer”, além de uma série de partículas negativas: “não-humana”, “não escolhe, nem compreende”. Analisando *Dall’inferno*, também no primeiro período, temos em função de conectivos do discurso diversas conjunções adversativas: *mas*, repetida quatro vezes,  *todavia*, duas vezes, além da conjunção negativa *nem*, também usada quatro vezes. Portanto, as marcas discursivas dos textos manganellianos apontam claramente, desde o começo, para uma perturbação da visão (comum) do leitor e para uma perda de referências circunstanciais: tudo é negado ou incerto. O escritor empreende, em primeiro lugar, um processo de erosão, de demolição das estruturas diegéticas mais convencionais. Em segundo lugar, encerra suas narrações em primeira pessoa (apesar de esta primeira pessoa ir se corroendo progressivamente em um falante neutro, metamórfico – como já adiantado – e inconsistente) com fórmulas dubitativas. *Dall’inferno* termina com uma série de cinco perguntas e *Hilarotragoedia*, com quatro, mais uma frase elíptica, com o verbo no condicional, assim como na primeira frase de *Dall’inferno*. Se aqui temos, de fato, “deveria achar estar morto”, no final de *Hilarotragoedia* podemos ler “A propósito, poder-se-ia formular a seguinte hipótese:”<sup>4</sup> Os dois-pontos finais, visando deixar em aberto qualquer possibilidade de hipótese, com exceção daquela de dar um sentido e uma direção definitivos ao objeto narrativo, recorrem também, significativamente, no final de *A seguinte história*, de Nooteboom: “E então contei a ela, então contei a você / a seguinte história:”<sup>5</sup>

Jean Baudrillard fala sobre a necessidade de o pensamento ser paradoxal e sedutor, “com a condição, evidentemente, de não tomar por sedução a manipulação adúladora, e sim como um desvio de identidade, um desvio do ser”<sup>6</sup>. O pensamento, ainda, não trabalharia para atribuir nome e identidade às coisas, da mesma

<sup>4</sup> *Idem, ibidem*, p. 186.

<sup>5</sup> Cees Nooteboom, *A seguinte história*, trad. Ivanir Calado, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008, p. 102.

<sup>6</sup> Jean Baudrillard, *Senhas*, trad. Maria Helena Kühner, Rio de Janeiro, Difel, 2001, p. 81.

forma que o racional, mas para desidentificá-las e seduzi-las: “O pensamento deve representar um papel catastrófico, ser ele próprio um elemento de catástrofe, de provocação, em um mundo que quer depurar absolutamente tudo, exterminar a morte, a negatividade”.<sup>7</sup> Negatividade, morte e desidentificação são, precisamente, alguns dos pilares da literatura manganelliana, a qual se coloca fora dos limites de uma experiência contável, similarmente ao famoso “Canto das sereias”, de Maurice Blanchot. O último romance do autor milanês acaba confirmando esse percurso, confluindo em *La palude definitiva* [O pântano definitivo] (1991), isto é, um lugar no qual, para recuperar as palavras do autor, é difícil entrar e do qual é impossível sair.

Desatendendo agora a uma orientação do próprio Manganelli, segundo a qual o resumo seria uma humilhação para um livro, não podemos deixar de sinalizar algumas passagens importantes de *Dall'inferno*. Parece até inevitável, pelo peso que tem na tradição além-mundana, não levar em conta supostas alusões ao *Inferno* dantesco, e a esse propósito pode-se dizer que uma espécie de caução é paga logo no início, quando se faz referência a uma neblina que ofusca a visão e a percepção do lugar. Com efeito, é possível lembrar o momento da entrada no inferno, quando Dante defronta-se com um ar caliginoso, “qual turbilhão que areia em torno atira” (III, 30).<sup>8</sup> Todavia, o narrador manganelliano se exime logo dessas fáceis referências, não apenas por negar possuir a consciência vigilante de Dante (de vivo entre os mortos), como também por reverter os sentimentos de espanto e medo do peregrino em busca da redenção na nênese do “não advirto na minha forma nenhum horror, nem medo; e isso parece confirmar que eu me encontro no inferno”.<sup>9</sup> A subversão, assim, pode se dizer preventivamente realizada.

---

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 84.

<sup>8</sup> Dante Alighieri, *A divina comédia: inferno*, trad. e notas Ítalo Eugênio Mauro, São Paulo, 34, 1998, p. 38.

<sup>9</sup> “[...] non sento nella mia forma alcun orrore, né paura; e ciò pare confermare che io mi trovi all'inferno”. Giorgio Manganelli, *Dall'inferno*, Milano, Adelphi, 1998, p. 11.

O eu narrador de *Dall'inferno* possui certamente outros traços que o conotam: ele é e não é; percorre um labirinto que ele mesmo cria ao percorrê-lo; registra de forma sempre mais lúcida uma série de paradoxos ligados evidentemente a uma espécie de condição eterna e ilimitada, espacial e temporalmente. Pergunta-se inclusive se seria possível se suicidar em tal lugar, ou também sonhar. Nesse inferno o infinito é um minuto, como lhe é dito: “Se eu te digo: entre a tua condição atual, seja qual for, e a tua felicidade; entre a tua sabedoria atual, seja qual for, e o conhecimento perfeito, há de passar um minuto – nem mais nem menos que um minuto. Se eu te digo isso, te dei a medida exata da eternidade”.<sup>10</sup> Quem fala é um dos muitos interlocutores anônimos e reversíveis que o narrador encontra: nunca novos e, mesmo assim, sempre diferentes. Aliás, o que aparece mais surpreendente é o contínuo processo metamórfico da personagem. Manganelli está derrubando, intrinsecamente, a tirania do “eu” e dissolvendo a categoria da personagem unívoca, conforme o mesmo “processo crescente de evanescência” que Enrico Testa atribui aos personagens de Beckett.<sup>11</sup>

O protagonista do livro de Manganelli enumera dentre suas metamorfoses as de animal, fantoche, lua, gruta. Hospeda em suas entranhas uma boneca que as devora e defeca, que opina sobre teologia e o vai transformando em uma cavidade vazia. Ainda, esse “invólucro” falante despedaça-se, multiplica-se, torna-se orelha, cidade, nariz, dedão, sem, contudo, interromper seu testemunho, ainda que mutilado e descentrado em sua pluralidade. Seu guia, seu acompanhante mais fiel não é nenhum Virgílio, mas sim um bobo, um charlatão tagarela que parece provir de um país das maravilhas (e aqui, Lewis Carroll, muito apreciado por Manganelli, tem sem dúvida seu peso).

Passando de uma falsa referência a Dante até chegar a Beckett e Lewis Carroll, começa a se definir, assim, um espaço literário que

---

<sup>10</sup> “Se ti dico: tra la tua condizione attuale, quale che sia, e la tua felicità; tra la tua saggezza attuale, quale che sia, e la conoscenza perfetta, deve trascorrere un minuto – né più, né meno di un minuto. Se ti dico questo, ti ho dato la misura esatta dell'eternità”. *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>11</sup> “[...] processo crescente di evanescenza”. Enrico Testa, *Eroi e figuranti*, Torino, Einaudi, 2009, p. 15.

abarca o tema da (impossibilidade da) morte, propondo um jogo paradoxal que, ao se colocar na perspectiva de repensar o “humano”, na esteira de considerações no centro do pensamento de autores como Blanchot ou Foucault, ironiza qualquer pretensão, por assim dizer, escatológica da literatura. Talvez seja justamente esse tom lúdico e irônico um elemento que afasta Manganelli dos moldes mais sombrios do universo de Beckett – mesmo se, entrevistado em relação à ironia, o escritor italiano faz questão de esclarecer:

Prefiro usar a palavra “cinismo”. Há uma profunda diferença entre os dois termos. Para um escritor, o cinismo tem de essencial o seguinte: representa a absoluta destruição da respeitabilidade da linguagem que usa. Um sentimento profundo se torna literário só quando foi desprezado, só quando foi recoberto de ignomínia. Cinicamente afastado, torna-se novamente palavra. A ironia é a ausência da possibilidade de edificar. É a renúncia a edificar manuseando material que é extremamente tentador como sugestão de edificação.<sup>12</sup>

A linguagem de Manganelli, carregada, requintada, excessiva e repleta de neologismos e criações linguísticas, extravasa, como foi dito, de um espaço literário isento da franquia de um enredo plausível, operando como fator de subversão e contestação de uma literatura “do significado”. Já Alberto Savinio – autor, como lembrado nas páginas anteriores, de um verdadeiro clássico do gênero, identificável no personagem do senhor Münster, irremediavelmente morto, embora ainda vivo, que vai literalmente se despedaçando – declarava não aguentar quem procurava uma “mensagem” nos romances. Por

---

<sup>12</sup> “Preferisco usare la parola cinismo. C'è una profonda differenza fra i due termini. Per uno scrittore il cinismo ha questo di essenziale: rappresenta l'assoluta distruzione della rispettabilità del linguaggio che usa. Un sentimento profondo diventa letterario solo quando è stato disprezzato, solo quando è stato coperto di ignominia. Cinicamente allontanato, ridiventa parola. L'ironia è l'assenza di possibilità di edificare. È la rinuncia all'edificare maneggiando materiale che è estremamente tentatorio come suggerimento di edificazione.” Entrevista com Giorgio Manganelli de Antonio Gnoli, “Uno scrittore nel labirinto della parola”, Giorgio Manganelli, *La penombra mentale*, Roberto Deidier (org.), Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 106-107.

outro lado, acatando as sugestões de Maurice Blanchot, poder-se-ia dizer que a fonte de toda autenticidade e sentido consiste justamente em se entregar à exigência profunda da obra, aos interstícios do insignificante e do não essencial, que constituem o movimento irresistível da escrita.<sup>13</sup>

Segundo seu estilo irônico, cínico, contundente ou como se queira defini-lo, Giorgio Manganelli quebra a relação com um universo rejeitado como plausível. O seu seria, então, puro e gratuito *nonsense*? Evidentemente a questão não pode ser resolvida assim. Sua obra, de fato, substitui a “inutilidade” da literatura com a realidade das palavras. Em seu ensaio talvez mais conhecido, “La letteratura come menzogna” [A literatura como mentira] (1967), Manganelli lança mão de todas as acusações possíveis a essa arte, porém a partir de um gesto, se olharmos bem, liberatório, graças ao qual a pode, em seguida, reformular fora de todas as convenções que lhe são atribuídas. Nisto reside a grande subversão, inclusive a da linguagem.

É possível se perguntar se Manganelli não estaria realizando – ou melhor, antecipando – o programa foucaultiano de *As palavras e as coisas*. Antes mesmo do famoso vaticínio final, o filósofo francês retoma dois conceitos essenciais: o primeiro faz referência a uma literatura que, a partir, ainda que de forma disfarçada, do surrealismo, e depois com Kafka, Bataille e Blanchot, se deu como “experiência de morte”, de “pensamento impensável”, acolhido em sua inacessibilidade graças também a uma “repetição” da inocência originária da linguagem, sempre captada no limite mais próximo e, ao mesmo tempo, mais distante; o segundo – reatando aqui os fios com a inconsistência da personagem em Manganelli – concerne ao fato de o homem ter conseguido se assentar no interior da representação somente postulando uma linguagem dominada, que abriu mão de sua autonomia. Pergunta-se Foucault:

Não se deve admitir que, estando a linguagem novamente aí, o homem retornará àquela inexistência serena em que

---

<sup>13</sup> Cf., em particular, Maurice Blanchot, “O olhar de Orfeu”, *O espaço literário*, trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 2011.

outrora o mantivera a unidade imperiosa do Discurso? O homem fora uma figura entre dois modos de ser da linguagem; ou antes, ele não se constitui senão no tempo em que a linguagem, após ter sido alojada no interior da representação e como que dissolvida nela, dela só se libertou despedaçando-se: o homem compôs sua própria figura nos interstícios de uma linguagem em fragmentos.<sup>14</sup>

A linguagem de Manganelli parece, com efeito, se recompor de uma nebulosa de estilhaços e fragmentos, proclamando-se autossuficiente. A condição da literatura para ele é, de fato, a de “ser indiferente ao homem. Mantém os contatos com ele só na medida em que este para de ser humano”.<sup>15</sup> O escritor aceita idealmente o desafio pós-humanista de Foucault: somente libertando-se das formas da linguagem ligadas à ordem do humano será possível para a literatura readquirir sua autonomia e nos falar da impossibilidade de se dar como experiência transmissível. É então que Manganelli, longe daquela que pode parecer uma gigantesca dessacralização, demonstra tamanho apego à literatura a ponto de querer preservá-la de todas as suas funções “banalmente” sociais; a ponto de querer subtrai-la a uma leitura utilitarista (como verdadeira, ética, edificante etc.). Desta forma, seria tudo o contrário de uma tentativa de denegrir. Recuperando-a desse uso “positivo” e servil, ele quer é nos restituir uma literatura como fato de linguagem, como criadora de mundos de palavras, perfeitamente legítimos por si, sem a justificativa de uma representação mimética:

[...] nós nos acostumamos com uma forma de existência linguística dos objetos literários que não tem nada a ver com sua literariedade ou com seu pertencer à vocação literária, ao destino da literatura... Nesse sentido, há um silêncio, mas é um silêncio que liberta a literatura das suas tarefas servis

---

<sup>14</sup> Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, trad. Salma Tannus Muchail, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 535.

<sup>15</sup> “[...] essere indifferente all’uomo. Mantiene i contatti con lui solo nella misura in cui costui cessa di essere umano”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 218.

e a entrega de novo à sua tarefa, que é essencialmente a de testemunhar a linguagem.<sup>16</sup>

Manganelli, ainda, lança uma alerta: “O pior leitor é quem procura o sentido da comunicação”.<sup>17</sup>

Os caminhos agora convergem: horizonte inumanos, infernos desabilitados de suas funções metafísicas e transcendentais, morte da e na linguagem que informa, designa, conta. Se isso quer dizer ser vanguardistas, neovanguardistas, retraguardistas, experimentalistas e assim por diante – pensemos, no caso de Manganelli, na experiência do Grupo 63 – é uma discussão sem fim, até ociosa talvez, que não quer assumir totalmente a insuficiência crítica a repensar, por exemplo, as modalidades do *realismo* e do *fantástico* como problemas gnosiológicos e de linguagem, e não como meras situações narrativas. Um dos escritores mais incomuns de hoje, Enrique Vila-Matas, que fundamenta na confluência entre ensaio, ficção e documento, nessa livre associação de registros, sua raiz expressiva, não deixa por isso de se sentir menos realista:

Acredito que qualquer escritor, mesmo o mais psicodélico, ambicione ser ‘realista’. O importante é não pisar em terrenos já pisados: ‘realistas’ ou ‘vanguardistas’ que sejam. Isso posto, a realidade não é ‘realista’, mas é o caos. Por isso o caótico *Finnegans Wake*, de Joyce, é um dos livros que mais se aproximam da realidade.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> “[...] noi ci siamo abituati ad una forma di esistenza linguistica degli oggetti letterari che non ha nulla a che fare con la loro letterarietà o con il loro appartenere alla vocazione letteraria, al destino della letteratura... In questo senso, c’è un silenzio ma è un silenzio che libera la letteratura dai suoi compiti servili e la restituisce al suo compito che è essenzialmente quello di dar testimonianza del linguaggio”. Giorgio Manganelli, *La penombra mentale*, Roberto Deidier (org.), Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 51.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 51.

<sup>18</sup> “Credo che qualunque scrittore, anche il più psichedelico, ambisca ad essere ‘realista’. L’importante è non battere sentieri già battuti: ‘realisti’ o ‘avanguardisti’ che siano. Ciò detto, la realtà non è ‘realista’ ma è il caos. Per questo il caotico *Finnegans Wake* di Joyce è fra i libri che più si avvicinano alla realtà”. Henrique Vila-Matas, “Vila-Matas: io, esploratore dell’abisso,

Matéria de seu *Bartleby e companhia* (2000) são os casos de silêncios, dos não ditos, das escritas só potenciais, dos “prefiro não escrever”, enquanto caminhos em aberto para a autêntica vocação literária. Em outros termos, encontra-se para além da linguagem, “para além da ânsia de testemunhar mediante o conto”, para lembrar de novo Franco Rella falando da personagem de Melville.

Pensando nos infernos literários do século XX, é impossível esquecer o extraordinário caso de *Pedro Páramo* (1955), único romance do mexicano Juan Rulfo, mais vezes apontado como marco inicial daquele “realismo mágico”, definição sem dúvida abusada para tratar de muita literatura do nosso continente. Em um universo povoado de fantasmas – tanto que o próprio narrador tem de se render à evidência de estar morto –, não apenas o limiar entre vivos e mortos (deixando de lado as referências à situação histórico-social do México) é tênue e intercambiável como também as vozes e os planos narrativos se alternam livremente, sem demarcações definidas. De novo, um *eu* que se fragmenta no abismar-se do sujeito:

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo.

Minha mãe me disse. E eu prometi que viria vê-lo assim que ela morresse. Apertei suas mãos em sinal de que faria isso; pois ela estava morrendo, e eu decidido a prometer tudo. “Não deixe de ir visitá-lo”, recomendou ela. “O nome dele é assim e assado. Tenho certeza que ele vai gostar de conhecer você.” Então não tive outro jeito a não ser dizer a ela que faria isso, e de tanto dizer continuei dizendo mesmo depois que minhas mãos tiveram trabalho para se safarem de suas mãos mortas.<sup>19</sup>

Eis então o safar-se das mãos mortas da literatura: este é o gesto que Manganelli realiza para se entregar, ele também, a uma

---

all’inferno e ritorno”, entrevista de Marco Cicala, *La Stampa*, Tuttolibri, 1 out. 2011. Também disponível em: <[http://www.enriquevilamatas.com/pdf/Pageit\\_LaStampa20111001.pdf](http://www.enriquevilamatas.com/pdf/Pageit_LaStampa20111001.pdf)>.

<sup>19</sup> Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, trad. Eric Nepomuceno, Rio de Janeiro, BestBolso, 2011, p. 15.

viagem labiríntica e fantasmática, assumindo que o autor só pode estar morto, que a obra nunca poderá pertencer-lhe e que não há nada para contar. E é exatamente isso o ponto mais interessante, onde tudo (re)começa. Quem sabe, depois dos dois-pontos.





## Manganelli e a literatura inexistente

A didática tradicional nos orientou para um uso casto e contido das palavras: nada de aliteraões, nada de repetiões, nada de rimas internas. Procurou-se, enfim, nos persuadir que as palavras têm um significado e não um som, ou, se é que elas têm um som, este é um som imoral. Eu particularmente acredito que as palavras são com certeza um som, mas não tenho certeza de que tenham um significado.<sup>1</sup>

Giorgio Manganelli respondia assim a Giulio Nascimbeni, em uma entrevista publicada no *Corriere della Sera* em 22 de novembro de 1983, sete anos antes de seu falecimento e vinte e seis anos depois do lançamento de sua já citada coletânea de ensaios *La letteratura*

---

<sup>1</sup> “La didattica tradizionale ci ha orientato verso un uso casto e contegnoso delle parole: niente allitterazioni, niente ripetizioni, niente rime interne. Si è cercato, insomma, di persuaderci che le parole hanno un significato e non un suono, o, se hanno un suono, è un suono immorale. Personalmente, credo che le parole siano certamente un suono, ma non sono sicuro che abbiano un significato”. Giulio Nascimbeni, “L’aggettivo non morirà”, entrevista com Giorgio Manganelli, Giorgio Manganelli, *La penombra mentale*, Roma, Editori Riuniti, 2001, p. 133.

*come menzogna*. Como se vê, coerência crítica é que não falta ao escritor nascido em Milão e morto em Roma, como corroboram também outras declarações contemporâneas à citada, a exemplo da concedida a Stefano Giovanardi – “No fundo, é dos tempos de *La letteratura come menzogna* que procuro trabalhar na perspectiva de uma linguagem entendida como totalidade absoluta, que não pode ser atravessada por nada a não ser a própria linguagem”<sup>2</sup> – ou da concedida a Carlo Rafele:

Naquele momento me preocupava (como sempre me preocupo) em colocar a literatura numa posição anti-humanista. Nós fomos por muitos anos, diria por uma geração, perseguidos por uma leitura humanista da literatura, que era basicamente uma literatura afetiva, patética, pedagógica e didascálica. Interessava-me e interessa-me reencontrar a totalidade do momento linguístico [...].

O texto literário não quer expressar nem comunicar; quer ser.<sup>3</sup>

Ora, desta série de colocações entre o final da década de 70 e o início da de 80 é preciso dar um passo atrás e remontar ao clima cultural dos primeiros anos de 1960, em particular ao período “quente” do Grupo 63, não para revisitar todas as discussões ou para obter alguma teoria geral sobre o romance, mas para recuperar alguns pontos norteadores da concepção crítica (à qual obviamente está ligada também a autoral) de Manganelli, sinalizando, ao mesmo tempo, a convergência com importantes *maîtres à penser* do

<sup>2</sup> “In fondo è fin dai tempi della *Letteratura come menzogna* che cerco di lavorare nella prospettiva di un linguaggio inteso come totalità assoluta, da nient’altro attraversabile se non dal linguaggio stesso”. Stefano Giovanardi, “Cento brevi romanzi fiume”, entrevista com Giorgio Manganelli, *idem, ibidem*, p. 48.

<sup>3</sup> “In quel momento mi premeva (come mi preme sempre) porre la letteratura in una posizione anti-umanistica. Noi siamo stati per molti anni, direi per una generazione, perseguitati da una lettura umanistica della letteratura che era fondamentalmente una letteratura affettiva, patetica, pedagogica e didascalica. Mi interessava e mi interessa ritrovare la totalità del momento linguistico [...]. Il testo letterario non vuole né esprimere, né comunicare; vuole essere”. Carlo Rafele, “Conversazione con Giorgio Manganelli”, *idem, ibidem*, p. 52.

pensamento pós-estruturalista. Nesse sentido, far-se-á amplo recurso a citações do próprio escritor, na tentativa de construir um mosaico discursivo que possa respeitar, além do porte teorizador, a estrutura semântica e fônica de sua produção, aspectos nunca deixados de lado quer se trate de textos mais declaradamente criativos, quer se trate de artigos ou ensaios.

Destaque inicial vai, portanto, para a segunda, histórica, reunião em Palermo do Grupo 63,<sup>4</sup> em setembro de 1965, quando se fala de romance, isto é, do gênero investido de uma crítica radical, sobretudo na vertente representada por autores como Vasco Pratolini, Giorgio Bassani e Carlo Cassola, e, com algumas ressalvas, por Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini. A ideia do grupo, também assimilável na denominação de “neovanguarda italiana”, faz sem dúvida referência à experiência do Grupo 47 na Alemanha. No entanto, ao passo que este último pretendia superar o trauma da guerra e do nazismo e repensar o exercício literário após esses acontecimentos devastadores, o Grupo 63 quer repensar a literatura após o (neo)realismo do pós-guerra, considerado esvaziado e não mais adequado a uma época de avanço industrial, econômico e, por conseguinte, viesada por novas dinâmicas culturais. E vários eram os contatos com outros movimentos, incluindo o brasileiro *Noigandres*, marcado pela experiência da poesia concreta de Haroldo de Campos.<sup>5</sup>

Ora, o movimento italiano não é homogêneo, tendo, antes, uma orientação pluralista, mas assume como praxe o compartilhamento de processos e objetivos na criação literária, mediante reuniões em que textos preparatórios eram apresentados e expostos para a crítica aberta dos demais membros. Umberto Eco, um dos fundadores e animadores do Grupo 63, relembra a experiência:

[...] o grupo existia, e existia a poética comum: mais que um projeto de operação estética, era uma disposição moral,

---

<sup>4</sup> No total, os encontros do Grupo serão cinco, o primeiro em Palermo, em outubro de 1963, e o último em Fano, em maio de 1967, passando por Reggio Emilia, de novo Palermo (como dito, em 1965) e La Spezia.

<sup>5</sup> Cf. Nanni Balestrini; Alfredo Giuliani; Renato Barilli; Angelo Guglielmi, Grupo 63 – *Lantologia – Critica e teoria*, Milano, Bompiani, 2013, p. 38.

uma constatação histórica. Constatavam-se os perigos de um trabalho literário somente individual, a necessidade de uma pesquisa coletiva, mesmo quando e precisamente quando as perspectivas e as soluções eram divergentes.<sup>6</sup>

As relações teóricas e críticas da reunião de Palermo procuravam identificar um ponto de equilíbrio nas ideias para um “novo” romance. Os eixos em torno dos quais giravam os debates podem se resumir, possivelmente, nas questões de novas formas de organização textual e da relação mimética do texto com uma realidade em transformação. Certa atenção ia para o objetivismo de um Robbe-Grillet, Claude Simon ou Michel Butor e, em medida menor, para o niilismo beckettiano, embora não fossem tidos exatamente como modelos, pois objeto de questionamentos era de algum modo a língua em uso nos romances italianos da época, plana, corriqueira, realista, tradicional, que não enfrentava as dinâmicas, até traumáticas, de uma nova situação social. Em outros termos, questionada era aquela língua que casava bem com a indústria cultural de editoras e televisão. Já em ocasião do primeiro encontro de 1963, Luciano Anceschi havia colocado:

O tipo de literatura que chamamos de tradicional aceita a existência da língua culta corrente em suas estruturas semânticas e sintáticas e aceita essa existência como uma garantia. Ao contrário, o tipo de literatura que chamamos de vanguarda não aceita a existência da língua culta corrente como uma garantia e não considera suas estruturas como racionais, mas simplesmente como históricas.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> “[...] il gruppo esisteva, ed esisteva la poetica comune: più che un progetto di operazione estetica era una disposizione morale, una constatazione storica. Si constatavano i pericoli di un lavoro letterario soltanto individuale, la necessità di una ricerca collettiva, anche là e proprio là dove le prospettive e le soluzioni divergevano”. Umberto Eco, “La generazione di Nettuno”, *idem, ibidem*, p. 10.

<sup>7</sup> “Il tipo di letteratura che chiamiamo tradizionale accetta l’esistenza della lingua colta corrente nelle sue strutture semantiche e sintattiche, e ne accetta l’esistenza come una garanzia. Al contrario, il tipo di letteratura che chiamiamo d’avanguardia non accetta l’esistenza della lingua colta corrente come una garanzia e non considera le sue strutture come razionali ma semplicemente

Dentre esse emaranhado de ideias e propostas, no intuito de repensar uma nova forma para o romance, eclodem, então, na reunião de Palermo de 1965, com uma ênfase colorida e paradoxal, as palavras de Giorgio Manganelli:

[...] eu sinto um interesse escasso pelo romance em geral – entendido como narração protelada de eventos e situações verossímeis – e por vezes um sentimento mais próximo da repugnância do que do simples incômodo; tenho a impressão de que, hoje, esse gênero tenha caído em tamanha irreparável degradação que o problema seja somente o da liberação dos escombros [...].<sup>8</sup>

Por outro lado, Renato Barilli, outro protagonista dessas jornadas, insiste em uma necessária mudança nas relações entre escrita e representação na concepção de uma nova proposta narrativa: o observador imparcial, para ele, resquício de uma visão realista-naturalista e de um mundo tomado em sua manifestação insipiente, deveria ser abandonado, ao passo que o romance moderno deveria contemplar uma fratura, uma capacidade do “eu” de não aderência, de conflitualidade com a matéria tratada/narrada. Enfim, a partir dessa superação da “barreira do naturalismo”, o autor/narrador teria que se colocar em jogo, compartilhar (não falsamente, não convencionalmente) o horizonte clivado da personagem: assumir, em suma, a problemática da personagem, participar dessa construção de um processo de conhecimento e de interpretação do mundo, não se colocando mais como detentor de uma posição confortável e consolidada. Porém, nessa superação do naturalismo, Barilli atenta também para o perigo de uma deriva oposta, a do niilismo, incluindo nessa categoria um autor como Beckett.

---

come storiche”. Luciano Anceschi, “Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963”, *idem, ibidem*, p. 780.

<sup>8</sup> “[...] io provo uno scarso interesse per il romanzo in genere – inteso come protratta narrazione di eventi o situazioni verosimili – e talora un sentimento più prossimo alla ripugnanza che al semplice fastidio; ho l'impressione che oggi codesto genere sia caduto in tanta irreparabile fatiscenza che il problema è solo quello dello sgombero delle macerie [...]”. Texto agora contido em Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 2013, p. 57.

Onde colocar, portanto, Manganelli e sua típica desagregação do eu, daquela voz falante neutra, para retomar um conceito caro a Blanchot, disfarçada de uma primeira pessoa inconsistente e metamórfica? Barilli figura entre os críticos do radicalismo manganelliano e, lembrando o teor das discussões do período da neovanguarda de 1963, escreve:

[...] não houve então um declarado inspirar-se à solução [...] extrema, [...] no sentido de niilismo sombrio, apresentada por Beckett. Advertia-se que de alguma maneira com ele se entrava de novo, pela lei da coincidência dos opostos, no continente de uma literariedade declarada, saindo daquele clima de normalidade-mediedade, de uma presença humana comum e democrática, que constituía, ao contrário, a necessidade instintiva advertida por todos. Em certo sentido, para encontrar entre nós também algum eco do estilo beckettiano, será preciso aguardar as buscas hiper-literárias de Manganelli.<sup>9</sup>

Barilli voltará mais tarde a expressar suas críticas em relação à obra de Manganelli, fazendo-se intérprete da desconfiança reservada à uma literatura que acentua o aspecto linguístico, mantendo-se indiferente às relações com a realidade:

[...] desprovidas daquelas próvidas fricções com o “baixo”, com a rugosidade provocante do real, das coisas mundanas, as elucubrações falso-arcaizantes de Manganelli não se tornam por vezes pesadas, pedantescas? Esta era a dúvida sentida,

<sup>9</sup> “[...] allora, non ci fu un manifesto ispirarsi alla soluzione ugualmente estrema [rispetto a quella di un Robbe-Grillet, o a quella più moderata di un Claude Simon], ma questa volta nel senso di un cupo nichilismo, presentata da Beckett [...]. Si sentiva che in qualche modo con lui si rientrava, attraverso la legge della coincidenza degli opposti, nel continente di una letterarietà dichiarata, uscendo da quel clima di normalità-medietà, di una presenza umana comune e democratica, che invece costituiva il bisogno istintivo avvertito da tutti. In un certo senso, per trovare anche presso di noi qualche eco dello stile beckettiano si dovranno attendere le ricerche iperletterarie di Manganelli”. Renato Barilli, *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*, Lecce, Manni, 2007, p. 113.

desde então, por um observador como o escrevente, que com certeza não estava na época entre os defensores do autor de *Hilarotragoedia* e que, em seguida, também não teria ficado convencido e convertido pelas provas sucessivas. Até que ponto Manganelli sabe manter as distâncias daquelas suas assunções de vocabulário da Crusca, neobarrocas, por vezes professorais, ou, ao contrário, é fascinado por elas, capturado sem querer, como por uma espécie de tentação instintiva que não consegue dominar, guardar nos trilhos certos? O universo manganelliano não apenas é “fechado”, como se pretendia por uma escolha poética lúcida, mas também corre o risco, às vezes, de aparecer sufocante, asfíxiante [...].<sup>10</sup>

O ponto verdadeiro, no entanto, como reiteram os muitos encontros e entrevistas com Manganelli, sendo já o autor reconhecido e prestigiado, está na didendência desde sempre dispensada e ele a propósito de sua concepção de uma literatura livre de evidentes compromissos ético-referenciais, sejam eles de natureza simbólica ou mimética. Em outras palavras, parece um contrassenso, uma blasfêmia que a literatura não repouse em significado algum, não subtenda alguma coisa, sem assumir a gratuidade do *nonsense*. O próprio Roland Barthes, todavia, nos mesmos anos de *La letteratura come menzogna*, estava se afastando do campo do estruturalismo, justamente por ver nele apenas uma ciência a mais, que só visava relegar a linguagem a seus fins instrumentais, sem colocar em discussão seus fundamentos ontológicos. De fato, ainda em 1975, o semiólogo francês escreve:

<sup>10</sup> “[...] prive di quelle provvide frizioni col «basso», con la rugosità provocante del reale, delle cose mondane, le elucubrazioni falso-arcaizzanti di Manganelli, non divengono talvolta pesanti, pedantesche? Questo il dubbio nutrito, fin da allora, da un osservatore come lo scrivente che non fu certo allora tra i sostenitori dell'autore di *Hilarotragoedia*, e che anche in seguito non sarebbe stato persuaso e convertito dalle prove successive [...]. Fino a che punto Manganelli sa tenere le distanze da quelle sue assunzioni cruschevoli, neobarocche, talvolta professorali, o invece ne è affascinato, preso suo malgrado, come da una sorta di tentazione istintiva che non riesce a dominare, a tenere nel giusto binario? L'universo manganelliano non solo è «chiuso», come si voleva per lucida scelta di poetica, ma rischia talora di apparire soffocante, asfittico [...]”. *Idem, ibidem*, p. 238.

[...] a linguagem não pode ser considerada um simples instrumento, utilitário ou decorativo, do pensamento. O homem não preexiste à linguagem, nem filogeneticamente nem ontogeneticamente. Jamais atingimos um estado em que o homem estivesse separado da linguagem, que elaboraria então para “expressar” o que nele se passasse: é a linguagem que ensina a definição do homem, não o contrário.<sup>11</sup>

Nesse aspecto, o diálogo com o Foucault de *As palavras e as coisas* e com o Blanchot do *Espaço literário* é intenso, sendo até possível remontar ao Wittgenstein do *Tractatus logico-philosophicus*, quando o filósofo austríaco apontava para uma impossibilidade de a linguagem ser pensada através de si própria, pois não caberia considerá-la um instrumento de nomeação e designação, mas sim uma estrutura parecida com a musical, portanto isenta de finalidades descritivas. Ademais, se para Wittgenstein a linguagem deixa de ter um sentido quando pretende dizer a si própria, para Manganelli – não negando esse pressuposto, aceitando ao contrário suas consequências – a linguagem pode precisamente dizer a si própria, deixando de ter um sentido, ou pode até se eximir de se concretizar “no papel”. Recuperando Enrique Vila-Matas e seu *Bartleby e companhia* (2000), vistos no ensaio anterior, o bartlebysmo, a recusa de escrever ou a escrita ausente, seria um infinito, ainda que inexplorável, terreno de investigação. Manganelli, a propósito de página em branco, em um artigo de 1975, falava do não escrito nestes termos: “É uma linha que coloca muitos e árduos problemas de teoria da publicação, e eu gostaria que dela, daquela linha misteriosa e inócua, tivesse início uma Retórica da Publicação, ou uma teoria do não escrever, ou Princípios finais da literatura inexistente”.<sup>12</sup>

Defende-se uma literatura que não existe, portanto, ou uma

<sup>11</sup> Roland Barthes, *O rumor da língua*, trad. Mario Laranjeira, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 15.

<sup>12</sup> “È una riga che pone molti ed ardui problemi di teoria della pubblicazione, e mi piacerebbe che da essa, da quella riga misteriosa e innocua, prendesse l’avvio una Retorica della Pubblicazione, o una Teoria del non-scrivere, o Principi finali della letteratura inesistente”. Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 2013, p. 28.

literatura que não existe nos moldes mais tradicionais, ou seja, a serviço de uma narração de fatos, de preferência consequenciais e interpretáveis. O Manganelli crítico insiste muitas vezes na distinção, inclusive, entre romance e relato – e aqui se poderia de novo citar o “Canto das sereias”, de Blanchot, em que o pensador francês separava a narrativa como momento imprevisível, absoluto, impossível de ser definido *a priori*, ao passo que no romance tudo é visto e organizado segundo a lógica tranquilizadora de uma ficção a ser contada. Para Manganelli o romance seria “monoteísta”, no sentido de uma organização normativa das possibilidades narrativas orientadas para uma solução de algum modo compacta, ao passo que o relato deveria ser considerado “polimorfo”, multiforme e, portanto, mais livre e autônomo.

Com base nessas considerações, por fim publicadas na revista *Nuovi argomenti* em 1986, seria possível atestar que a prosa de Manganelli nunca se configura como romance, e sim como relato. Os próprios finais em aberto, as tramas esgarçadas, sinalizam a abertura e a virtualidade de muitas, possíveis, infinitas ramificações narrativas. Isso significa também o despedaçamento de pontos de vista monolíticos, o relativismo levado ao extremo da impossibilidade de uma relação pacífica e linear com a realidade e com a história. Estamos perto, se quisermos, das experimentações calvinianas de *Se um viajante numa noite de inverno...* ou, em precedência, de *O castelo dos destinos cruzados*. De novo, segundo uma vertente benjaminiana (embora, no caso em questão, a contraposição não diga exatamente respeito a uma oralidade perdida, mas, antes, às potencialidades plurais de um relato), a tirania do romance teria suplantado o dédalo das possibilidades narrativas e da invenção linguística nos moldes de *As mil e uma noites*, do *Decameron* ou do *Orlando furioso*. Explica Manganelli:

O romance me parece empreitada monoteísta. Conquanto seja extravagante, dificilmente poderá furtar-se – ao meu ver, nunca – a uma devoção por algum Altíssimo solitário e vertiginoso. Daí a vocação por uma norma, que não é regra. Nada é mais desregulado que o romance, no sentido de que não tem regras de preparação geralmente válidas;

contudo, nada é mais dominado pelo complexo da norma. O romance pode casar só consigo mesmo, mas o casamento é monogâmico, como condiz a um monoteísta. Mas tem mais. O romance é o Herodes dos relatos. Pode se desenvolver apenas matando possíveis relatos.<sup>13</sup>

Como já colocado, porém, o objetivo deste mapeamento de ideias não é o de traçar uma nova, ou velha, teoria do romance (assim como não é intenção de Manganelli defender o conteúdo mimético ou moralista de obras antigas), mas, antes, o de refletir a fundo sobre as perspectivas pouco convencionais a partir das quais o autor de *Hilarotragoedia* observa o fato literário.

Em um artigo de resposta a Primo Levi, por exemplo, que o tinha acusado de escrever obscuramente, reafirma sua ideia de literatura. Escreve que “o escritor lida com alguma forma de caos”, que não seria chamado a dominar, a compreender e a conter, tarefas essas impossíveis: “estou desconfiado de que, enquanto escritor, lhe interesse [a Levi] manter sob controle os contatos com o caos – de preferência, ocultá-los. Missão impossível, frustrante, desesperadora”.<sup>14</sup> Em outros termos, o que está em discussão é uma visão “positiva” do escritor, se ele deve ou não carregar a responsabilidade de reconduzir sob a lógica do discurso o que se lhe apresenta informe. Até onde deve chegar a mediação do escritor?

No ensaio anterior recorreu-se a algumas considerações de Jean Baudrillard acerca da necessidade de o pensamento de ser paradoxal e catastrófico para contrastar uma ordem do

---

<sup>13</sup> “Il romanzo mi pare intrapresa monoteistica. Per quanto stravagante, difficilmente potrà sottrarsi – a mio avviso, mai – da una devozione ad un qualche Altissimo solitario e vertiginoso. Donde la vocazione ad una norma, che non è una regola. Nulla è più sregolato del romanzo nel senso che non ha regole di confezione generalmente valide; ma, insieme, nulla è più dominato dal complesso della norma. Il romanzo può sposare solo se stesso, ma il matrimonio è monogamico, come si addice ad un monoteista. Ma v'è di più. Il romanzo è l'Erode dei racconti. Può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti”. *Idem, ibidem*, p. 35.

<sup>14</sup> “[...] o escritor lida com alguma forma de caos”; “estou desconfiado de que, enquanto escritor, lhe interesse manter sob controle os contatos com o caos; de preferência, ocultá-los. Missão impossível, frustrante, desesperadora”. *Idem, ibidem*, p. 38-39.

discurso que quer depurar o mundo de sua complexidade, até negativa. Estaríamos diante, enfim, daquele dilema de posturas e pensamentos que marcou toda a segunda metade do século XX na Itália e que se resume, paradigmaticamente, na fratura entre Pasolini e Calvino: artista como intelectual independente, mas detentor de um engajamento ético-racional, norteador de mudanças possíveis, até utópicas, que trabalha prevalentemente com formas em uso, ou artista como observador e experimentalista lúcido e apartado, até sabotador, com relâmpagos de pragmatismo maiores que o primeiro, que precisa em primeiro lugar ressemantizar as ferramentas à sua disposição?

Em relação à impossibilidade de clareza, quando não de comodismo, da linguagem, Manganelli acrescenta:

[...] esse esforço para ser claro me parece um agir contra a vontade da linguagem e precisamente consiste em tentar coibir a volátil vitalidade das palavras, das frases. “Explicar” quer dizer “obrigar a linguagem a dizer poucas coisas, talvez apenas uma”; mas a linguagem é forma serpenteante, bicho lúbrico.<sup>15</sup>

Segundo Manganelli, portanto, a linguagem é irredutível a qualquer tentativa de eliminar “aquele misterioso véu que envolve a palavra”.<sup>16</sup> Procurar esclarecer – como no discurso didático – leva inevitavelmente a uma série de contradições básicas:

No fundo, tem algo para ensinar só quem não pretende ensinar. Existe uma condição em que a linguagem é ativa justamente em virtude do que ela é, por seu monstruoso e numinoso polimorfismo? Claro, é a literatura. Existe uma clareza da literatura? A meu ver, não pode existir. [...] Um escritor pode ser obscuro por estar fascinado, chamado por

---

<sup>15</sup> “[...] questa fatica dell’esser chiaro a me pare un agire a contraggenio del linguaggio, e propriamente consiste nel tentare di tarpare la volatile vitalità delle parole, delle frasi. ‘Spiegare’ vuol dire «piegare il linguaggio a dire poche cose, magari una sola»; ma il linguaggio è serpentesca forma, animale lubrico”. *Idem, ibidem*, p. 40.

<sup>16</sup> “[...] quel misterioso alone che circonda la parola”. *Idem, ibidem*, p. 41.

uma espécie de complexidade que só é conseguível por meio da escuridão.<sup>17</sup>

No mesmo artigo, aflora de novo a correlação com o tema do não escrito:

Um escritor autor de não escritos, de não livros, não inéditos não porque já editados, mas porque a condição de inédito já vai além de suas ambições; e, vou acrescentar, essas ambições não são ténues e humilhadas, mas temerárias e arrogantes, pois autores de livros todo o mundo conhece, e seus livros jazem nos acervos da história, já classificados e julgados; mas os não livros ocupam o espaço sem fronteiras do futuro, as minhas cândidas páginas cavalgam...<sup>18</sup>

Retomando então a contundente conferência proferida por Manganelli na reunião de Palermo do Grupo 63, quando falava em desinteresse pelo romance “entendido como narração protelada de eventos e situações verossímeis”, a argumentação continua assim:

Os romancistas são pessoas sérias, ou se comportam como tais. Estão persuadidos de que nas dobras de seu contar é preciso empregar o aroma coonestador de uma ideia geral qualquer, de uma mensagem. Transformado em nutrição ideológica, com gosto acrescido de fragmentos de ideias, o romance decaiu (como observa Giuliani) a uma mensagem edificante. Isso por si só ainda não seria ruinoso, pois os caminhos da

<sup>17</sup> “In definitiva, ha qualcosa da insegnare solo chi non vuole insegnare. Esiste una condizione in cui il linguaggio è attivo per l'appunto in grazia di ciò che è, per la sua mostruosa e numinosa polimorfia? Certo, è la letteratura. Esiste una chiarezza della letteratura? A mio avviso, non può esistere. [...] Uno scrittore può essere oscuro perché è affascinato, è chiamato da una sorta di complessità che solo attraverso l'oscurità è conseguibile”. *Idem, ibidem*, p. 42-43.

<sup>18</sup> “Uno scrittore autore di nonscritti, di nonlibri, noninediti non già perché editi, ma perché il grado dell'inedito è già oltre le sue ambizioni; e, aggiungerò, non sono, codeste ambizioni tenui e umiliate, ma temerarie e arroganti; giacché autori di libri tutti ne conoscono, e i loro libri giacciono negli archivi della storia, ormai classificati e giudicati; ma i nonlibri occupano lo spazio senza confini del futuro, le mie candide pagine cavalcano...”. *Idem, ibidem*, p. 48.

salvação literárias são infinitos; mas nos entristece constatar até que ponto os romancistas têm conseguido sua tarefa. Não por acaso, o romance aparece na literatura europeia no exato momento em que decaem o gosto e a inteligência pela retórica clássica, isto é, quando entra em crise a ideia da obra literária como artifício; em particular, a eclosão oitocentista do romance coincide com a liquidação da retórica clássica.

[...] o narrador deixou-se envolver numa ruínosa tarefa ideologizante; não satisfeito com a mensagem, tentou a visão do mundo. Corrompido pela seriedade sua e dos críticos, perdeu a límpida felicidade da mentira, a irresponsabilidade, a duplicidade moral, a hilária arrogância, que são, a meu ver, as virtudes fundamentais daqueles que atendem àquele escândalo perpétuo que é o trabalho literário. Convencido de ter ideias e de que o romance seria o meio apto para expressá-las, o escritor perdeu o cândido cinismo, em primeiro lugar o cinismo para consigo mesmo.<sup>19</sup>

E novamente vem uma réplica, no apaixonante clima cultural da década de 60, alimentado pelas páginas das muitas revistas ativas, desta vez em resposta a um artigo de Alberto Moravia, “Illeggibilità e potere” [Ilegibilidade e poder], publicada em *Nuovi argomenti*.

---

<sup>19</sup> “I romanzieri sono persone serie, o si comportano come tali. Sono persuasi che nelle pieghe del loro raccontare debba essere disposto il coonostante aroma di una qualche idea generale, di un messaggio. Diventato nutrimento ideologico, insaporito di frammenti di idee, il romanzo è decaduto (come nota Giuliani) a messaggio edificante; questo di per sé non sarebbe ancora rovinoso, giacché le vie della salvezza letteraria sono infinite; ma ci rattrista constatare a qual punto i romanzieri siano riusciti nel loro compito. Non per caso, il romanzo appare nella letteratura europea proprio nel momento in cui decadono il gusto e l’intelligenza della retorica classica: quando, cioè, entra in crisi l’idea dell’opera letteraria come artifício; in particolare, l’esplosione ottocentesca del romanzo coincide con la liquidazione della retorica classica. [...] il narratore si è coinvolto in un rovinoso compito ideologizzante; non pago del messaggio, ha tentato la visione del mondo. Corrotto dalla serietà propria e dei critici, ha perso la límpida gioia della menzogna, l’irresponsabilità, la doppiezza morale, l’ilare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario. Persuaso di avere delle idee, e che il romanzo sia mezzo atto ad esprimerle, lo scrittore ha perso il cândido cinismo, in primo luogo il cinismo verso se medesimo”. *Idem, ibidem*, p. 57-58.

Manganelli, cuja ironia paradoxal é vista como impertinência conivente, é acusado de promover irracionalmente uma campanha pela escrita difícil, que teria até certo peso editorial. A tentação é grande demais para o escritor não ceder a uma blague autoirônica, levando ao paroxismo a própria análise sobre a frequência neovanguardista. No começo de 1968 sai na revista *Quindici* o artigo “La letteratura come mafia” [A literatura como máfia], retratando humoristicamente o improvável sucesso de boa parte dos escritores do Grupo 63:

Recentemente, passei uma noite no turbilhão de um pomposo sarau. Sugava, procedendo em macios bukhara, licores aos perturbantes aromas orientais. Admiráveis mulheres, embainhadas em caros vestidos, sensuais e pasmas freciam em adamacados sofás, enquanto eu passava, alto, esbelto, destacado e pálido, de olho móvel, nervoso, captando ao meu redor oh os langores proibidos de Alfredo Giuliani, a malícia acerba de Nanni Balestrini, a sardônica voluptuosidade de Sanguineti, a indolência oriental de Pagliarani! É verdade: a máfia dos ilegíveis detém e exerce um duro poder: rádio, cinema, teatro, *high society*, prêmios, todos os prêmios, licores caros, tiragens planetárias; enquanto isso, os legíveis e válidos definham, apartados em seus sótãos, com mão delgada e trêmula redigem suas histórias educativas, e a cada inverno morrem como moscas e, a não ser pela piedade dos paroquianos, seriam sepultados nas fossas comuns.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> “Recentemente, trascorrevo una notte nel vortice di un fastoso veglione, sorbivo, procedendo su soffici bukhara, liquori dai conturbanti aromi orientali, mirabili femmine, inguainate in costosi vestiti, sensuali e stupite fremevano su damascati divani, mentre io passavo, alto, slanciato, distaccato e pallido, con l’occhio mobile, nervoso cogliendo attorno a me oh i proibiti languori di Alfredo Giuliani, la malizia acerba di Nanni Balestrini, la sardonica voluttuosità del Sanguineti, la neghittosità orientale del Pagliarani! È vero: il racket degli illeggibili detiene ed esercita un duro potere: radio, cinema, teatro, jets, premi, tutti i premi, liquori costosi, tirature planetarie; e intanto, i leggibili e validi languono, appartati nelle loro soffitte, con mano scarna e tremula vergano le loro storie educative, ed ogni inverno muoiono come le mosche e, non fosse la *pietas* dei parroccchiani, li seppellirebbero nelle fosse comuni”. *Idem, ibidem*, p. 100-101.

Mais adiante, em um tom um pouco mais sério, Manganelli reitera sua aversão por uma literatura mimética, que coloque a língua complacentemente a serviço da retórica do mundo, falsamente moral, encontrando agora uma lógica necessária, ainda que paradoxal, na proposta linguística dos escritores rotulados de “ilegíveis”:

Seu trabalho literário concentra-se numa temática linguística e estrutural; domina a consciência do ato artificial, também inatural da literatura; e celebra-se a pomposa liberdade, a ultrajante anarquia da invenção de inéditas estruturas linguísticas. Estilhaços descontínuos de retórica, coágulos linguísticos inservíveis para tarefas de sobrevivência sociável, enfim, caráter supremamente distintivo, uma língua literária improvável, repleta de citações, até maníaca: uma língua morta.<sup>21</sup>

O quadro traçado se abre a interpretações diferentes e de todo modo não conclusivas. A literatura, realmente, só existiria como livre expressão/invenção linguística? As muitas reflexões paradoxais de Giorgio Manganelli parecem não querer negar a literatura ou, mais especificamente, o romance, mas, antes, estimular uma profunda reconsideração que parta de um ponto de vista ontológico, que reconsidere o estatuto das palavras. Estando a literatura para o escritor tão estritamente ligada a motivos de ordem existencial, ele parece querer preservá-la do perigo de fáceis manipulações. Embora se mistificando por trás de uma ironia cortante, de pensador livre e independente, ele não é um niilista sem credo. Sua moral é que não podem existir morais, sua moral é que o pensamento precisa ser catastrófico para enfrentar uma crescente tendência ao convencionalismo e à homologação. Portanto, a literatura também

---

<sup>21</sup> “Il loro lavoro letterario si concentra su di una tematica linguistica e strutturale; domina la coscienza dell’atto artificiale, anche innaturale della letteratura; e si celebra la fastosa libertà, l’oltraggiosa anarchia dell’invenzione di inedite strutture linguistiche. Discontinue schegge di retorica, coaguli linguistici inadoperabili per compiti di socievole sopravvivenza, infine, carattere supremamente distintivo, una lingua letteraria improbabile, fitta di citazioni, anche maniacale: una lingua morta”. *Idem, ibidem*, p. 101.

precisa ser catastrófica para restabelecer as distâncias certas no interior do universo do pensamento e da arte. Enfim, se concebida nesses parâmetros, a figura de Manganelli irá bem além à de um difícil e pedante barroquista da linguagem, assim como de um crítico “inutilizável”. A linguagem pode ser subversiva e proporcionar um novo pensamento, libertado de tantas amarras, partindo talvez daquele vazio, decisivo, deixado por Foucault, ao imaginar o homem desaparecendo com sua carga de tirania como um rosto de areia apagado pelas ondas.



## Manganelli e a necessidade de uma literatura monstruosa

Tentar inserir a obra de Manganelli em uma dimensão fantástica apresenta mais de uma dificuldade. Como identificar e separar uma componente “fantástica” de uma obra que nem sequer admite a possibilidade de ser concebida de outra forma, vindo assim a faltar um “reagente”, um decalque que evidencie uma dialética qualquer com o real? Ao mesmo tempo, a *monstruosidade* é um elemento presente constantemente nas obras de Manganelli e reclama uma colocação plausível, embora em termos e acepções que precisam ser atentamente verificados. A negação de qualquer mimese, o próprio privilegiar do fato de linguagem, em detrimento de qualquer tentação significativa – todas características que fundamentam a obra do escritor (ou *escrevente*, como preferia se definir, para sublinhar o *fazer* no lugar do *ser*) –, pretendem, afinal, ressaltar o caráter insano e insanável que faz de toda literatura, sempre e também, um inevitável mecanismo fantástico. Não haveria, pois, ou seria pura ilusão uma realidade narrável – se bem que, partindo de Jung, Manganelli coloque na mesa a questão de que “a literatura

tem a tarefa de compensar em um determinado momento o que a sociedade reprimiu, reprime em si mesma”, admitindo: “O conceito é um tanto limitativo por outros lados [...] mas me parece muito bonito, porque confere uma dignidade e uma precisão que de outra forma não haveria ao discurso literário do último século e meio”<sup>1</sup>

Mesmo assim – e aqui vem de novo a dúvida –, como manter os elementos de uma discussão, se se corre o risco a cada passo de invalidar seus pressupostos, isto é, de aceitar a literatura apenas como artifício? Procuremos, então, como sugeria Italo Calvino em suas *Cidades invisíveis*, se não quisermos aceitar tudo como inferno, distinguir no inferno o que inferno não é. E a propósito de inferno, lugar eleito de muita literatura manganelliana (“O momento infernal é absolutamente central”<sup>2</sup> dirá Manganelli, e ainda: “Desde sempre, primeira figura retórica da literatura é a invenção dos deuses e do inferno”<sup>3</sup>), o nosso autor, falando mais especificamente de ficção científica, esclarece:

Em todo caso, documento de desespero ou de esperança, as ambições da ficção científica eram enormes [...]. Poder-se-ia acreditar que, por isso, tenha prevalecido o desespero, mas não é assim. A morte da esperança matou o desespero. Nós não estamos no inferno, porque o inferno ainda seria uma explicação. Também a danação contém inevitavelmente um fragmento de salvação.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> “[...] la letteratura ha il compito di compensare in un determinato momento quello che la società ha represso, reprime in se stessa”; “Il concetto è un po’ limitativo per altri versi [...] però mi pare molto bello, perché conferisce una dignità e una giustezza che altrimenti non c’è al discorso letterario dell’ultimo secolo e mezzo”. Giorgio Manganelli, *Antologia privata*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 209.

<sup>2</sup> “Il momento infernale è assolutamente centrale”. *Idem, ibidem*, p. 211.

<sup>3</sup> “Da sempre, prima figura retorica della letteratura è l’invenzione degli dèi e dell’inferno”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 57.

<sup>4</sup> “In ogni caso, documento di disperazione o di speranza, le ambizioni della fantascienza erano enormi [...]. Si potrebbe credere che, dunque, abbia prevalso la disperazione, ma non è così. La morte della speranza ha ucciso la disperazione. Noi non siamo all’inferno, perché l’inferno sarebbe pur sempre una spiegazione.

Adentrando no objeto literário, aquela espécie de inferno que recorre em continuação nos livros do escritor milanês, de *Hilarotragoedia* (1964) a *Dall'inferno* (1985), é um além indiferenciado, lugar unificado, imanente, misturado de tempos e espaços simbióticos. As obras de Manganelli têm, com efeito, a plasticidade dos sonhos e se alimentam de elaboradas visões. Escreve a esse respeito Salvatore Nigro que os “‘fatos’ são por si só fátuos e implausíveis. São corpos vazios e esmorecidos. Verdadeiramente reais e concretos são os acontecimentos que decoram os espaços mentais”<sup>5</sup>

É preciso começar de alguns dados úteis. Manganelli publica seu primeiro livro relativamente tarde, já com mais de 40 anos, tendo na bagagem as leituras apaixonadas de uma famosa coleção italiana de ficção científica, a *Urania*, lançada em 1952; e, como já visto, nos vários artigos que escreve para jornais e revistas, ele retoma frequentemente o assunto da ficção científica, pelo menos na acepção que lhe interessava, antes de certa deriva *fantasy* e das séries. Não cabe aqui se deter na distinção entre fantástico e ficção científica (seria até pouco rentável para a abordagem das obras de Manganelli),<sup>6</sup> mas será sem dúvida conveniente, em termos gerais e em via preliminar, coletar algumas indicações sobre sua relação com a *monstruosidade*, a partir de um artigo, “Il sacro e il mostruoso” [O sagrado e o monstruoso], publicado em *Il messaggero* em 31 de dezembro de 1986:

Poderia até dizer que o discurso da ficção científica, mais do que com a ciência, tem a ver com algum feito do sagrado, um

---

Anche la dannazione contiene inevitabilmente un frammento di salvezza”. Giorgio Manganelli, *Ufo e altri oggetti non identificati*, Graziella Pulce (org.), Roma, Quiritta, 2003, p. 77-78.

<sup>5</sup> “[...] ‘fatti’ sono di per sé fatui e implausibili. Sono spoglie vuote e smorte. Veramente reali e concreti sono gli accadimenti che arredano gli spazi mentali”. Salvatore Nigro, “Il laboratorio di Giorgio Manganelli”, Giorgio Manganelli, *Ti ucciderò, mia capitale*, Milano, Adelphi, 2011, p. 347.

<sup>6</sup> É suficiente citar uma glosa do próprio Manganelli: “o romance de ficção científica é uma espécie de imundo amontoado de carnes do fantástico” [il romanzo di fantascienza è una sorta di immondo carnaio del fantastico]. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 58.

feito deformado, ou talvez monstruoso; mas já houve um tempo em que o homem foi capaz de experimentar o sagrado sem lamber as ustões do monstruoso? É possível que o que vou procurando na ficção científica seja justamente esse instante em que monstruosidade e significado coincidem, e que isso aconteça mediante uma fantasia científica, isto é, por excelência racional e experimental, me dá esta leda convicção de que o homem é destinado, seja como for, a procurar seu próprio sentido no mito, na fábula, na matemática inexaurível do sonho.<sup>7</sup>

Esse discurso que denuncia a exigência de enquadrar os lugares da deformação, inclusive grotesca e aterrorizante, dentro de um reticulado em que convivem mitologema, ciência e sonho, vem de novo à tona, por exemplo, na resenha sobre H. P. Lovecraft, escrita quando a fama do escritor americano estava se “emancipando” da coleção *Urania* ou de análogas antologias temáticas, para adquirir, pelo menos na Itália, um reconhecimento literário autônomo a partir da saída de livros como *I mostri all'angolo della strada* [Os monstros na esquina da rua].<sup>8</sup> Nessa ocasião, para além do tema da modernidade conectado com raízes arcaicas, quase pré-humanas, Manganelli abre de novo espaço para o conceito de literatura como forma que encontra em si sua significação e objetivação. De fato, no fim da resenha, ele atribui ao objeto literário um valor fatural, tornando-o quase um *moloch*:

---

<sup>7</sup> “Potrei anche dire che il discorso della fantascienza più che con la scienza ha a che fare con una qualche guisa del sacro, una guisa deformata, o forse mostruosa; ma c'è forse stato un tempo in cui l'uomo fosse capace di sperimentare il sacro senza sfiorare le ustioni del mostruoso? È possibile che quel che cerco nella fantascienza sia appunto questo istante in cui mostruosità e significato coincidono; e che questo avvenga tramite una fantasia scientifica, cioè per eccellenza razionale e sperimentale, mi dà questa lieta convinzione, che l'uomo sia pur sempre destinato a cercare il proprio senso nel mito, nella favola, nella matematica inesauribile del sogno”. Giorgio Manganelli, *Ufo e altri oggetti non identificati*, Graziella Pulce (org.), Roma, Quiritta, 2003, p. 83-84.

<sup>8</sup> Publicado em 1966, pela Mondadori, trata-se da primeira coletânea de contos de Lovecraft na Itália, organizada por Fruttero e Lucentini.

Com confiança ingênua, [Lovecraft] repete continuamente algumas palavras: ímpio, blasfemo, monstruoso. Talvez a genial falta de jeito de Lovecraft seja só o indício de uma laboriosa cerimonia apotropaica, graças à qual ele tenta, em vão, controlar o ambíguo, “estranho e antigo”, monstro da literatura.<sup>9</sup>

É com base na experiência vivida, apesar de uma inserção nunca orgânica, na neovanguarda do Grupo 63, empenhada no esforço de tirar a literatura das fauces de um narrativismo complacente, que Manganelli reúne e publica em *Letteratura come menzogna* uma série de ensaios, entre os quais “Letteratura fantastica”. No começo do texto, há um estranho pastiche entre o famoso *incipit* do *Manifesto do partido comunista* (“Anda um espectro pela Europa...”) e a figura do Grande Inquisidor oriunda de Dostoievski:

Desde sempre anda pela terra, em diferentes e reconhecíveis encarnações, um homem particular: arredo e fascinante; possui algo de sórdido, e certamente de ambíguo, e mistura a abjeção com alguma coisa de grandioso. Poderia ser definido imperfeitamente humano, embora seja difícil de dizer se sua sutil inexactidão provém de comistão angélica ou animal.<sup>10</sup>

Este ser “imperfeitamente humano”, fantasmático e já parcialmente monstruoso tem um nome: o Grande Mentiroso. Quem seria, quem representaria? Nada mais do que o porta-voz, o mentor da literatura fantástica. Manganelli fornece outras conotações: “Não tem trabalho nem paixões estáveis, a não ser

---

<sup>9</sup> “Con ingenua fiducia, [Lovecraft] continuamente ripete talune parole: empio, blasfemo, mostrooso. Forse la goffaggine geniale di Lovecraft è solo l’indizio di una macchinosa cerimonia apotropaica, grazie alla quale egli tenta, vanamente, di tenere a bada l’ambiguo, “strano ed antico”, mostro della letteratura”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 84.

<sup>10</sup> “Da sempre si aggira sulla terra, in diverse e riconoscibili incarnazioni, un uomo singolare: scostante, e affascinante; tiene del sordido, e certo dell’ambiguo; e alla spregevolezza mescola qualcosa di grandioso. Lo si direbbe imperfeitamente umano: sebbene sia difficile dire se la sua sottile inesattezza venga da commistione angelica o animale”. *Idem, ibidem*, p. 54.

aquela única, maliciosa e solene, de contar mentiras; as grandes coisas não verdadeiras, os monstros inexistentes, as batalhas com seres descidos de outros mundos, com homens que têm um pé no meio do peito”.<sup>11</sup> Em suma, segundo Manganelli, a mentira é um antídoto necessário para a ilusão do real, e a literatura fantástica, acostumada com o hábito de construir práticas discursivas baseadas em situações absurdas (pode-se recorrer ao oxímoro do “incrível verossímil”), é depositária desse legado. Com efeito, ainda de acordo com Manganelli, “isso não acontece em detrimento do universo que por uma cotidiana covardia de linguagem fingimos ser previsível e manuseável, mas, pelo contrário, porque o fantástico sabe que não há nenhum universo que não seja absolutamente impossível”.<sup>12</sup> Comentando esse artigo, Marco Belpoliti, um dos mais atentos observadores do fenômeno Manganelli no seio do efervescente e animado contexto cultural das décadas de 60 e 70, reitera que “para Manganelli a literatura é naturalmente fantástica; a literatura realista é, pois, apenas uma exceção”.<sup>13</sup> Começa assim a ficar claro como, em campo crítico e teórico, Manganelli perpassa pelo tema do fantástico e da ficção científica com uma sagacidade paradoxal, edificada lúcida e virtuosisticamente, segundo uma metodologia que sempre lhe será congenial. E o Manganelli autor, de que forma traduz em seu particularíssimo laboratório da escrita essa ideia de literatura sem filtros realistas, ainda que em oposição a eles?

Dando um passo atrás e procurando inserir o nosso autor em um discurso mais geral, é verdade que o fantástico do século XIX está

---

<sup>11</sup> “Non ha mestieri né stabili passioni, se non quell’unica, maliziosa e solenne, del raccontare menzogne; le grandi cose non vere, i mostri inesistenti, le battaglie con esseri scesi da altri mondi, con uomini che hanno un piede in mezzo al petto”. *Idem, ibidem*, p. 55.

<sup>12</sup> “ciò non avviene a dispetto dell’universo che per quotidiana codardia di linguaggio fingiamo prevedibile e maneggiabile, ma, al contrario, perché il fantastico sa che non v’è universo che non sia assolutamente impossibile”. *Idem, ibidem*, p. 56.

<sup>13</sup> “[...] per Manganelli la letteratura è naturalmente fantastica; la letteratura realistica è infatti solo un’eccezione”. Marco Belpoliti, “Ping Pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino”, Viola Papetti (org.), *Le foglie messaggere – Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 96.

ligado mais empiricamente a temas, situações e figuras, ao passo que o fantástico do século XX se coloca, além do paradoxo e da ambiguidade de situações até alegóricas, nos interstícios da linguagem, como sustenta, entre outros, Rosalba Campra.<sup>14</sup> A linguagem de Manganelli, contudo, é hiper-dita e se afasta da lógica dos significados, foge dela: é ao dizer que decompõe uma ordem coerente, referencial, chegando muitas vezes a parodiá-la, embora nunca se torne pura zombaria, segundo um risco advertido com agudez por Italo Calvino.<sup>15</sup> Se assim fosse, a mesma linguagem perderia consistência, ao passo que o exercício retórico manganelliano consegue se manter aquém desse perigoso limiar, sempre escapando da pura gratuidade da forma por meio de uma tensão dialética e intelectual. Esse exercício é, de qualquer forma, um modo vigilante e consciente, ainda que trocista. “Dá forma ao informe e consciência à inconsciência”, poder-se-ia dizer, recuperando Alberto Savinio, que, como visto, alguns anos antes, recusava com essas palavras o recrutamento no rol dos surrealistas, desmentindo Breton – ou, ainda, como sugere Silvia Pegoraro, “a realidade primária, a realidade da experiência sensível, não se anula mas se distorce, altera-se hiperbolicamente, adquirindo um estatuto, para assim dizer, teratológico. O universo ‘monstruoso’ [se funde] com o literário, como em uma geminação siamesa”.<sup>16</sup>

Aqui, tem-se um possível *phármakon* (isto é, remédio e veneno ao mesmo tempo) das dúvidas iniciais, ou seja, de um discurso que não se invalida, não gira em falso, mas, antes, abre as portas de um “pensamento do exterior”, segundo a brilhante leitura que Foucault dedica a Blanchot em 1966. As argumentações usadas pelo filósofo francês ganham extrema utilidade também nesta circunstância:

---

<sup>14</sup> Cf. Rosalba Campra, *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

<sup>15</sup> Ver de novo o artigo de Marco Belpoliti citado anteriormente, em particular as p. 93-94.

<sup>16</sup> “[...] la realtà primaria, la realtà dell’esperienza sensibile, non si annulla ma si distorce, si altera iperbolicamente, acquisendo uno statuto, per così dire, teratologico. L’universo “monstruoso” [si fonde] con quello letterario come in un gemellaggio siamese”. Silvia Pegoraro, *Il “fool” degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 56.

[...] o ser da linguagem só aparece para si mesmo com o desaparecimento do sujeito. Como ter acesso a essa estranha relação? Talvez por uma forma de pensamento cuja possibilidade ainda incerta a cultura ocidental delineou em suas margens. Esse pensamento que se mantém fora de qualquer subjetividade para dele fazer surgir os limites como vindos do exterior, enunciar seu fim, fazer cintilar sua dispersão e acolher apenas sua invisível ausência, e que ao mesmo tempo se mantém no limiar de qualquer positividade, não tanto para apreender seu fundamento ou justificativa, mas para encontrar o espaço em que ele se desdobra, o vazio que lhe serve de lugar, a distância na qual ele se constitui e onde se escondem suas certezas imediatas, assim que ali se lance o olhar, um pensamento que, em relação à interioridade de nossa reflexão filosófica e à positividade de nosso saber, constitui o que se poderia denominar “o pensamento do exterior”.<sup>17</sup>

Em síntese, uma literatura assim concebida deve colocar a linguagem o mais longe possível de si, isto é, da cega confiança na observância ao sentido, e negar o primado da subjetividade, a qual precisa ser observada, ao contrário, projetada no vazio de seus limites e incertezas constitucionais. Com certeza pode entrar nesse discurso um Beckett, mas sobretudo um Borges, cujo universo literário, que segue desenvolvendo em arquiteturas e labirintos de sentido (é significativa a presença de labirintos nos próprios escritos manganellianos, sublimada pelo conto “Autocoscienza del labirinto” [Autoconsciência do labirinto]<sup>18</sup>), está em perfeita consonância com o conceito de “infinitamente reescrito palimpsesto universal”,<sup>19</sup> outra definição atribuída por Manganelli ao fantástico. Por sua vez, a linguagem manganelliana é uma que se despersonaliza, recusando obstinadamente soluções miméticas, para se lançar constantemente

<sup>17</sup> Michel Foucault, “O pensamento do exterior”, *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Ditos & Escritos III, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009, p. 222.

<sup>18</sup> Conto publicado in Giorgio Manganelli, *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986.

<sup>19</sup> “[...] infinitamente riscritto palinsesto universale”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 61.

em uma espécie de *wormhole*, onde é passível de se reconstituir sob outros espectros epistemológicos. Considerando, por exemplo, o último livro, póstumo, *La palude definitiva* [O pântano definitivo] (1991), álgido e mutante com respeito aos delírios e funambulismos linguísticos do primeiro livro, *Hilarotragoedia*, tem-se mais uma vez um universo além, povoado de outra presença espectral que se desdobra, se prolifera em/de nós mesmos:

Primeiro e solitário ator na noturna representação do teatro no pântano, descubro-me acometido pelos fantasmas de uma, talvez mais, de inúmeras fábulas dramáticas; e alguns desses fantasmas penetram em mim, são eu mesmo, alguns deles me cercam e me aliciam para uma conversa que alude a dramáticas implicações.<sup>20</sup>

Portanto, um primeiro aspecto que resume todas essas considerações concerne a uma literatura que, para suprir um inconsistente realismo, não procura a compensação de uma inviolável interioridade, mas antes a nega nos termos foucaultianos. Ora, como sinaliza Marco Belpoliti, se para Italo Calvino, por exemplo, o fantástico é delimitável em um reticulado psicológico, em um conjunto de simbologia coletiva, possível objeto de um mapeamento cultural e conceitual, para Manganelli ele não tem nada de psicológico. O autor de *Dall'inferno*, aliás, pensa a literatura como enigma e considera a palavra (e por extensão a linguagem literária) bifronte, formada de *sombra* e *brasão*: sombra, porque “quem não conhece a sombra da palavra, ignora a palavra, e quando fala usa palavras que, desconhecendo seu breu, não projetam nenhuma luz”,<sup>21</sup> e brasão,

---

<sup>20</sup> “Primo e solitario attore nella notturna rappresentazione del teatro della palude, mi scopro investito dai fantasmi di una, forse di più, di innumere favole drammatiche; e taluni di codesti fantasmi mi penetrano, sono me stesso, taluni mi circondano e mi adescano ad una conversazione che allude a drammatiche implicazioni”. Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 2011, p. 81.

<sup>21</sup> “[...] chi non conosce l'ombra della parola, ignora la parola, e quando parla usa parole che, ignare del proprio buio, non danno luce alcuna”. Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 58-59.

porque ela traria em si, em sua própria exibição, sua valência,<sup>22</sup> e de fato “o fragor de um jogo de palavras encobre qualquer ilusão de significado”.<sup>23</sup> Desta forma, Manganelli centra e concentra um ponto decisivo: aceitar o desafio de uma língua como infinito resignificar-se. Evita-se, nesse sentido, o perigo vislumbrado por Foucault, o de a interioridade ter o respaldo de outras significações, cristalizadas e já prontas, acabando por eximir o pensamento, mais uma vez, de lidar com um vazio que representa, não mais sua negatividade, mas seu proceder infinito:

O vocabulário da ficção é ainda mais perigoso: na densidade das imagens, às vezes na simples transparência das figuras as mais neutras ou as mais apressadas, arrisca colocar significações inteiramente prontas que, sob a forma de um fora imaginado, tecem de novo a velha trama da interioridade. Daí a necessidade de transformar a linguagem reflexiva. Ela deve estar voltada não para uma confirmação interior – para uma espécie de certeza central de onde ela não poderia mais ser desalojada –, mas, antes, para uma extremidade em que lhe seja preciso sempre se contestar [...].<sup>24</sup>

Ainda nesse sentido, o reiterado uso de uma primeira pessoa dessubjetivizada, constante em quase todas as obras de Manganelli, não significa comparticipação, psicologização ou ponto de vista interno, mas sim um desvio, uma “neutralização” do falante, em duas acepções interligadas: uma que indica, precisamente, o seu ser neutro e outra que invalida uma maiêutica do discurso.

---

<sup>22</sup> Giorgio Agamben define o escudo em Manganelli “exatamente o lugar em que as imagens, os signos e os corpos não significam nem eles mesmos nem algo alheio a eles mesmos” (“[...] precisamente il luogo in cui le immagini, i segni e i corpi non significano né sé né altro da sé”). Giorgio Agamben, “Araldica e politica”, Viola Papetti (org.), *Le foglie messaggere – Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 38.

<sup>23</sup> Giorgio Manganelli, *Discorso dell'ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 69.

<sup>24</sup> Michel Foucault, “O pensamento do exterior”, *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, Ditos & Escritos III, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009, p. 224.

O paradigma interpretativo sombra-brasão pode ser transferido para as imagens de monstros e de figuras heteromorfas – a luz atrás do breu e a potência icástica das formas – em prol do desarmamento de um horizonte hermenêutico antropocêntrico. Daí o monstro manganelliano, que se consubstancia na instabilidade dos semblantes, fazer apelo ironicamente à fratura que a humanidade opôs à animalidade, como autoriza a pensar Graziella Pulce:

A partir da diferenciação dos animais, as culturas modernas prosseguiram com uma verdadeira demonização. Todas as pulsões e projeções negativas foram deixadas a cargo da animalidade. O itinerário para os inferos prevê, ao contrário, em primeiro lugar o reconhecimento de uma espécie de consanguinidade com o animal, justamente enquanto “animado”, partícipe do espírito universal, ser no qual sopra o respiro.<sup>25</sup>

De acordo com Pulce, portanto, é à alegoria do “grande animal” que Manganelli mais recorre para configurar seu grande enigma universal, o qual, no entanto, fica de todo modo irredutível em seus significados. Aqui encontram um sentido o deforme bestiário manganelliano e seu moto nada uniforme:

Com o enigma como grande animal, o itinerário fez-se mais explicitamente concentrado em si mesmo, não porque antes não fosse tal, mas porque somente agora é possível captar a perfeita coincidência de metamorfoses e anamorfoses, o formar indistinguível de metamorfoses e imobilidades e, portanto, a íntima fraqueza de qualquer perspectiva unificadora e unívoca. Toda vez que a imagem é bloqueada

---

<sup>25</sup> “Alla distinzione dagli animali le culture moderne hanno fatto seguire una vera e propria demonizzazione. Tutte le pulsioni e le proiezioni negative sono state messe a carico dell’animalità. L’itinerario agli inferi prevede, al contrario, in primo luogo il riconoscimento di una sorta di consanguineità con l’animale, in quanto appunto “animato”, partecipe dell’anima universale, essere nel quale soffia il respiro”. Graziella Pulce, “Manganelli e i classici: incontro con l’enigma”, in Viola Papetti (org.), *Le foglie messaggere – Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 62.

na fixidez, na coerência de uma verdade, decompõe-se e esvoaçam as aporias da razão.<sup>26</sup>

Amarrando os fios da questão, o caráter monstruoso em Manganelli, antes de mais nada, pode funcionar como catalisador de uma deformação do inteiro universo humano e discursivo, não mais articulado segundo relações negociáveis. As hierarquias entre sujeito, pensamento, palavra e experiência devem ser reconsideradas para além de uma égide antropocêntrica. A literatura é mentira, segundo o famoso postulado do autor, mas essa assunção da impossibilidade de proclamar uma verdade (por sua vez impossível) a preserva de um uso serviçal. É por isso que a Manganelli interessa, por exemplo, ler em Edgar Allan Poe princípios de verdade baseados em exagero e coerência, que também repousam em um tecido linguisticamente coerente, ainda que incompatível com a realidade:

Escolhendo o exagero e a coerência, recusando a comunicativa social e a simplicidade, Poe se põe às raízes, doentias e vitais, da literatura, da arte moderna; é o literato, no momento em que a literatura faz-se teratologia, inventora de monstros e milagres, de farsescas profecias e pedantes gravações pré-agônicas. [...] O exagero colabora com a especialização: o doente se torna o administrador competente das suas pragas. A literatura faz-se obscura, angustiante, vidente e oculta. “A verdade é coerência”.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> “Con l'enigma come grande animale, l'itinerario si è fatto più esplicitamente concentrato su se stesso, non perché prima non lo fosse, ma perché solo ora si riesce a cogliere la perfetta coincidenza di metamorfosi e anamorfofi, il brulichio indistinguibile di metamorfosi e immobilità e dunque l'intima debolezza di ogni prospettiva unificante e univoca. Ogni volta che l'immagine è fermata nella fissità, nella coerenza di una verità, si decompone e sfarfallano le aporie della ragione”. *Idem, ibidem*, p. 62.

<sup>27</sup> “Scegliendo l'esagerazione e la coerenza, rifiutando la comunicativa sociale e la semplicità, Poe si pone alle radici, malate e vitali, della letteratura, dell'arte moderna; è il letterato, nel momento in cui la letteratura si fa teratologia, inventrice di mostri e di miracoli, di farsesche profezie e pedantesche registrazioni

A mesma chave de leitura, ou seja, segundo um discurso não alusivo, mas que encontre em si sua coerência, é usada por Manganelli ao definir o Albrecht Dürer do *Apocalypse* um “homem da letra”,<sup>28</sup> isto é, alguém que pensa por meio de figuras entendidas como sintagmas e não alegorias, que “escapa do engano da exaltação, e celebra a perfeita analisabilidade de uma visão”.<sup>29</sup> Possivelmente, não estamos longe das reflexões de Roger Caillois sobre o fantástico na arte, contidas em *Au coeur du fantastique* [No coração do fantástico] (1965), quando ele identifica o fantástico nas formas menos institucionalizadas, por exemplo no Bosch menos espectral e mais sutilmente perturbante de “As bodas de Caná”.

Portanto, “Não há salvação fora do monstruoso”, como recitava a cinta do livro em uma edição de *Hilarotragoedia*, ou, ainda, “o reino do fantástico é a morada privilegiada daquilo que não é lícito que exista, daquilo que não pode, não deve existir; a deserção, intrínseca à literatura, torna-se no fantástico desafio blasfemo, objeção, traição”.<sup>30</sup> Nesse e em outros trechos, Manganelli reafirma todo o peso transgressivo de sua obra, identificando na livre superação dos limites impostos pelo racional, pelo verossímil, pelo aceitável ou, em outras palavras, pelo narrável, o caminho para retirar a literatura de uma função convencional. Nesse sentido, ao privilegiá-la como puro ato de linguagem que contém em si suas razões e ao livrá-la de funções mimético-realistas, Manganelli a povoa de seres informes e metamórficos. Considerem-se em particular as obras citadas, *Hilarotragoedia* e *Dall’inferno*, nas quais

---

preagoniche. [...] L'esagerazione collabora con la specializzazione: il malato diventa il competente amministratore delle proprie piaghe. La letteratura si fa oscura, angosciosa, veggente e occulta. ‘La verità è coerenza’. Giorgio Manganelli, “Prefazione”, Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, Giorgio Manganelli (org.), Milano, Mondadori (Meridiani), 1971, p. XIII.

<sup>28</sup> “[...] uomo della lettera”. Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981, p. 186.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 186.

<sup>30</sup> “[...] il regno del fantastico è la dimora privilegiata di ciò che non è lecito vi sia, ciò che non può, non deve esserci; la diserzione, intrínseca alla letteratura, diventa nel fantastico sfida blasfema, obiezione, tradimento”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 61.

o monstruoso não se apresenta como algo aberrante e estarrecedor (pode se pensar de novo em Callois), mas, antes, como o resultado de uma parateologia paradoxal, em condição de subverter ou burlar as grandes convenções humanas. Contudo, também em obras menos vistosas, conforme sugere Andrea Cortellessa, e talvez na mais aclamada, *Centúria* (1979), aloje-se um

repositório de subgêneros do fantástico, acuradamente catalogados e a cada vez reduzidos a estereótipo: encontra-se, em suma, quase toda a bugiganga imaginável de homens com a cabeça decepada, pássaros com rosto de mulher, gigantes, fadas, dinossauros sencientes (ou sentenciantes), dragões, caravelas fantasmas, unicórnios, anjos e diabos. E, naturalmente, fantasmas: “fantasmas minúsculos, monstros de vitrine, deformidades um pouco bobas”, enfim.<sup>31</sup>

Os monstros manganellianos devem ser frequentemente procurados em dimensões comunicantes e especulares: nunca nascidos, nunca mortos, mortos que vivem, vivos que morrem mais vezes. A personagem em Manganelli, como já adiantado, nunca tem nome (a única exceção é quando se revisitam personagens históricas e literárias) e é submetida muitas vezes a contínuas metamorfoses e mudanças de forma e substância, misturas de humano e animal.

Ernesto Ferrero propõe até uma leitura sociológica dos monstros manganellianos, talvez não de todo satisfatória, em *I migliori anni della nostra vita* [Os melhores anos da nossa vida] (2005):

O monstruoso que excita seu sorriso satírico está sob os olhos de todos: as universidades burocratizadas, as violências

<sup>31</sup> “[...] serbatoio di sottogeneri del fantastico, accuratamente catalogati e di volta in volta ridotti a stereotipo: vi si trova insomma un po’ tutto il *bric-a-brac* immaginabile di uomini con la testa mozzata, uccelli con volto di donna, giganti, fate, dinosauri senzienti (e sentenzianti), draghi, vascelli fantasma, unicorni, angeli e diavoli. E naturalmente fantasmi: «fantasmi minuscoli, mostri da vetrina, deformità un poco buffonesche», insomma”. Andrea Cortellessa, “Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le ‘Operette morali’”, *Novella Bellucci & Andrea Cortellessa (orgs.), «Quel libro senza uguali»: le Operette morali e il Novecento italiano*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 355.

que acompanham o uso do telefone, os pináculos do Dom de Milão [...], o mito de Turim [...], Roma [...]. “Manga” transfigura os materiais degradados do monstruoso numa portentosa flora tropical de substantivos e adjetivos que se enroscam como cipós enamorados.<sup>32</sup>

Com certeza também existe tudo isso na obra de Manganelli, todavia é necessário penetrar mais a fundo, se não na psique de Manganelli (como visto, bem pouco interior é sua escrita), pelo menos em sua função mediadora, quase xamanista, ao convocar um leque possível de fragmentos, sons, imagens. O livro (e a escrita) se atesta como lugar da realidade, e não, transitivamente, como ilustração de sonhos e fobias humanas. É “do mesmo interstício das letras que escapam todas essas existências que não podem ser filhas da natureza. Mais fecundo que o sono da razão, o livro talvez gere o infinito dos monstros”,<sup>33</sup> sugere de novo Foucault. Manganelli, nesse diálogo virtual, pode reafirmar o leme anterior de que o fantástico “sabe que não há nenhum universo que não seja absolutamente impossível” e acrescentar que ele, “empenhado em pronunciar o universo, é o criador dos signos, o coletor dos exorcismos, o transcritor das fórmulas eficazes, o lexicógrafo que diligentemente lista as coisas inexistentes”.<sup>34</sup> O lugar da escrita é o único possível,

---

<sup>32</sup> “Il mostruoso che eccita il suo sogghigno satirico è sotto gli occhi di tutti: le università burocratizzate, le violenze che accompagnano l’uso del telefono, le guglie del Duomo di Milano [...], il mito di Torino [...], Roma [...]. Il “Manga” trasfigura i materiali degradati del mostruoso in una portentosa flora tropicale di sostantivi e aggettivi che si attorcigliano come liane in amore”. Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 100.

<sup>33</sup> “[...] du même interstice des lettres que s’échappent toutes ces existences qui ne peuvent être filles de la nature. Plus fécond que le sommeil de la raison, le livre engendre peut-être l’infini de monstres”. Michel Foucault, *La bibliothèque fantastique*, Bruxelles, La Lettre volée, 1995, p. 13.

<sup>34</sup> “[...] intento a pronunciare l’universo, è il creatore dei segni, il raccogliatore degli esorcismi, il trascrittore delle formule efficaci, il lessicografo che diligentemente elenca le cose inesistenti”. Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 2004, p. 57.

e vice-versa: “[u]m lugar é uma linguagem”,<sup>35</sup> conforme Manganelli afirma em relação a *Flatland*, de Edwin A. Abbott.

A escrita finalmente brota de Manganelli depois do início de um período de análise: não freudiana, a qual, ao que parece, não estava dando êxito, mas junguiana, sob os cuidados de Ernst Bernhard, médico alemão migrado para Roma e seguidor, ainda que pouco ortodoxo, de Gustav Jung – isso porque, em certo sentido, a terapia de Bernhard, em vez de uma reconstituição identitária do eu, privilegiava a aceitação e compatibilidade de uma pluralidade ínsita no mesmo eu. O escritor, assim, consegue direcionar para a literatura sua inquietude e suas dificuldades existenciais, encontrando na linguagem não apenas um instrumento de autoanálise como também um verdadeiro “universo criado”.

Para concluir, não resta senão percorrer os textos, deixar a palavra à prosa manganelliana e, à maneira de um bestiário, oferecer enxertos de algumas daquelas “imagens ridentes e monstruosas” presentes em seus livros, em particular as dos Calibães e “hadesdiretos” (isto é, habitantes das tocas nos subúrbios do Hades) que povoam *Hilarotragoedia*, apelidada pelo próprio autor um “livreto tanatocêntrico”.<sup>36</sup>

Eis orelhas deformadas em largos funis de vidro, manobradas para captar os sussurros do Hades; ou cinge alguém uma eflorescência de exteriores entranhas, nas quais se abrem palpos para colher bagas e insetos; ou as pernas se dicotomizam aos poucos, tal que por fim vês bater disco de homem entre pedras e penhascos; outrem estica e desossa a magreza dos braços, outrem dos dedos: faz-se preênsil e sedentário, manobrando os desarticulados membros captura a comida, joga a dados de pedra, esfrega onde haja água ou esperado acesso aos inferos. Outrem se desfaz como sorvete jogado em tempos de verão no asfalto fervente; e uma grande poça fumeja por anos, em que resistem duas esferas de olhos,

<sup>35</sup> “Un luogo è un linguaggio”. *Idem, ibidem*, p. 44.

<sup>36</sup> Manganelli, Giorgio, “Lettera a Gastone Novelli”, in Viola Papetti (org.), *Le foglie messaggere – Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 13.

sem mais pálpebras; a algum outro o cobiçoso semblante se franze, e se crispa, e quebra, e sai fora uma louca graça de presa; outrem se suaviza com membranas as axilas, como pássaro ineficiente: e para irrisão da espera lhe agita o vão remar.<sup>37</sup>

Tem-se, ainda, membros que gozam de vida própria (orelhas, por exemplo), bonecas vivas e antropofágicas de entranhas e fantoches repletos de matéria vegetal, dilaniados por tesouras de um charlatão (na acepção específica de um daqueles antigos vendedores ambulantes de poções paramédicas), que em *Dall'inferno* entoa o contracanto ao Virgílio dantesco, acompanhando a voz narradora na pseudoviagem por um território que, em falta de indicações mais precisas, será designado de “inferno” (valham aqui as considerações iniciais):

Sorri. É benevolente. Dirige-se ao fantoche e, não sem graça, com as tesouras lhe abre o peito: vejo que o fantoche não está cheio de palha, mas de uma matéria oleosa, gordurosa e mole; o charlatão a afasta com as mãos sutis e introduz a boneca; em seguida, recobre-a daquela matéria; finalmente, junta de novo a pele e solda com uma espécie de resina; não vejo de onde tira essa resina, talvez uma secreção dos dedos. Olho para o rosto do fantoche; não revela dor, mas um horror áfono. Sei que a operação não está concluída. O charlatão segura por um braço o fantoche e o conduz na minha direção. Vejo que aquela estranha máquina anda;

<sup>37</sup> “Ecco orecchie deformate a larghi imbuti di vetro, manovrate a cogliere i sussurri dell’Ade; o avviluppa taluno una efflorescenza di esteriori minugia, sulle quali si aprono palpi a cogliere bacche e insetti; o le gambe si dicotomizzano via via, così che alla fine vedi frullare disco di uomo tra sassi e dirupi; altri allunga e disossa la magrezza delle braccia, altri delle dita: si fa prensile e sedentario, manovrando le disarticolate membra cattura il cibo, gioca dadi di sasso, gratta ove sia acqua o sperato accesso agli inferi. Altri si disfa come sorbetto buttato in tempo estivo su asfalto bollente; ed una gran pozza fuma per anni, in cui resistono due sfere di occhi, senza più palpebre; ad altri la bramosa labbia s’ingrugna, e s’ingrifa, e spacca, e ne fuoriesce una folle grazia di zanna; altri si illeggiadrisce di membrane le ascelle, come uccello ineficiente: e ad irrisione dell’attesa gli sventola il vano remeggio”. Giorgio Manganelli, *Hilarotragoedia*, Milano, Adelphi, 2011, p. 96-97.

chega na minha frente, não para. E eu e eu somos uma coisa só. Sinto no meu abdômen a boneca que prepara um lugar onde manter-se, talvez por muito tempo.<sup>38</sup>

Deste mostruário podem-se inferir mil referências, também interartísticas, canônicas e não, de Lewis Carroll a Tim Burton, de Gogol a Woody Allen, até chegar a Philip Roth, se pensarmos em um conto como *O seio*. O leme, porém, é aquela decisiva subversão, aquela entrada no espelho e na oficina do universo da linguagem. Conclui Manganelli: “Quero talvez dizer que a literatura não acredita na realidade? Ah, acredita sim: mas acredita que a realidade seja justamente ela, a literatura. E como se faz para convencê-la do contrário?”<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> “Sorridente. È benevolo. Si volge verso il fantoccio e, non senza grazia, con le forbici gli apre il petto; vedo che il fantoccio non è colmo di paglia, ma di una materia untuosa, grassa e cedevole; il cerretano la scosta con le mani sottili, e introduce la bambola; poi la ricopre di quella materia; infine riaccosta la pelle e salda con una sorta di resina; non vedo dove tragga codesta resina, forse la secerne dalle dita. Guardo in volto il fantoccio; non rivela dolore, ma un orrore afono. So che l’operazione non è conclusa. Il cerretano prende per un braccio il fantoccio e lo dirige verso di me. Vedo che quella strana macchina cammina; mi arriva di fronte, non si arresta. E io ed io siamo una sola cosa. Avverto nel mio addome la bambola che si accomoda un luogo ove starsi, forse a lungo”. Giorgio Manganelli, *Dall’inferno*, Milano, Adelphi, 1998, p. 22.

<sup>39</sup> “Forse voglio dire che la letteratura fantastica non crede alla realtà? Oh, ci crede; ma crede che la realtà sia appunto lei, la letteratura. E come si fa a persuaderla del contrario?”. Giorgio Manganelli, *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986, p. 268.



## Para além do humano: a solidão da personagem em três histórias do século XX

Um novo Robinson Crusóé mergulhado em uma realidade virtual, em companhia de álgidos hologramas; outro personagem, único sobrevivente no mundo, que preenche sua existência de fragmentos e fantasmas de uma memória histórica e cultural; e mais um protagonista, sem nome e identidade, que habita um mundo metamórfico, biologicamente ativo, mas sem mais sinais de humanidade. São esses os horizontes metafísicos, fóbicos e visionários, contidos em obras diversas escritas em um período de cinquenta anos, que, além de colocarem em discussão a relação entre literatura e representação, questionam-se profundamente sobre o sentido do humano – pelo menos, há muitos indícios para uma tal leitura. São histórias e situações que parecem partir de um impulso comum para revisitar, segundo a perspectiva do “Deus está morto”, o conceito freudiano de *Unheimlich*, isto é, da matriz inquietantemente familiar da qual procede o fator estranho e perturbador de muita *realidade*. Portanto, por um lado, temos uma dimensão íntima, ou seja, conectada a fantasmas e encruzilhadas existenciais do ser humano, dentro de

uma perspectiva, por assim dizer, *intranscendente*; por outro, temos a representação de tais problemáticas confiada a uma literatura pautada na lógica intrínseca de saber-se inevitavelmente destinada à inação se colocada a serviço de pretensos testemunhos verídicos ou verossímeis e, por conseguinte, tendente a gozar de uma espécie de autarquia que lhe permite dizer-se e pensar-se autonomamente. Nesse sentido, é o fantástico a categoria que pode abrigá-la, não em uma estéril acepção de gênero, mas, sobretudo, como consciente ferramenta questionadora dos paradoxos da existência.

Nos três relatos ficcionais aqui escolhidos – não por acaso, todos disfarçadamente diarísticos –, esgarça-se progressivamente, ainda que com algumas ressalvas, a trama de uma expectativa ou de um interesse por uma revelação que possa explicar os mistérios envolvidos, ao mesmo tempo em que ganha espaço um estranhamento revelador das fragilidades de toda uma tradição humanista. Repensar o próprio sujeito da fala, enfim, questionar seu papel de observador e ator na descrição dos fenômenos, seguindo, em particular, os trilhos da revolução nietzschiana: é este o caminho, sugerido primeiro e depois até assumido de modo mais evidente, nas três obras em foco. Torna-se possível, assim, reler agora, sob uma lente diferente, um segmento de literatura que, visto de outra forma, já conta com uma crítica sólida e qualificada.

As obras em questão são *A invenção de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares, amigo e parceiro, como se sabe, de Borges (ao qual a obra é dedicada), *Dissipatio H.G.* (1977), de Guido Morselli, e *La palude definitiva* [O pântano definitivo] (1991), de Giorgio Manganelli. Trata-se de livros que se cruzam e dialogam em vários níveis, através de uma densa rede de enlances diegéticos e temáticos.

Os três personagens protagonistas são todos fugitivos da sociedade dos homens. No primeiro livro, um venezuelano (único dado biográfico revelado pelo eu narrador), foragido de uma condenação da qual não se tem muitas informações, se refugia em uma ilha abandonada, dotada de um museu, uma capela e uma piscina (simulacros de três pilares sociais: memória cultural, religião e lazer). O lugar é protegido por uma misteriosa epidemia, que já fez muitas vítimas no passado entre marujos pouco precavidos, e

por uma maré avassaladora, que torna o ambiente inadequado para uma nova ocupação. Confinado e ao mesmo tempo protegido por essas condições, o narrador se propõe a escrever alguns tratados, no entanto vai elaborando um relato diarístico. Trata-se de um diário íntimo, porém, mais do que um jornal de bordo ou mensagem na garrafa; vontade de entender e se entender, mais do que necessidade de dar testemunho de acontecimentos desconcertantes. Em suma, começa a ser minada a integridade de um *eu* como produtor incontestável de sentido. Quem fala? É possível lidar com um mundo externo sem acabar se questionando sobre a sua própria dimensão ontológica?

“Tenho obscura memória, sempre mais carcomida com o decorrer dos anos, do que me conduziu até este lugar deserto que se tornou pátria para mim. [...] Havia feito algo de intolerável, e que a cidade não teria tolerado”<sup>1</sup> Agora quem fala é o protagonista de *La palude definitiva*, de Manganelli, ele também em fuga, por causas indeterminadas e indetermináveis. É inútil qualquer tentativa de remontar à identidade do personagem, do sujeito falante, que, conforme as concepções manganellianas, é só uma voz, expressão de um *neutro* que embaralha a relação entre ser e linguagem, entre literatura e representação, redesenhando uma arquitetura semântica totalmente endógena à moldura do relato. Como no caso anterior, a fuga é um ponto de não retorno, um afastamento irreversível de uma dimensão comunitária, precipitando a voz narradora em um abismo monologante.

Ainda mais radical é o caso do livro *Dissipatio H.G.*, de Morselli, definível como acidentalmente testamentário, se não quisermos carregar de excessivo finalismo as circunstâncias da composição que acabaram coincidindo com os últimos meses de vida do autor. Quem escreve, a rigor, segundo uma perspectiva interna à narrativa, o faz em prol de ninguém, sendo ele o último sobrevivente do gênero humano, portanto compenetrado em uma espécie de

---

<sup>1</sup> “Ho memoria oscura, sempre più logora col passare degli anni, di ciò che mi ha condotto in questo luogo deserto che mi è diventato patria. [...] Avevo compiuto qualcosa di intollerabile, e che la città non avrebbe tollerato”. Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 2011, p. 9-10.

arqueologia do presente. Sua única companhia é representada por objetos imobilizados em seu valor de uso, inservíveis pelo súbito desaparecimento de usuários, no limiar daquela mudança histórica prestes a acontecer e resumível nas palavras de Roberto Esposito: “pode-se afirmar que nenhuma civilização, tanto quanto a nossa, destrói tão facilmente as coisas – que, muitas vezes, nos parecem ultrapassadas ou deterioradas, antes mesmo de serem usadas”.<sup>2</sup>

O eu narrador de *Dissipatio* coloca-se como primeira testemunha da ruptura de um paradigma lembrado de novo por Esposito: “As coisas incidem sobre nós, pelo menos tanto quanto nós incidimos sobre elas”.<sup>3</sup> Aqui, com efeito, a cadeia significativa entre pessoas e coisas, entre sujeito e mundo, altera-se: o homem se torna agora impotente face aos objetos, e os objetos falam uma linguagem sinistra, em uma lógica não mais de pura troca. Em um dos *incipit* mais fulgurantes da literatura contemporânea (e já visto no ensaio anterior), o eu narrador se apresenta desde logo perdido em um limbo de indistinção: “Refugos sonoros e visuais me fazem companhia. São o que ‘deles’ me resta de mais direto”.<sup>4</sup> Ele, também fugitivo, tendo-se refugiado em uma gruta de montanha decidido a se suicidar, alcança finalmente seu objetivo, embora de forma inesperada e especular: não foi ele a se matar, mas foram “eles”, os outros, que desapareceram.

Começam, assim, a se configurar horizontes pós-humanos, receptáculos de vagas recordações e fantasmáticas ruínas, que refletem um universo antropocêntrico em desmoronamento e no limiar de um apagamento definitivo. Tal processo de consunção é sugerido paradigmaticamente, em primeiro lugar, pela ilha de Morel, posto avançado de realidade virtual que já se candidata para substituir a vida, podendo, aliás, elevá-la à condição de eternidade graças à reprodutibilidade das imagens (as sugestões cinematográficas, que já tinham estimulado as reflexões de Walter

---

<sup>2</sup> Roberto Esposito, *As pessoas e as coisas*, trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle, São Paulo, Rafael Copetti, 2017, p. 107.

<sup>3</sup> *Idem, ibidem*, p. 107.

<sup>4</sup> Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2001, p. 15.

Benjamin, têm aqui seu peso evidente). O foragido narrador percebe com preocupação a presença de um frívolo grupo de habitantes, provavelmente pensionistas, até se dar conta da inutilidade de suas inquietações: sua presença física passa despercebida pelos “intrusos”, como se fosse invisível ou feito fantasma. Recentemente (e alguns até identificaram similitudes com a novela de Bioy Casares), o seriado de televisão americano *Lost* (2004-2010) conjugou o tópos da ilha desabitada com a manifestação de fatos aparentemente fantásticos e inexplicáveis, e clássicos como *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, e filmes como *Os outros* (2001), de Alejandro Amenábar, diretor afeito a revirar as perspectivas lógico-empírico-mentais, têm trabalhado o tema da relatividade dos pontos de vista, tocando uma série de perguntas cruciais: quem são os verdadeiros mortos? Os mortos vivem ou os vivos já estão mortos? Os horizontes não poderiam ser substituíveis dependendo do ponto de observação?

Cabe uma pequena digressão para um tópico especulativo que sempre agradará a Manganelli, ainda que em tom faceto e paradoxal: o das interseções entre texto e morte, linguagem e morte. Já em *Nuovo commento* [Novo comentário] (1969), por exemplo, ele aponta para a oportunidade de interrogar os mortos enquanto especialistas no assunto:

Portanto, o lugar específico em que deveria pairar o crítico indagador, balão tagarela, seria a própria morte; mais do que conclusiva, suspensa condição. Derivaram disso tentativas, mais audaciosas do que sensatas, de deixar escrever comentários a verdadeiros mortos, com resultados que foram, e não podia ser diferente, decepcionantes, sendo os mortos induzidos a uma identificação radicalmente ontológica, uma reificação de si mesmos como mortos, que inibe radicalmente o gosto pela morte, de seu peculiar, precioso destaque.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> “Dunque lo specifico luogo in cui dovrebbe librarsi il critico indagatore, ciarliera mongolfiera, sarebbe la stessa morte; più che conclusiva, sospesa condizione. Ne son venuti tentativi, più audaci che sensati, di far scrivere commenti a veri e propri morti, con risultati che furono, come non potevano non essere, deludenti, essendo che i morti sono indotti ad una identificazione radicalmente ontologica, una reificazione di se medesimi come morti, che inibisce radicalmente il

Na *Invenção de Morel*, o arcano que indefine a linha de fronteira entre presença e ausência de outras vidas humanas é explicado justamente pelo título: trata-se, de fato, de um experimento engenhoso de um cientista, Morel, que instalou e deixou na ilha um mecanismo de projeção, acionado pelas marés, capaz de reproduzir cenas preventivamente gravadas e montadas. A hipótese de fenômenos sobrenaturais é então descartada e, com ela, um desfecho tanto maravilhoso quanto inócuo, ao passo que a sensação de estranhamento provocada pela solução “lógica” induz a uma profunda interrogação sobre as reais perspectivas teleológicas da nossa existência, assim como fará no final, de forma resolutiva, o protagonista. Em outros termos, os hologramas, com particular referência ao de Faustine, pelo qual se apaixona, se tornam para ele os verdadeiros depositários de almas; as imagens, precisamente porque despidas da condição de percíveis e, portanto, reproduzíveis *ad libitum*, assumem para ele o valor de um passe para a eternidade. O homem parece, assim, reduzido a um simulacro paradoxalmente menos efêmero do original.

Já os contatos “humanos” do único habitante da ilha-mundo de *Dissipatio H.G.* se concentram na imagem solitária (alucinação, aparição?), quase cristológica, de um médico psicanalista, Karpinski: “Paradoxalmente, o único indivíduo cuja morte é uma certeza, no plano histórico, cartorial, é o único que *não* me parece morto. Vive, ou revive. Deveria dizer, pateticamente, que revive ‘em mim’”<sup>6</sup> Se o condenado venezuelano pode no fundo estar certo de estar vivo, ainda que na *invivibilidade* das condições postas, e, por conseguinte, livre também de poder optar pela morte, o alter ego morselliano não tem certeza disso, de poder contar com uma “saída transcendental”: de que forma encontrar refúgio na morte se, ao que parece, somente para ele esse caminho está interdito? Com efeito, no cenário

---

gusto intellettuale della morte, del suo peculiare, prezioso distacco”. Giorgio Manganelli, *Nuovo commento*, Milano, Adelphi, 1993, p. 117.

<sup>6</sup> “Per paradosso: il solo individuo la cui morte mi risulti certa sul piano storico, anagrafico, è il solo che *non* mi sembri morto. Vive, o rivive. Dovrei dire, pateticamente, che rivive ‘in me’”. Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2001, p. 82.

desumanizado que se apresenta, com a exceção da alucinação (outra forma de holograma?) representada por Karpinski, ele não vislumbra nenhuma possibilidade:

Se fosse um mero espectador, poderia afirmar que o que acontece acontece para mim. O espetáculo seria para meu exclusivo proveito, uma espécie de *itinerarium mentis in Mortem*, um acercamento, uma propedêutica para a morte, para minha edificação. Entretanto, o próprio beneficiário não pode beneficiar-se disso, já que não lhe atribui nenhum sentido.<sup>7</sup>

Uma pergunta subjacente, *proscrito ou escolhido?*, presente de algum modo também em *A invenção de Morel*, ecoa de novo no espaço mutante de *La palude definitiva*, não deixando de reduzir a realidade percebida, mais uma vez, a meras imagens, privando-a, portanto, de suas bases empíricas, racionais e discriminantes. Vai elucubrando a voz em primeira pessoa na narrativa de Manganelli:

Mas quem é danado, quem é beato neste dúplice espaço cinza e úmido, neste evidente erro que me cinge? Disse erro, e não sei em que sentido eu visse essas imagens como errôneas; talvez entendesse dizer que tais imagens são ambíguas e elusivas, talvez que são minoritárias, ou, ao contrário, que este meu pântano binário, esta malária dicotômica é indício de uma derrota, uma desolação da qual o pântano não apenas participa, não apenas expressa, mas que é o pântano simplesmente. O pântano pode ser erro, mas nesse caso o que seria o deserto, já que eu não me atrevo a pensar algo que seria o contrário do erro, e não aceitaria que me afastasse da teologia geográfica do pântano?<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> “Ne fossi anche puro spettatore, potrei affermare che quello che succede succede per me. Lo spettacolo sarebbe a esclusivo beneficio mio, una specie di *itinerarium mentis in Mortem*, un appressamento, una propedeutica alla morte, per mia edificazione. Senonché, proprio il beneficiario non ne può beneficiare, in quanto non ci trova nessun senso”. *Idem, ibidem*, p. 84.

<sup>8</sup> “Ma chi è dannato, chi è beato in questo duplice spazio grigio e umidiccio, in questo palese errore che mi racchiude? Ho detto errore, e non so in che senso

Reconstituir uma relação com o mundo, tornado uma espécie de caverna platônica na qual as sombras-imagens são o que resta de um pálido reflexo de realidade, parecidas com aquelas estrelas cuja luz nos alcança muito tempo depois de sua implosão: aparenta ser este o desafio dos horizontes pós-humanos propostos pelas obras em foco, do homem que pretende se perpetuar por meio de sua imagem ao homem que é testemunha do desaparecimento de todo o gênero humano, chegando enfim ao fatal despedaçamento do universo percebido pelo sujeito. E sairia ainda barato, se não surgisse a suspeita de que o próprio homem, afinal, é só uma patética ilusão, um conceito finalmente desfeito e a ser repensado em seus fundamentos. Inevitavelmente, como apontado no início, o sinal de alerta vem sobretudo da linguagem, que se descobre livre, uma vez desempenhada da função utilitária de dar conta de experiências narráveis – e a liberdade, é sabido, pode proporcionar no início tensões e constrangimentos. Bioy Casares faz com que sua personagem se exprima em termos paratáticos, precisos, essenciais, apegando-se à parca objetividade de um núcleo significante, tal como no corrimão de uma ponte tibetana, com medo de escorregar em ambiguidades e defasagens (conforme dizia Georges Simenon, evitando “fazer literatura”). Na medida em que o relato se preocupa com uma credibilidade já difícil por si só, a margem conotativa da palavra vai encolhendo: “Hoje, nesta ilha, aconteceu um milagre. O Verão adiantou-se. Coloquei a cama perto da piscina e fiquei tomando banho até muito tarde. Era impossível dormir.”<sup>9</sup> Tudo está reduzido ao mínimo.

De Morselli já foi ponderada a paradigmática cristalização da linguagem, que desde o início dá o tom a todo o restante da narração,

---

io vedessi queste immagini come erronee; forse intendevo dire che codeste immagini sono ambigue ed elusive, forse che sono minoritarie, o al contrario che questa mia palude binaria, questa malaria dicotomica sia indizio di una sconfitta, una desolazione cui la palude non solo partecipa, non solo esprime, ma che è la palude semplicemente. La palude sarà errore, ma in tal caso che mai sarebbe il diserrore, giacché qualcosa che sia il contrario dell'errore io non oso pensarlo, e non tollererei che mi distogliesse dalla teologia geografica della palude?”. Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 2011, p. 54.

<sup>9</sup> Adolfo Bioy Casares, *A invenção de Morel*, trad. Vera Neves Pedroso, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 13.

ao passo que Manganelli – como também foi considerado –, mesmo apreciando a prosa seca, por exemplo, de uma Agota Kristof ou a própria álgida geometria “antimetafísica” de *Dissipatio*, procura dar um salto: as longas orações de cunho tratadista, liberadas dos empecilhos de um desenho narrativo definido e definitivo, podem varrer a visão unitária e plausível de um narrador “humanista”, cuja memória é agora declaradamente corroída. Retomando, portanto, o começo de *La palude definitiva*, que dá início a um relato rapsódico, se sobressaem as conotações de um eu isolado e sobrevivente, já descolado de seu contexto, de cujo antigo mundo somente restam os ecos das ruínas, quase de “cidade invisível”:

Recordo uma cidade suntuosa, edifícios hirtos de pináculos, emaranhados de ruas sutis, praças subitâneas; dá em uma destas uma casa com quartos estreitos, certamente uma casa ilustre, em cuja parede eram desenhados brasões, ditados, agora na memória, risíveis e sinistros; pois o que eu lembro é uma multidão que, à noite, lotava a praça na frente da entrada – uma entrada minuciosamente ornada por feras alegóricas, devotamente heráldicas – e berrava minha infâmia.<sup>10</sup>

Diante desses novos êxitos deve ser, então, relida toda uma tradição órfica e odepórica, fantástica (ou metafórico-alegórica) e transcendental. O habitante da ilha de Morel chega a listar, atestando a possibilidade de uma razão lógica do absurdo nessas narrativas do “homem só”, uma série de hipóteses precisas. A quinta destas recorre à possibilidade de que os intrusos possam ser mortos e o narrador, um viajante no além-mundo, à maneira de Dante ou Swedenborg, ou que ele mesmo já possa estar morto, se encontrando em um estado metamórfico (as referências à Índia nos preâmbulos

---

<sup>10</sup> “Rammento una città suntuosa, edifici irti di pinnacoli, grovigli di strade sottili, subitane piezze; su una di queste s'affaccia una casa dalle stanze anguste, certamente una casa illustre, sulla parete della quale erano disegnati stemmi, motti, ora nella memoria, risibili e sinistri; giacché quel che ricordo è una folla che, di notte, gremiva la piazza davanti all'ingresso – un ingresso elaboratamente ornato da belve allegoriche, devotamente araldiche – e urlava la mia infamia”. Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 2011, p. 9.

da narração autorizariam a pensar em alguma inclinação filosófica budista por parte do narrador). Poderia facilmente ser revertida também a posição do protagonista de *Dissipatio*, no sentido de que morto poderia realmente estar ele (mas então, que perspectiva resta ao suicida se, de *morto*, como deveria ser, ainda se encontra *vivo*, preso, ademais, em uma asséptica solidão?). Manganelli, por sua vez, mais do que nas mais sossegadas malhas discursivas de *La palude definitiva*, chama em causa a tradição dantesca no fulgurante início de *Hilarotragoedia* e, depois, em *Dall'inferno*, cujo narrador, incerto acerca de seu estado de (in)existência, chega a se perguntar se jamais seria possível se suicidar naquele lugar.

Em suma, a relação com a morte está de novo no foco do debate. A caução de apaziguantes esperanças transcendentais, abatidas pelo relativismo cético do século XX, está vencida. No máximo, seria possível pensar com Manganelli em alguma aproximação do pensamento gnóstico. De todo modo, esse limiar em que as fronteiras vida-morte se diluem em um território de indistinção joga o homem na angústia, apesar de lúcida, de sua inconsistência. Inclusive na novela de Bioy Casares – única, como visto, em que a incerteza encontra um mínimo de desfecho racional – a ambiguidade ativada assume, contudo, uma direção irreversível. Com uma imagem eficaz, Ermanno Cavazzoni, outro escritor italiano que concentra sua obra nos territórios do grotesco e do visionário, definiu esses lugares espalhados por muita literatura do século passado como “purgatórios do século XX”, frisando seu aspecto inquietantemente descomissionado, dessacralizado e prosaico:

Assim, ao ficar vazio, o além deve ter ficado, antes de tudo, indiferenciado, um lugar em decadência, espectral e mediantemente homogêneo, como alguns quartéis abandonados, ou algumas antigas fábricas que ao serem percorridas ribombam, pisam-se vidros, detritos, restos de cabos oxidados e de processamentos; de vez em quando um colchão jogado num canto por um sem-teto e os restos de jornais queimados.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> “Così l’aldilà restando vuoto, prima di tutto sarà diventato indifferenziato, un

O tríptico de leituras proposto não é claramente de todo homogêneo e intercambiável, sendo, por isso mesmo, ainda mais estimulante ler, a partir de vertentes diversas, a trama sutil de uma abordagem dialética em plena evolução, que perpassa as dobras de um sujeito defasado, representado por três primeiras pessoas que falam sobre e a si mesmas, tecendo antes de tudo uma espécie de diário mental. Os três protagonistas passam pelo *cul-de-sac* da intrascendência, êxito trágico e paradoxal do desafio à metafísica tradicional lançado por Nietzsche. As palavras utilizadas nesse processo, isentas de seu aspecto significante, podem adentrar sem limites em lugares onde o homem não é mais dominador; onde o homem não é mais portador de experiências úteis e narráveis, aliás se encontra perdido na incerteza de sua condição e de seu destino. Tenta pensar, prudentemente entre parênteses, o primeiro personagem, na ânsia de seu amor absoluto pelo holograma de Faustine: “(creio que perdemos a imortalidade porque a resistência à morte não evoluiu; seus aperfeiçoamentos insistem na idéia primitiva, rudimentar, de manter vivo todo o corpo. Só se deveria procurar conservar o que interessa para a consciência)”.<sup>12</sup> Com ele dialoga virtualmente o segundo protagonista solitário: “E toda esta história seria o achado fúnebre de um solipsista feroz, mas também pusilânime e covarde, que rejeita orgulhosamente a idéia de morrer”.<sup>13</sup> O terceiro narrador, por sua vez, fala em “fantasmas que param nos limiares do meu corpo”.<sup>14</sup> Neste quadro de pasmo alucinatório, ainda se faz premente a presença da natureza, das violentas marés na ilha de Morel às nuances inteligentes, antropomorfas e panteístas adquiridas

---

luogo in decadenza, spettrale e mediamente omogeneo, come certe caserme dismesse, o certe ex fabbriche che a camminarci rimbombano, si pestano vetri, calcinacci, avanzi di cavi, di tubi ossidati e di lavorazioni; ogni tanto un materasso buttato in un angolo da un senzatetto e i resti di giornali bruciati”. Ermanno Cavazzoni, “Purgatori del secolo XX”, Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 215.

<sup>12</sup> Adolfo Bioy Casares, *A invenção de Morel*, trad. Vera Neves Pedroso, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 20.

<sup>13</sup> Guido Morselli, *Dissipatio H.G.*, trad. Maurício Santana Dias, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2001, p. 148.

<sup>14</sup> “[...] fantasmi che sostano sulle soglie del mio corpo”. Giorgio Manganelli, *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 2011, p. 81.

pelo pântano. Encontra confirmação, bem no fundo, o fato de que é o homem a presença abusiva, como testemunha aquele sentido de alívio que se respira nas últimas páginas de *Dissipatio*, de ervas e plantinhas selvagens a retomarem o espaço da perdida civilização dos homens. Trata-se de uma nova primavera, se não do milagre de um repentino verão, como já visto no início de *A invenção de Morel*.

Livrando-se de um tecido corpóreo, extenuando-se no lúcido desencanto de uma condição de perda, abandonando-se ao moto dos labirintos de sentido, são todas essas as várias, diversas e, ao mesmo tempo, sincronizadas maneiras pelas quais uma geração de escritores, de hemisférios opostos, força as leis da propriedade do discurso, seguindo atalhos de uma literatura que avança para além das colunas de Hércules da caução mimética. Quem pode, então, falar e se oferecer como porta-voz confiável? O homem? E em prol de quem? Na medida em que as três autobiografias fictícias se revelam inconsistentes, embaralham, a partir do exercício literário, a percepção das coisas e dos sujeitos. Assim prega o apelo final da *Invenção de Morel*:

Minha alma ainda não passou para a imagem senão eu teria morrido, teria deixado de ver (talvez) Faustine, para estar com ela numa visão que ninguém recolherá.

À pessoa que, baseando-se nestas informações, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica: procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me penetrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.<sup>15</sup>

Parafraseando esta última rogação da história que ainda pode ser considerada a menos explosiva se reduzida/reconduzida nos termos das atenuantes circunstanciais e genéricas do conto distópico e de ficção científica, uma imploração também poderia ser endereçada ao além-homem: para que ele, com base nesse relato, invente uma máquina capaz de reunir as presenças desunidas e as faça entrar no céu da consciência do que era um ser humano. Será um ato piedoso.

---

<sup>15</sup> Adolfo Bioy Casares, *A invenção de Morel*, trad. Vera Neves Pedroso, Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 124.



## Nota bibliográfica

Os nove ensaios contidos neste volume foram originalmente escritos, apresentados e/ou publicados entre 2010 e 2017. *O que resta da novela: breves considerações sobre o anti-humanismo do século XX* foi publicado, com o título de “Quel che resta della novella: brevi considerazioni sull’antiumanismo del Novecento”, em Sabina Longhitano (org.), *La Italia del siglo XIX al XX: literatura, crítica, historia, cultura*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017. *O antirretrato de Alberto Savinio* (título original, *L’antiritratto di Savinio*), integra o volume “Fabio Pierangeli; Maria Francesca Papi; Laura Pacelli (orgs.). *Attorno a questo mio corpo: ritratti e autoritratti degli scrittori della letteratura italiana*. Macerata: Hacca, 2010”. *As distorções do real em Savinio e Morselli* foi publicado, com o título de “*Sogno o son desto*”: *le eccezioni del reale in Savinio e Morselli*, no volume “Mariapia Lamberti; Fernando Ibarra; Sabina Longhitano (orgs.). *X Jornadas Internacionales de Estudios Italianos – Italia: 150 años como nación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013”. *Guido Morselli: a inatualidade de um contemporâneo* foi publicado na revista *In Limine*, n. 11, Roma, 2012, com o título de *Guido Morselli, l’inattualità di un contemporaneo*. O texto *Papas, contra-histórias e silêncios: do romance de Morselli*

ao cinema de Moretti (*Papi, contro storie e silenzi: dal romanzo di Morselli al cinema di Moretti*) saiu na revista *Studium*, n. 4, Roma, 2012. *Morte e linguagem em Giorgio Manganelli (Morte e linguaggio in Manganelli)* foi publicado no volume “Eny Di Iorio; Franco Zangrilli (orgs.). *Tre corone postmoderne: Landolfi Manganelli Tabucchi*. Caltanissetta-Roma: Sciascia, 2015”. *Manganelli e a letteratura inesistente* foi apresentado, com o título de “Manganelli e la letteratura che non c’è”, no XII Congresso Giornate Internazionali di Studi Italiani – La Critica Letteraria italiana e la Cultura italiana, Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade Autónoma do México, Cidade do México, de 9 a 13 de novembro de 2015 (no prelo, Fernando Ibarra Chávez (org.), *Crítica y literatura de Italia*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018). *Manganelli e a necessidade de uma literatura monstruosa (Manganelli e la necessità di una letteratura mostruosa)* foi publicado na revista *Brumal*, n. 1, Barcelona, 2016. *Para além do humano: a solidão da personagem em três histórias do século XX*, por fim, foi publicado, com o título de *Oltre l’umano: la solitudine del personaggio in tre storie del Novecento (L’invenzione di Morel di Adolfo Bioy Casares, Dissipatio H.G. di Guido Morselli e La palude definitiva di Giorgio Manganelli)*, na revista *Campi immaginabili*, n. I e II, Cosenza, 2016.



## Referências

AGAMBEN, Giorgio. "Araldica e politica". In: PAPERETTI, Viola (Org.). *Le foglie messaggere: scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Riuniti, 2000.

\_\_\_\_\_. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno*. Trad. e notas Ítalo Eugênio Mauro. São Paulo: 34, 1998.

AMIGONI, Ferdinando. *Fantasmî del Novecento*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

ANCESCHI, Luciano. "Il dibattito in occasione del primo incontro del Gruppo a Palermo nel 1963". In: BALESTRINI, Nanni; GIULIANI, Alfredo; BARILLI, Renato; GUGLIELMI, Angelo. *Gruppo 63 - L'antologia: critica e teoria*. Milano: Bompiani, 2013.

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida (SP): Idéias & Letras, 2007.

BALESTRINI, Nanni; GIULIANI, Alfredo; BARILLI, Renato; GUGLIELMI, Angelo. *Gruppo 63 - L'antologia: critica e teoria*. Milano: Bompiani, 2013.

- BARILLI, Renato. *La neoavanguardia italiana: dalla nascita del “Verri” alla fine di “Quindici”*. Lecce: Manni, 2007.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BELPOLITI, Marco. “Ping Pong Calvino-Manganelli, Manganelli-Calvino”. In: PAPERETTI, Viola (Org.). *Le foglie messaggere: scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BODEI, Remo. *A história tem um sentido*. Trad. Reginaldo Di Piero. Bauru (SP): Edusc, 2001.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *I libri degli altri: lettere 1947-1981*. Torino: Einaudi, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Assunto encerrado: discurso sobre literatura e sociedade*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMPRA, Rosalba. *Territori della finzione: il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. Trad. Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- CATTINI, Alberto. *Luis Buñuel*. Milano: L’Unità/Il Castoro, 1995.
- CAVAZZONI, Ermanno. “Purgatori del secolo XX”. In: FELLINI, Federico. *Il viaggio di G. Mastorna*. Macerata: Quodlibet, 2008.
- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.
- CICALA, Marco. “Vila-Matas: io, exploratore dell’abisso, all’inferno e ritorno”. *La Stampa*, Tuttolibri, 1 out. 2011. Disponível em: <[http://www.enriquevilamatas.com/pdf/Pageit\\_LaStampa20111001.pdf](http://www.enriquevilamatas.com/pdf/Pageit_LaStampa20111001.pdf)>. Acesso em: jul. 2017.

- CORTELLESA, Andrea. “Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le ‘Operette morali’”. In: BELLUCCI, Novella; CORTELLESA, Andrea (Org.). “*Quel libro senza uguali*”: le Operette morali e il Novecento italiano. Roma: Bulzoni, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2001.
- DE CHIRICO, Giorgio. *Memorie della mia vita*. Milano: Bompiani, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- ECO, Umberto. “La generazione di Nettuno”. In: BALESTRINI, Nanni; GIULIANI, Alfredo; BARILLI, Renato; GUGLIELMI, Angelo. *Gruppo 63 – Lantologia*: critica e teoria. Milano: Bompiani, 2013.
- ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti, 2017.
- FERRERO, Ernesto. *I migliori anni della nostra vita*. Milano: Feltrinelli, 2005.
- FERRONI, Giulio et al. *Storia e testi della letteratura italiana*: ricostruzione e sviluppo del dopoguerra (1945-1968). Milano: Mondadori Università, 2009.
- FLECHNER, Uwe. “A tautologia da descrição – Sobre a abordagem metodológica da imagem em Carl Einstein e Aby Warburg”. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; BARBOSA, Maria Aparecida (Org.). *Coleções literárias*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- FLORES D’ARCAIS, Paolo. “Introduzione”. In: GOBETTI, Piero. *La rivoluzione liberale*. Torino: Einaudi, 1995.
- FONSECA, Rodrigo. “Nanni Moretti lança ‘Habemus papam’ sem medo da crise”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/nanni-moretti-lanca-habemus-papam-sem-medo-da-crise-4283692>>. Acesso em: jul. 2017.
- FOUCAULT, Michel. *La bibliothèque fantastique*. Bruxelles: La Lettre volée, 1995.
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. “O pensamento do exterior”. In: \_\_\_\_\_. *Estética*: literatura e pintura, música e cinema. Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIOVANARDI, Stefano. “Cento brevi romanzi fiume”. In: MANGANELLI, Giorgio. *La penombra mentale*. Roma: Editori Riuniti, 2001.

GNOLI, Antonio. “Uno scrittore nel labirinto della parola”. In: MANGANELLI, Giorgio. *La penombra mentale*. Roma: Editori Riuniti, 2001.

ITALIA, Paola. *Nota al testo*. In: SAVINIO, Alberto. *Tragedia dell’infanzia*. Milano: Adelphi, 2001, p. 221.

MAGRIS, Claudio. *Utopia e disincanto*. Milano: Garzanti, 2001.

\_\_\_\_\_. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MANGANELLI, Giorgio. “Prefazione”. In: POE, Edgar Allan. *Opere scelte*. Milano: Mondadori (Meridiani), 1971.

\_\_\_\_\_. *Angosce di stile*. Milano: Rizzoli, 1981.

\_\_\_\_\_. *Discorso dell’ombra e dello stemma o del lettore e dello scrittore considerati come dementi*. Milano, Rizzoli, 1982.

\_\_\_\_\_. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 1985.

\_\_\_\_\_. *Laboriose inezie*. Milano: Garzanti, 1986.

\_\_\_\_\_. *Tutti gli errori*. Milano: Rizzoli, 1986.

\_\_\_\_\_. *Antologia privata*. Milano: Rizzoli, 1989.

\_\_\_\_\_. *Nuovo commento*. Milano: Adelphi, 1993.

\_\_\_\_\_. *Hilarotragœdia*. Trad. Nilson Moulin. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

\_\_\_\_\_. *Dall’inferno*. Milano: Adelphi, 1998.

\_\_\_\_\_. “Lettera a Gastone Novelli”. In: PAPETTI, Viola (Org.). *Le foglie messaggere*: scritti in onore di Giorgio Manganelli. Roma: Editori Riuniti, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ufo e altri oggetti non identificati*. In: PULCE, Graziella (Org.). Roma: Quiritta, 2003.

MANGANELLI, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 2004.

\_\_\_\_\_. *La palude definitiva*. Milano: Adelphi, 2011.

\_\_\_\_\_. *Hilarotragœdia*. Milano: Adelphi, 2011.

\_\_\_\_\_. *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 2013.

MORSELLI, Guido. *Diario*. Milano: Adelphi, 1988.

MORSELLI, Guido. *Una missione fortunata e altri racconti*. Varese: Nuova Editrice Magenta, 1999.

\_\_\_\_\_. *Roma senza papa*. Milano: Adelphi, 2000.

\_\_\_\_\_. *Dissipatio H.G.* Trad. Maurício Santana Dias. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Contro-passato prossimo*. Milano: Adelphi, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tutti i romanzi*. Vol. I. Milano: Adelphi, 2002.

NASCIMBENI, Giulio. “L’aggettivo non morirà”. In: MANGANELLI, Giorgio. *La penombra mentale*. Roma: Editori Riuniti, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIGRO, Salvatore Silvano. “Il laboratorio di Giorgio Manganelli”. In: MANGANELLI, Giorgio. *Ti ucciderò, mia capitale*. Milano: Adelphi, 2011.

NOOTEBOOM, Cees. *A seguinte história*. Trad. Ivanir Calado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Tomo secondo. Milano: Mondadori (I Meridiani), 1999.

\_\_\_\_\_. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti, 2010.

PEGORARO, Silvia. *Il “fool” degli inferi: spazio e immagine in Giorgio Manganelli*. Roma: Bulzoni, 2000.

PULCE, Graziella. “Manganelli e i classici: incontro con l’enigma”. In: PAPERETTI, Viola (Org.). *Le foglie messaggere: scritti in onore di Giorgio Manganelli*. Roma: Editori Riuniti, 2000.

QUIROGA, Horacio. *Contos de amor, de loucura e de morte*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2001.

RAFELE, Carlo. “Conversazione con Giorgio Manganelli”. In: MANGANELLI, Giorgio. *La penombra mentale*, Roma, Editori Riuniti, 2001.

RELLA, Franco. *Interstizi: tra arte e filosofia*. Milano: Garzanti, 2011.

ROSA, Alberto Asor. “Se questo è ancora un romanzo”. Disponível em: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/01/13/se-questo-ancora-un-romanzo.html>>. Acesso em: jul. 2017.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

SANTURBANO, Andrea. “A literatura como *buraco de minhoca*”. In: SANTURBANO, Andrea; PIERANGELI, Fabio; DI GRADO, Antonio.

Guido Morselli: eu, o mal e a imensidão. Ed. bilingue it./port. Rio de Janeiro: Comunità, 2011.

\_\_\_\_\_. “Marginalità e resistenza”. *Mosaico italiano*, Rio de Janeiro, v. VIII, p. 19-21, 2012.

SAVINIO, Alberto. “Bollettino della Galleria del Milione”, n. 66, 15 abr.-1 maio 1940.

\_\_\_\_\_. “Prefazione”. In: \_\_\_\_\_. *Casa “la Vita”*. Milano: Adelphi, 1988.

\_\_\_\_\_. *A casa assombrada*. Trad. Wilma Lucchesi. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *Infanzia di Nivasio Dolcemare*. Milano: Adelphi, 1998.

\_\_\_\_\_. *O senhor Münster*. Trad. Elsa Castro Neves. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi, 2001.

\_\_\_\_\_. “La fine dei modelli”. In: \_\_\_\_\_. *Scritti dispersi: 1943-1952*. Milano: Adelphi, 2004.

\_\_\_\_\_. *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi, 2005.

\_\_\_\_\_. *Tutta la vita*. Milano: Adelphi, 2011.

SEGRE, Cesare. *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 2002.

TESTA, Enrico. *Eroi e figuranti*. Torino: Einaudi, 2009.

VIVARELLI, Pia. *Savinio*. Firenze: Giunti (Art Dossier), 2003.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Laura Emilia da Silva Siqueira CRB 8-8127)

Santurbano, Andrea.

O outro século XX: embates entre literatura e realismo na Itália / Andrea Santurbano. – São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018. Obra publicada com o apoio do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina.

142 p., il., 14 x 21 cm.

ISBN 978-85-67569-39-0

1. Literatura italiana: crítica literária 2. Literatura italiana: século XX. I. Santurbano, Andrea. II. Savinio, Alberto. III. Morselli, Guido. IV. Manganelli, Giorgio.

CDU 821.131.1:82.09

CDD 851.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura italiana: crítica literária
2. Literatura italiana: século XX  
851.09



A marca da  
gestão florestal  
responsável

1ª edição brasileira 2018

---

Esta obra foi composta por PauloArtes em Minion Pro e Roboto  
impressa sobre papel Avena 80 g com capa em cartão supremo  
250 g pela Forma Certa para Rafael Copetti Editor  
em junho de 2018.



“Quero talvez dizer que a literatura não acredita na realidade? Ah, acredita sim: mas acredita que a realidade seja justamente ela, a literatura. E como se faz para convencê-la do contrário?”

G. Manganelli



Apoio:



ISBN 978-85-67569-39-0



9 788567 156939 0