



Anacronias  
na  
da literatura italiana e  
movimentos possíveis

Patricia Peterle  
Andrea Santurbano  
Organização

RAFAEL COPETTI  
·EDITOR·



Anacronias  
<sup>na</sup>  
<sup>da</sup> literatura italiana  
e movimentos possíveis





Este volume é fruto do III Colóquio Internacional do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT), realizado com o apoio da CAPES e CNPq, de 05 a 09 de novembro de 2018, na Universidade Federal de Santa Catarina.



Esta obra não pode ser vendida | apoio CAPES — PAEP

Patricia Peterle  
Andrea Santurbano  
Organização

Anacronias  
 $\frac{\text{na}}{\text{da}}$  literatura italiana  
e movimentos possíveis



RAFAEL COPETTI  
·EDITOR·

© 2021 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

Álvaro Faleiros [USP]; Andrea Santurbano [UFSC]; Andréia Guerini [UFSC]; Annateresa Fabris [ECA/USP]; Aurora Bernardini [USP]; Giorgio De Marchis [Università degli Studi Roma Tre]; Leila de Aguiar Costa [UNIFESP]; Lucia Sá [University of Manchester]; Luciene Lehmkuhl [UFPB]; Mamede Mustafa Jarouche [USP]; 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]; Rosi Isabel Bergamaschi Chraim [Psicanalista]; Sandra Bagno [Università degli Studi di Padova]; Stefania Pontrandolfo [Università degli Studi di Verona]; Tania Regina de Luca [UNESP/Assis]

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenadora editorial *Fabiana V. Assini*

Assistente editorial *Rafaela Cechinel*

Projeto gráfico, capa e diagramação *Paulo Roberto da Silva*

Imagem da capa *pamalero artes*

Preparação dos originais *Francisco Degani*

Revisão de provas *Fabiana V. Assini | Rafaela Cechinel*

A Editora valeu-se de seus maiores esforços para certificar-se de que todos os URLs dos websites externos a que se faz referência neste livro estejam corretos e ativos no momento de sua impressão. No entanto, a Editora não possui responsabilidade sobre os mesmos e por isso não pode garantir que permanecerão e com conteúdo apropriado. Todos os esforços foram feitos para rastrear os detentores dos direitos autorais sobre as imagens impressas neste livro. Caso tenhamos inadvertidamente omitido algum, teremos o prazer de incluir todos os créditos necessários em eventuais reimpressões ou edições posteriores.

2021 | 1ª Edição e-book

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 5190

Trindade | Florianópolis | SC | Brasil | CEP 88040-970

Tel.☎ 48 | 3234.8088

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

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

## Sumário

Apresentação   Anacronias <sup>na</sup> <sub>da</sub> literatura italiana e movimentos possíveis .....	7
Ana Luiza Andrade Da letra morta à voz vivente. O poeta melancólico no entre <i>tecido pueril de um sonho</i> : Palazzeschi e Bandeira .....	13
Égide Guareschi Reflexos do tempo: imagens anacrônicas na poesia de Palazzeschi .....	37
Maria Aparecida Barbosa A agenda italiana de Ivan Goll.....	53
Tommaso Pomilio Zavattini; Cesarano. Radicalidades anacrônicas em cinema/poesia.....	69
Andrea Gialloreto Saltos mortais e narrativas para trás: o “tempo da história” em Lombardi e Malerba.....	97
Patricia Peterle Aproximação e distância em Antonella Anedda: “Il mondo che il linguaggio ci permette di scrutare nasce dal dettaglio” .....	131
Michele Gialdroni Manganelli na Argentina: uma viagem anacrônica ...	153

Kelvin Falcão Klein	
Notas sobre o atual e o anacrônico (Sciascia, Sebald, Calasso).....	163
Andrea Santurbano	
Viagens, lembranças, ruínas: movimentos anacrônicos .....	177
Sobre os autores .....	193

## Apresentação

# Anacronias <sup>na</sup>/<sub>da</sub> literatura italiana e movimentos possíveis

O foco deste volume é abordar o ato da escrita em seus embates com as temporalidades, tanto pensando em autores que problematizam os modos autobiográficos e memoriais como em autores que hibridizam/parodiam os registros da tradição e da modernidade. Nessa linha, além de repensar a literatura partindo de suas potencialidades imagéticas e de suas conexões sempre dinâmicas com a esfera do pensamento, almeja-se também refletir sobre a relação arcaico-moderno. Dessa forma, *Anacronias <sup>na</sup>/<sub>da</sub> literatura italiana e movimentos possíveis* traz para o foco da discussão uma reflexão sobre a produção poética e narrativa italiana, em particular dos séculos XX e XXI, lida em suas articulações comparadas e intertextuais com outras áreas e literaturas.

Textos e obras são assim considerados mediante um método de análise questionador de uma visão historicista, taxonômica ou sinóptica, tendente, ao contrário, a pensar nos momentos de descontinuidade, embates e fraturas dos mesmos, potencializando de forma dialética as temporalidades que ali convivem e se acumulam. É dentro dessa perspectiva, portanto, que se pretendeu trabalhar o conceito de “anacronias”, balizado numa já famosa definição de Georges Didi-Huberman sobre o “anacronismo das imagens”, que retoma e dialoga com métodos e sugestões vindas, sobretudo, mas não exclusivamente, de Aby Warburg e Walter Benjamin:

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patenteadado considera espontaneamente um horrível pecado. Ele poderia ser pensado como um mo-

mento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco.<sup>1</sup>

Ademais, dando continuidade às pesquisas e aos debates propostos nos livros *Resíduos do humano* e *Contemporaneidades na literatura italiana*,<sup>2</sup> este terceiro volume completa uma extraordinária trilogia crítica, fruto dos seminários internacionais organizados de 2016 a 2018 pelo NECLIT (Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana),<sup>3</sup> na Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis. Se a ênfase nos volumes anteriores foi dada a uma ideia de literatura delineada por fraturas, digressões e matizes, que colocava em discussão o estatuto da palavra, abrindo espaço para questões relativas, em particular, à linguagem, o bojo crítico e teórico nesta ocasião é mais focado na “anacronia” como um processo que envolve na leitura das obras uma dialética pungente de imagens, tempos, memória, ficções, espaços (auto)biográficos, representações, além de rastros e ruínas da história.

No total, apresentam-se aqui nove ensaios que, perpassando pela literatura italiana, abordam âmbitos e espaços, tanto artísticos quanto geográficos, diversos. A galeria de autores tratados é muito rica: Palazzeschi, Bandeira, Savinio, Lombardi, Zavattini, Malerba, Cesarano, Sebald, Manganeli, Sciascia, Calasso, Ivan Goll, Mário de Andrade, Anedda.

Os organizadores, finalmente, gostariam de agradecer a toda a equipe do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana, aos tradutores e aos revisores que tornaram essa publicação possível, aos vários departamentos e programas da UFSC mais diretamente envolvidos (Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 28.

<sup>2</sup> Ambos publicados pela Rafael Copetti Editor, com organização de Patricia Peterle e Andrea Santurbano, em 2018 e 2019, respectivamente.

<sup>3</sup> Para maiores informações sobre o núcleo de pesquisa, acessar o site: [www.neclit.ufsc.br](http://www.neclit.ufsc.br).

Graduação em Literatura e Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras) e, não por último, às agências de fomento, CAPES e CNPq, pelo indispensável apoio concedido para a realização de todo o projeto que, agora, vê com este volume a finalização (ou o início) de um intenso e emocionante percurso.

Patricia Peterle  
Andrea Santurbano





Anacronias  
 $\frac{\text{na}}{\text{da}}$  literatura italiana  
e movimentos possíveis





# Da letra morta à voz vivente. O poeta melancólico no entre *tecido pueril de um sonho*: Palazzeschi e Bandeira

|| Ana Luiza Andrade

*Para Patricia Peterle*

A morte de Beatriz condiciona — também aqui — toda a nossa tradição literária, e Laura (a aura [*laura*]) de Petrarca nada mais é que o sopro da voz — e esse, por fim, apenas “aura morta”.

(G. Agamben, *Categorias italianas*)<sup>1</sup>

Em “Destino e Caráter”, Benjamin explicita a fiação de uma rede que se tece a partir do contraste entre o destino trágico (em um contexto de culpa e inocência) e o caráter “de remeter igualmente para a esfera da natureza, tendo tão pouco a ver com a ética ou com a moral como o destino com a religião.”<sup>2</sup> A relação entre caráter e destino

---

<sup>1</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Categorias italianas: estudos de poética e literatura*. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p. 101.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. “Destino e caráter”. In: *O anjo da história*. Org. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 55.

“é suscitada pela ideia de uma rede cujas malhas o conhecimento apertará de alguma maneira, até resultar num tecido espesso; e o caráter surge então como a observação de superfície dessa rede”.<sup>3</sup> Um bom conhecedor diferenciaria entre “os fios mais finos e mais densos, até que aquilo que parecia uma rede se transforme num outro tecido de malha apertada”.<sup>4</sup> Ao tecer essas considerações, ao demonstrá-las, o próprio Benjamin se emaranha entre seus fios. Porém, adverte que, se “[o] traço de caráter não é [portanto] o nó na rede”,<sup>5</sup> ele reconduz à consideração de que toda a ação trágica do destino “projeta uma sombra cômica” sobre ele. E observa que os fisionomistas modernos se serviram dos antigos para questionar o destino, de acordo com o poder da crença na culpa, como base de um culto que se opõe à inocência natural do homem. Em “Sobre a crítica do poder como violência”, Benjamin vai além ao relacionar a ideia de antigo destino ao direito natural como ética moderna ligada ao caráter e ao direito histórico, ambos equivalentes à correspondência entre o domínio mítico e divino pertinentes à questão da violência do poder e à própria instituição do Direito a partir dela.

De acordo com Agamben, poetar é fazer experiência da morte da palavra. Já em *Infância e História*, Agamben diferencia entre *jocus* e *ludus* e liga o jogo ao rito e ao profano, quando diz: “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado (dos jogos antigos, o *ludus*) e o ‘esquece’ no tempo humano”,<sup>6</sup> pois, de acordo com Benjamin, “as crianças brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos, [...] o jogo conserva[ndo] assim objetos e comportamentos profanos que não existem mais”.<sup>7</sup> A poesia, segundo uma introdução que Agamben faz à obra de Pascoli, autor de *O menino*, fala em uma língua morta, mas esta é o que dá vida ao pensamento.

---

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 85-86.

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 59-82.

Muito sugestiva e até alegórica desta correspondência entre destino e caráter, entre velho e novo, entre a morte da voz e a vida da palavra e suas análogas correspondências à violência sagrada e trágica do mito bíblico e aos traços de caráter ético, na passagem à modernidade profana, é a imagem da degola de um Golias velho por um David jovem na pintura *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio, de 1610 (figura 1). Afirmam os entendidos que Caravaggio se pintou tanto no velho — na cabeça do Golias degolado — como no jovem Davi que o degola. Mas, quanto ao caráter, se por um lado a violência da imagem pode ser lida como a de redenção de uma culpa, por outro, ela também retrata, nesta passagem à modernidade, o próprio poder da violência que, paradoxalmente, instaura o direito institucional e as leis modernas, anunciando-se e denunciando-se como um sinal de perigo no aparecer e desaparecer, no simultâneo relampejar dialético do confronto fisionômico de duas gerações: a morte da velha pela espada na mão da nova. Esta última seria equivalente, na obra de Caravaggio, à do Caravaggino pintado muitas vezes pelo pintor como Baco, alegre e exuberante, ou como o Caravaggino doente (*Bacchino malato*), na época coincidente com a malária de Caravaggio. Entre os jovens ou meninos adolescentes, há cenas de um cotidiano profano quando, por exemplo, um jovem aparece descascando uma fruta ou quando é retratado com um vaso de rosas. Apesar de muito requisitado depois de um certo período em que foi considerado “criminoso”, Caravaggio, ao atuar na clandestinidade, participou da turba periférica, pintou burladores e cartomantes em seus gestos transgressivos e populares, pinturas que iam contra o gosto senhoril ou nobre da maioria das encomendas de pinturas religiosas do *status quo*.



Figura 1

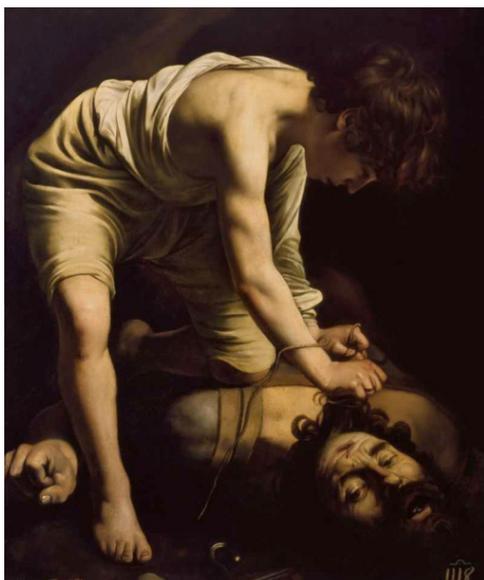


Figura 2

Já a morte por degola do velho Caravaggio, em *Davi vitorioso sobre Golias* (figura 2), que muitos interpretaram como a tentativa de desculpar-se pelo crime de que foi acusado muitos anos antes, seria análoga à do destino bíblico do próprio crime cometido pelo rei Davi do mito cristão que inspira o pintor. No entanto, na maior parte de sua vida clandestina, Caravaggio deixa rastros de caráter contraditório, de exuberância e tristeza, de permissividade e de espiritualidade em suas pinturas, o que o caracteriza como um artista moderno *avant la lettre*, um artista que passa a atuar nos subterrâneos sociais (Rancière). Observam-se, assim, os traços modernos do caráter de Caravaggio, por exemplo, na fisionomia de Caravaggio, em que se estampa o jovem Davi, na qual, por trás de um rosto infantil, há a expressão melancólica do jovem envelhecido ante o crime vingador de si mesmo, ao matar o velho que se vê monstruoso face à morte. Além disso, há no jovem o rosto de quem pondera entre a morte do assassino que foi e a vida que poderia ter sido *outra* sem esse crime. Um filho que mata o pai ou um “jovem velho” que mata o “velho jovem” dele mesmo? Talvez um traço melancólico que avançaria em si os traços modernos de Hamlet, personagem tão representativo do drama barroco moderno que também oscila entre destino e caráter?<sup>8</sup> Mas apenas essa leitura mais histórica, e de qualquer modo fisionômica e autobiográfica, não é capaz de dar conta de uma outra leitura, a trágica, que traz à tona a lenda bíblica de Davi, rei dos judeus, que aceita o desafio de matar Golias, esse gigante do povo filisteu, cujo destino trágico o quis vítima de Davi, e que teria sido atingido pela pedra por sofrer de cegueira. De fato, a imagem parece trazer em si a passagem paradoxal de uma leitura sagrada e antiga a uma leitura moderna e profana, voltando, mais uma vez, à leitura antiga, o que se pode constatar na estrutura de ida e volta e, portanto, palindrômica do quadro. No entanto, qualquer que seja a leitura, há a visão do destino trágico e a do caráter vingativo ou culposo, uma vida que poderia ter sido outra e que não foi, encontrando-se muito coincidentemente com uma meditação sobre o tempo: “O que

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Obras escolhidas de Walter Benjamin. Organização, apresentação e tradução de João Barrento. Lisboa: Assirio & Alvim, 2004, p. 141.

poderia ter sido e que não foi”<sup>9</sup>, nas palavras de Manuel Bandeira. O que nos põe a pensar se o gesto da degola do mais velho também não denotaria o desejo pueril que brinca com a morte ou ainda se haveria nele o desejo da infância que é próprio do gesto bárbaro de resistir à experiência ou à sua transmissão, cortando qualquer continuidade ou receptividade da tradição para assumir seu lugar na vanguarda artística.

E, no entanto, contraditoriamente, trata-se do mesmo gesto irrefletido ou impulsivo, coincidente com o do Caravaggio pintor, de matar o seu oponente ou de voltar àquilo que o levou originalmente ao crime, condenando-o pela vida toda. Trata-se de uma imagem dialética em que tanto o jovem contradiz o velho, quanto o velho deixa de ver o ato criminoso do assassinato como um acontecimento abjeto que o condenou a uma vida clandestina. E, de fato, o quadro poderia ser lido como uma alegoria entre a juventude e a velhice, entre o artista consagrado e o artista jovem que “tem por brinquedo apenas pedaços extraídos da própria vida”,<sup>10</sup> como o caso do Boltanski, lido por Didi-Huberman, em *Remontagens*. E, ainda mais dentro desta leitura de re-montagem ou des-montagem ou, até mesmo, “des-com-posição” do corpo de Golias, há também uma diferença entre a própria leitura antiga, a de valor de culto, de uma cena sagrada, e a leitura em um contexto moderno, profano, histórico, e até, em certo sentido, des-auratizado. No quadro em que Caravaggio está no ato de desmontagem do cadáver de seu Golias ou na agigantada figura de si mesmo em sua versão mais velha, pode-se ler uma tarefa mais ordinária desse procedimento de desmontar a cabeça na separação do corpo e desvencilhar os cabelos, um rito fúnebre que dá início a uma dimensão póstuma. No ato da degola, está pressuposto o corte da voz. Há, no primeiro caso, uma correspondente e coincidente via poética da morte da palavra que nos inspira à leitura do ciclo da

---

<sup>9</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Poesia e Prosa — Volume II. Introdução de Sérgio Buarque de Holanda e Francisco de Assis Barbosa. Rio de Janeiro: Ed. José Aguilar Ltda, 1958.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do tempo sofrido o olho da história*, II. Trad. Marcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018, p. 258.

vida que vai da infância à velhice ou um tempo cíclico medido pelo movimento dos astros. Mas há também um “fazer experiência” no limite entre inocência e decadentismo na leitura que corresponderia à poética de Bandeira e de Palazzeschi. Nesse segundo caso, portanto, há a constatação moderna de um corpo fragmentário, um trabalho cujo caráter de historicidade é o da criança que joga com os dados,<sup>11</sup> um pós-assombro, um des-assombramento ou mesmo a passagem do lúdico ao jogo, do mito ao rito. Mas, sobretudo, nos poetas aqui contemplados, há uma análoga passagem do primeiro para o segundo quadro, em que a poesia desaturatiza-se, volta-se a um procedimento mais cotidiano, o que se refere a uma queda, com relação à poesia anterior, enquadrando-se em um gesto mais comum, mais fugaz, da existência.

## Retalhos infantis: o salto caravaggesco

Com relação ao pensamento infantil em Manuel Bandeira, pode-se observar a sua dívida para com um pensamento poético cujo caráter infantil também se traça por um “destino” doente, mas também por uma resistência à letra como morte da infância. Na poética de Bandeira, que bem cedo desacredita da vida com a ameaça da morte, essa brincadeira melancólica da criança envelhecida vai se tornar um traço frequente. No entanto, há nele, como em Palazzeschi, o traço caravaggesco da violência destruidora do jovem bárbaro irreverente, um traço infantil de caráter inconsequente que se percebe em um mundo anterior à queda, o que se poderia entender como violência primitiva. A essa violência, coincide, por exemplo, a de um Flávio de Carvalho em suas “Notas para um mundo perdido”, ao conceber um ser humano criminoso que “rouba e mata até mesmo antes de caminhar” (“O Bailado e o crime”, 14 de abril de 1957),<sup>12</sup> pensamento primitivo em que se opera a cisão entre o fazer poético e a filosofia

---

<sup>11</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Op. cit., p. 88-89.

<sup>12</sup> DA MATA, Larissa (org.). *Flávio de Carvalho: “O berço da força poética”*. São Paulo: Editora Alameda, 2020, p. 108.

instaurada na *República* platônica com a proibição do canto, o deslocamento do lugar ocupado pela *poiesis* com o da negatividade do *logos*.

Pensando no tratamento de cenas natalinas, tanto em Bandeira quanto em Palazzeschi elas aparecem na passagem do mundo ancestral ao moderno. Ao pensar em cenas de infância natalinas modernas, afirma Jose Bergamín que “O analfabetismo teatral, a projeção imaginativa do pensamento espiritual mais puro, conserva na Espanha uma poética sobrevivência doméstica nos presépios que são montados para as crianças no Natal”.<sup>13</sup> Agamben corrobora este pensamento ao ler no presépio uma imagem miniaturizada da história, transição moderna em que a fábula antiga se desencanta através do gesto histórico humano que, no entanto, se tece nela.<sup>14</sup> Ora, dentro desse pensamento popular infantil, há muitos poemas de Manuel Bandeira alusivos a cenas natalinas, por exemplo “Canto de Natal”<sup>15</sup> (*Belo Belo*) e, sintomaticamente, em um dos “retalhos” poéticos que sobe à tona no poema “Infância”<sup>16</sup> (*Belo Belo*), tecido de retalhos infantis, memória que aflora em resíduos de um arquivo inconsciente. Trata-se do último poema de *Belo Belo*, escrito por volta de 1949, em que, saltando no tempo e no espaço, sobem à tona do poema cenas esparsas e anacrônicas, que vão e vêm no espaço do poema como se acompanhassem os movimentos de busca de olhos fechados: a cena dos ciclistas, a do urubu, a de um maracatu que vira um poema de seu irmão, a do tio que tira relógios da concha da sua orelha, a de uma mágica em que um urubu obedece, inexplicavelmente, ao comando de uma trombeta feita de papel, o desejo de lembrança da ama de leite, etc. Vale a leitura da transcrição de trechos que vão a seguir:

<sup>13</sup> BERGAMÍN, José. *A decadência do analfabetismo e a arte de birlibirloque*. Trad. Gênese de Andrade. São Paulo: Coleção Bienal, Hedra Editora, 2012, p. 69.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Op. cit., p. 152.

<sup>15</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 335.

<sup>16</sup> Idem, p. 369.

*Infância*

Corrida de ciclistas.

Só me recordo de um bambual debruçado o rio.  
Três anos?  
Foi em Petrópolis.

Procuo mais longe em minhas reminiscências.  
Quem me dera me lembrar da teta negra de minh'ama-de-leite...  
... meus olhos não conseguem romper os ruços definitivos do tempo.  
Ainda em Petrópolis... um pátio de hotel... brinquedos pelo chão...

Depois a casa de São Paulo.  
Miguel Guimarães, alegre, míope e mefistofélico,  
Tirando relóginhos de plaquê da concha da minha orelha.  
O urubu pousado no muro do quintal.  
Fabrico uma trombeta de papel.  
Comando...  
O urubu obedece.  
Fujo aterrado do meu primeiro gesto de magia.  
[...]

Outro bambual...  
O que inspirou a meu irmão o seu único poema:  
“Eu ia por um caminho  
Encontrei um maracatu  
O qual vinha direitinho  
Pelas flechas de um bambu.”  
[...]

Véspera de Natal... Os chinelinhos atrás da porta...  
E a manhã seguinte, na cama, deslumbrado com os brinquedos tra-  
zidos pela fada.  
E a chácara da Gávea?  
E a casa da Rua Don'Ana?  
[...]

A volta a Pernambuco!  
 Descoberta dos casarões de tenha-vã.  
 Meu avô materno -um santo.  
 Minha avó batalhadora.

A casa da Rua da União.  
 O pátio — núcleo de poesia.  
 O banheiro — núcleo de poesia.  
 O cambrone — núcleo de poesia (*la fraicheur des latrines!*)

A alcova de música — núcleo de mistério.  
 Tapetinhos de peles de animais.  
 Ninguém nunca ia lá... Silêncio... Obscuridade..  
 O piano de armário, teclas amarelecidas, cordas desafinadas.

Descoberta da rua!  
 Os vendedores a domicílio.  
 Ai mundo dos papagaios de papel, dos piões, da amarelinha!

Uma noite a menina me tirou da roda de coelho-sai, me levou,  
 [imperiosa e ofegante, para um desvão da casa de Dona  
 Aninha Viegas,  
 [levantou a sainha e disse mete.

Depois meu avô... Descoberta da morte!

Com dez anos vim para o Rio.  
 Conhecia a vida em suas verdades essenciais.  
 Estava maduro para o sofrimento  
 E para a poesia.<sup>17</sup>

## Salto caravaggesco/carnavalesco

Importante destacar que na Casa da Rua da União vão aparecer três versos — “O pátio — núcleo de poesia”, “O banheiro — núcleo de poesia” e “O cambrone — núcleo de poesia (*le fraicheur des*

<sup>17</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 369.

*latrines!*) — reminiscências poéticas infantis condensadas em núcleos espaciais pelos quais o poeta se vê, como um menino inquieto, sem distinção ética de cheiros, de frescores ou sequer de gosto. E de fato, reconhecendo-se nos retalhos como suas primeiras vestes poéticas, elas tecem seu *caráter ao seu destino* na rede/tecido de um arlequim, analogamente a Palazzeschi, como já o percebeu Guareschi.<sup>18</sup> O poeta em Bandeira parece daí saltar indiscriminada e anacronicamente, qual menino sem trégua, cujo fio vai “fazer experiência”, costurando no salto ou no ato da própria passagem da infância ao espaço carnavalesco popular, mas moderno, do jovem adulto: salta antes em ritmo carnavalesco (ou se poderia dizer “caravaggesco”), e vaga na turba um “vagabundo e sem idade”, enquanto o banheiro, o cambrone da infância e, ainda mais, a alcova de música resistem “contra a moral e contra os códigos” para “um momento de eternidade” (“O descante de arlequim”, *Carnaval*, 1918), à semelhança decadente de um Baco caravaggesco. Se, em “Infância”, os retalhos se mostram em suas costuras, às vezes através dos limiares do “bambual”, em “O descante de arlequim”, mostram-se nos versos “Eu, nesta veste de retalhos/ Sou tudo quanto te convém”,<sup>19</sup> nos quais ocorre a confissão de um “eu” de caráter “acomodatício” que se adéqua às exigências boas e más do momento. Coincidentemente, debates contra tradicionalismos e infantilidades ocorrem entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade em sua longa e íntima amizade de correspondência, onde Mário confessa que sua amizade por Bandeira começa desde que leu o “Carnaval” (7 de abril 1928).<sup>20</sup> Mario faz um *mea culpa* pelos seus residuais lusitanismos que figuram como tradicionalismos; Bandeira, por sua vez, mostra ao amigo a puerilidade do seu Débussy em toda a simplicidade de sua rede melódica que resulta

---

<sup>18</sup> GUARESCHI, Êgide. *A resignificação do poeta na figura do saltimbanco: Aldo Palazzeschi*. Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em Literatura. Orientação Patrícia Peterle. Florianópolis, 2018.

<sup>19</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 111.

<sup>20</sup> Idem, p. 385.

infantil, o que nos faz pensar nas trovas pueris de Palazzeschi,<sup>21</sup> nas quais se nota uma linguagem simples que retrata um cotidiano profano de manifestações naturais: “Durante o dia / uma boa tempestade virá: Strauss! / E Debussy para o retorno do sol”.<sup>22</sup>

Para Bandeira, Débussy é infância, música e também brincadeira de balanço: “Para cá, para lá... / Para cá, para lá... / Um novelozinho de linha... / Para cá, para lá... / Oscila no ar pela mão de uma criança / (vem e vai...) / Que delicadamente e quase a adormecer o balanço / — Psiu... — / Para cá, para lá... / Para cá e ... / — O novelozinho caiu”.<sup>23</sup> Fio e melodia vão, aqui, embalados como em uma cantiga de ninar. Por outro lado, fazer experiência de uma palavra bárbara ou de uma ancestralidade “infantil” pode coincidir ao “querer-dizer” do falar em glosa representado na saída da linguagem de sua dimensão semântica para fazer o retorno à esfera original.<sup>24</sup> (“[...] aparece o pelicano / que agita furioso / as asas negras / sob o peito branco / [...]”).<sup>25</sup> Ora, esta voz se ergue “somente no ponto em que morre”, como um “querer-dizer”,<sup>26</sup> no limite entre *onomatopeia* e *glossolalia*.

Ora, os retalhos infantis in-vestem provisoriamente a poesia, e o poeta salta no tempo e no espaço tanto em Palazzeschi quanto em Bandeira, ora num “querer-dizer” entre glossolalia e linguagem, ora no tom melancólico da superação de uma queda da poesia no cotidiano histórico. Assim como Palazzeschi, Bandeira encontra a

<sup>21</sup> Vide PALAZZESCHI, Aldo. *Tutte le poesie*. Introdução e organização de Adele Dei. Milano: Arnoldo Mondadori, 2002, p. 869.

<sup>22</sup> “Durante la giornata / verrà un bel temporale: Strauss! / E Debussy per il tornar del sole”. *Ibidem*, p. 935. Todos os poemas de Palazzeschi são traduzidos livremente por mim.

<sup>23</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 106.

<sup>24</sup> Cf. PASCOLI, Giovanni. *O meninozinho. Pensamento sobre a arte*. Prefácio de Raul Antelo e posfácio de Patricia Peterle. Trad. Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015.

<sup>25</sup> “[...] appare il pellicano / che agita furioso / le ali nere / sul petto bianco: / “Ih! Ih! Ih! / Uh! Uh! Uh! / Ihu! Ihu! Ihu! / Uai! Uai! Uai! / Inofinoifino / Lahiù”. PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 701.

<sup>26</sup> PASCOLI, Giovanni. Op. cit., p. 19.

sua vestimenta poética em uma “túnica inconsútil”, “feita de sonho e de desgraça” por um Pierrot doloroso no “Poema de uma quarta feira de cinzas”, em seu “delírio manso” (*Carnaval*, 1918), seguindo-se aos poemas “Alumbramento” e “Sonho de uma terça-feira gorda”<sup>27</sup> (*Carnaval*). Nesse ponto também se aproxima de Aldo Palazzeschi, que parece buscar uma mudança de vestes ao se tingirem estas tanto das cores melancólicas baudelairianas como das cores laforguianas, e voltar à análoga busca de uma ressignificação poética, no dizer de Égide Guareschi, quando se questiona como poeta em seu “Chi sono?” [Quem sou?], inaugurando os seus *Poemas* (1909) com um verso cuja força poética é justamente a de ser o “saltimbanco da minha alma”.<sup>28</sup>

Ao lançar luz sobre esse Caravaggino ou sobre esse menino-poeta, que tanto em Palazzeschi quanto em Bandeira parece emergir como saltimbanco, os saltos poéticos de ambos sobre espaços e tempos diferentes no tecido da poesia cruzam as linhas do destino e do caráter cambiante que costuram suas fantasias ao tecerem sonhos a cada salto sobre um vazio que é a própria morte. (Lê-se “Eu faço versos como quem morre” em “Desencanto” de Bandeira<sup>29</sup>). Parece, inclusive, que seus poemas se costuram semelhantemente aos losangos montados em arlequins decadentes que aparecem tanto em *O Incendiário* de Palazzeschi como no *Carnaval* de Bandeira, em busca de uma volta à casa da infância poética. Nesse ponto, mais que a máscara ou o rosto, é o salto no tempo que busca fôlego na volta ao tecido pueril dos sonhos. Em *Poesia*, Palazzeschi parece concentrar-se na questão poética significante:

---

<sup>27</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 124-126.

<sup>28</sup> PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 367.

<sup>29</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 124-126.

Podemos fazer qualquer coisa  
 Sem saber que coisa seja?  
 O fruto de uma mentira  
 talvez cor de rosa  
 ou a tremenda boca da verdade  
 tudo de cor preta?  
 O tecido juvenil de um sonho  
 ou a concentração mais absurda da fantasia?  
 O que devemos responder  
 àquele que não o sabe?  
 A poesia é apenas uma realidade  
 uma realidade  
 acima da realidade.<sup>30</sup>

O tecido pueril de sua poesia é de um menino travesso que salta de uma realidade para outra. Mas de que realidades se trata? Coincidiria a puerilidade deste sonho àquela para a qual chama a atenção Jose Bergamín, sobre as formas poéticas sonhadas da vida de um povo? Mas Palazzeschi poderia estar se referindo à passagem de uma realidade de “destino” para uma de “caráter” e, ao passar para essa outra realidade, referir-se à realidade que leva à queda da aura poética: como fruto de uma mentira, talvez cor-de-rosa, ou seja, despretensiosamente ilusória, a poesia pode mudar de direção, sem que ninguém possa dizer porquê. Esta mudança, ao condicionar toda uma tradição literária da vida de um povo, assim como a epígrafe de Agamben<sup>31</sup> indica, tendo em vista a “aurática” morte de Beatriz de Dante, que se sobrepõe à “aura” de Petrarca (sua Laura), tornando-a uma “respiração de voz”, chega, enfim, à aura morta. Ora, em Palazzeschi aparece “la bocca tremenda della verità / tutta di color nera?”, lembrando a imagem da boca escancarada da cabeça

<sup>30</sup> PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 787. “Possiamo far qualcosa / Senza sapere che cosa sia? / Il frutto di una menzogna magari color di rosa / o la bocca tremenda della verità / tutta di color nera? / Il tessuto puerile di un sogno / o il concentrato più assurdo della fantasia? / Che cosa dobbiamo rispondere / a quello che non lo sa? / Poesia è solamente una realtà / una realtà al di sopra della realtà”.

<sup>31</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Pascoli e o pensamento da voz”. In: *Categorias italianas*. Op. cit., p. 101.

degolada do Caravaggio velho, onde se dá propriamente a morte da voz, a visibilidade do terrível corte, do qual escorre o sangue, a violência mortífera da espada insolente de um menino que tira a vida da voz. Talvez a tremenda boca do gigante Golias trouxesse na voz o grito decepado da verdade. E a verdade aqui teria a sua origem na própria matriz ou mãe das coisas, a verdade na forma matriz que encarna a própria poesia, ou seja, a verdade de uma língua morta, o seu dizer, como acontece no poema de Palazzeschi de *Cuor mio*, cujo título é “La Madre”:

- Mãe o teu filho é ingrato.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho é mal.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho roubou.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho matou.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho foi encarcerado.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho é louco.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho fugiu.
- É sempre meu.
- Mãe o teu filho está morto
- É sempre meu.<sup>32</sup>

Mãe, *mater gloriosa*, *mater dolorosa*, mãe e matriz do poema, tua forma é a que gera o filho, que é sempre teu, não importa o que trouxe o destino para mudar o seu caráter. Em Bandeira, analogamente a Palazzeschi, há também uma linguagem matriz, mas que já aparece confundida com o som; a relação materna poética de

---

<sup>32</sup> PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 715. “— Madre: tuo figlio è ingrato / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio è cattivo. / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio ha rubato. / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio ha ucciso. / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio è carcerato. / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio è pazzo. / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio è fuggito. / — È sempre mio. / — Madre: tuo figlio è morto. / — È sempre mio.”

um “querer-dizer” é um *murmúrio*, uma longínqua sombra de voz que transparece na quase-melodia poética que se funde ao barulho da natureza como fonte, coincidindo com o que Agamben concebe como uma “unidade secreta antiga”, que “dialoga com a língua morta”.

#### Murmúrio d’água

A minha mãe ouvi dizer que era minh’ama  
 Tranquila e mansa.  
 Talvez ouvi, quando criança,  
 Cantigas tristes que cantou à minha cama,  
 Talvez por isso eu me comova a aquela mágoa,  
 Talvez por isso eu me comova tanto à mágoa  
 Do teu rumor, murmúrio d’água...

[...]

— Murmúrio d’água és a cantiga de minh’ama.<sup>33</sup>

## Palavra, murmúrio, boca fechada e boca aberta

No poema, se percebe a fluência dos sons “mágoa” e “água” se confundindo num só murmúrio de unidade secreta e antiga com a mãe morta. Mãe, que é preciso dizer, a que o amamentou, a ama de leite a quem Bandeira se refere no poema “Infância”. De qualquer modo, a volta melancólica à madre busca, em última instância, a língua morta da matriz poética. Ora, esta voz que se ergue “somente no ponto em que morre” como um “querer-dizer”,<sup>34</sup> no limite entre *onomatopeia* e *glossolalia*, coincide com a postura de resistência ao letramento presente em *Infância* (Graciliano Ramos/Bergamín) e se torna mais que uma experiência de morte (“O fim do mundo”). Pois Agamben esclarece, muito a propósito, sobre a palavra “murmúrio”, cuja raiz, na experiência mística da antiguidade como *páthema* ou “antecipação da morte”, é oriunda de “mistério” — a partir de “mu”,

<sup>33</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p.143.

<sup>34</sup> PASCOLI, Giovanni. Op. cit., p. 19.

que indica um estar de boca fechada, precisamente um murmúrio — ou do silêncio que ainda não encontrou uma explicação satisfatória, um silêncio a ser resguardado. Em nota do tradutor Burigo, há uma explicação sobre o significado de “mugolare” em italiano, que quer dizer, como em português, emitir sons indistintos e lamentosos mantendo a boca fechada (como fazem os cães): lamentar-se, gemer, murmurar. Por isso esse *páthema* se subtraía à linguagem, era um não-poder-dizer, e daí também ser uma experiência próxima à infância do homem.<sup>35</sup> Já o mundo de boca aberta, de raiz indo-européia “bha” — de que deriva a palavra fábula —, se faz valer com o fabular, contra o mundo de boca fechada de raiz “mu”. Conclui Agamben: “Pode-se dizer, de fato, que a fábula é o lugar em que, mediante a inversão das categorias boca fechada / boca aberta, pura língua / infância, o homem e a natureza trocam seus papéis antes de reencontrarem a parte que lhes cabe na história”.<sup>36</sup> E Palazzeschi e Bandeira se encontram nesta ancestralidade infantil.

## O salto caravaggesco e a queda em Palazzeschi e Bandeira

E assim também, voltando a seu poema de título *Poesia*, Palazzeschi se referiria na sobreposição de realidades à transformação que a desaturização poética pode trazer com relação ao que, a *grosso modo*, se resumiria no jogo de morte e vida existente entre tradição e vanguarda. Como descrente e desacreditado da vida, assemelha-se ao poeta da quarta-feira de cinzas em Bandeira: é então aquele que, passado o momento apoteótico da alegria carnavalesca, arrasta sua fantasia suja ao tédio do dia a dia, a um cotidiano melancólico, pós-aurático e penumbriista. Assim também em Palazzeschi, o poeta do “Lasciatemi divertire”,<sup>37</sup> em seu auge de alegria, passa a reconhecer-se na mudança da poesia:

---

<sup>35</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Op. cit., p. 77.

<sup>36</sup> Idem, p. 78.

<sup>37</sup> PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 530.

Desde o começo deste século  
 a poesia mudou  
 desafio você a reconhecê-la  
 mudou no meio dos ossos  
 na pele e na polpa  
 de quem é a culpa?  
 de quem a faz.  
 Estava no trono como uma rainha  
 se tornou uma mulher comum  
 uma mulher efêmera  
 um sujeito de sarjeta  
 uma puta  
 uma vadia  
 não há mais a palavra que ressoa  
 que reverbera  
 que parecia descer do céu  
 como o raio ...<sup>38</sup>

Uma poesia desencantada em sua própria carne, em sua ossatura. E de quem é a culpa? De quem a faz. O poeta é um ser clandestino, sua musa não é mais a rainha, mas uma mulher qualquer. Sua palavra não ressoa, não tem mais a magnitude de uma ascensão aos céus como uma chama. E da mesma desilusão padece o poema “La città del sole mio”, em que o poeta crepuscular chega a perguntar-se: “Que sol desejas que brilhe/ em uma semelhante cidade? / um pobre sol / que de sol não tem / mais do que a forma redonda: pálido, tuberculoso, aquecedor de bactérias, como aquele que será / o dia do fim do mundo”.<sup>39</sup> E como gesto de enfado, fecha a janela no final do poema, ou seria mais adequado dizer “fecha a janela do poema” ele

<sup>38</sup> “Dal principio di questo secolo/ la poesia è cambiata / ti sfido a riconoscerla / cambiata nel midollo delle ossa /nella pelle e nella polpa / di chi la colpa? / di chi la fa. / Era sul trono come una regina / è diventata una donna qualunque /una donniciola / un soggetto da marciapiede / una bagascia / una squaldrina / non ha più la parola che risuona /che ribomba / che pareva scendere dal cielo / come il fulmine...”. Idem, p. 928.

<sup>39</sup> “Che sole volete che ci brilli / in una simile città? / un povero sole /che di sole non ha / più che la forma di tondo: pallido, tuberculoso, riscaldatore di bacilli, come quello che sarà / il giorno della fine del mondo”. Ibid., p. 226.

próprio para repousar?<sup>40</sup>A musa se prostitui e o sol se torna pálido, tuberculoso; as imagens melancólicas e inequívocas de uma queda da aura poética. De fato, se levarmos em conta o poema em prosa de Baudelaire *Perte d'Áuréole*, é bem fácil constatar uma semelhante desaturação nos dois poetas em questão, com a “lama” como um índice de uma imundície contaminadora na poesia como referência desta queda numa realidade mais suja, numa realidade moderna, num cotidiano tedioso, histórico e profano, o que leva analogamente o poeta de terno de linho branco, Bandeira, a sujar-se da lama levantada pelo caminhão que passa e a concluir com a exclamação de descoberta “É a vida”, ao passo que ao poeta Palazzeschi fará concluir de modo similar que “tudo floresce na lama” (em “La fiera dei morti”).

### *Scrivere per bruciare* (Escrever para queimar)

Como a mariposa, que depois de voar em torno da luz acaba por queimar-se nela, implicando no ato da “queda da aura”, coincidente em ambos à autodestruição da própria poesia pelo fogo ou a força de um momento intempestivo, inflamado e apaixonante, que leva à desilusão, trata-se de um momento de acender a “ilusinha” (da ilusão de grande luz à ilusinha na perda da primeira): a palavra se dobra assim no bandeiriano Arnaldo Antunes. De fato, tanto em Bandeira como em Palazzeschi há poemas que se auto-inflamam ou literalmente pegam fogo. Em comum com o “incendiar-se” dos poemas, existe, nesses dois artistas, o uso de palavras como “fogo” e “cinza” ou das cores normalmente associadas a essas noções, respectivamente, vermelho e cinza. Em “O incendiário”, de Palazzeschi, o poema se inicia com o verso:

---

<sup>40</sup> Ibidem.

Gostaria de escrever somente para queimar!  
 no secreto de minhas salas  
 passeio vestido de vermelho,  
 e me olho num velho espelho,  
 pleno de embriaguez,  
 como se eu fosse uma chama  
 uma pobre chama que espera...  
 o teu reflexo!  
 Saio vestido de cinza,  
 ou mesmo de nenhuma cor,  
 para as vestes também há um asseio,  
 como com as palavras.<sup>41</sup>

Em Bandeira lê-se em “Chama e fumo”: “Amor, fumo, / e depois fumaça”. Coincidentemente, Didi-Huberman vai descrever essa atração em relação à luz escrita como imagem ou ato fotográfico em si, o que ocorre também em Arnaldo Antunes. Não deixa de ser uma luz escrita expressiva da força poética instantânea tanto em sua fugacidade como em seu momento de morte, tanto que Didi-Huberman compara essa força de atração à da falena atraída pela luz, a qual acaba indo ao seu encontro a ponto de queimar-se nela, experiência que retoma, mais uma vez, a própria morte da palavra.

O fogo em que se queima a imagem provoca sem dúvida “buracos” persistentes, mas é ele mesmo passageiro, tão frágil e discreto como é o fogo em que se queima uma falena que se aproximou demais de uma vela. É preciso que observemos por bastante tempo a dança da falena para termos uma chance de surpreender esse breve momento.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> “Vorrei scrivere soltanto per bruciare! / Nel segreto delle mie stanze / passeggio vestito di rosso, / e mi guardo in un vecchio specchio, / pieno di ebbrezza, / come fossi una fiamma, / una povera fiamma che aspetta... / il tuo riflesso! / Fuori vado vestito di grigio, / ovvero di nessun colore, / c'è anche per le vesti una polizia, / como per le parole”. Ibidem, p. 189. Tradução de Égide Guareschi, In: GUARESCHI, Égide. *A resignificação do poeta na figura do saltimbanco: Aldo Palazzeschi*. Universidade Federal de Santa Catarina. Pós-Graduação em Literatura. Orientação Patricia Peterle. Florianópolis, 2018, p. 105.

<sup>42</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 47.

## Gestos profanos

Mais um indício claro de uma passagem à realidade profana, cotidiana e até meio maquina é o gesto distraído do sinal da cruz que se detecta em Palazzeschi, gesto equivalente ao de tirar o chapéu em Bandeira. Em “Momento num café”, de Bandeira, todos tiram o chapéu quando passa o morto, um ato distraído, apenas um dos expectadores se demora a olhar o morto. Assim, em Bandeira e em Palazzeschi, existe essa dimensão sagrada como resíduo no interior de um cotidiano profano. Como observa Guareschi, já no primeiro Palazzeschi essa dimensão aparece no poema “La croce” de *I cavalli Bianchi*, contrário ao gesto residual do sinal da cruz que já se torna um rito cristão e moderno: “As pessoas passando param por um instante / e somente com dois dedos tocam rapidamente aquela madeira / fazem o sinal da Cruz”.<sup>43</sup> Mas, neste outro poema se trata de uma volta ao culto sagrado pagão anterior e mais antigo, e daí o nome “Il tempio pagano”:

São cem os arcos que formam o alojamento  
 que ficam no meio do vale. Se disse que em tempos distantes  
 as pessoas pagãs cantavam lá embaixo.  
 Somente em pensamento as pessoas faziam o sinal da cruz.  
 E sob aquele templo crescem as ervas.  
 São ervas, que somente ao toque, se diz, estagnam o sangue.  
 De noite às vezes se escuta.  
 As pessoas fazem o sinal da cruz:  
 retornam ao templo os pagãos gritando.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> “La gente passando si ferma un instante, / e sol con due dita toccando leggero quel legno, / fa il segno di Croce”. In: GUARESCHI, Égide. Op. cit., p. 90.

<sup>44</sup> “Son cento le arcate che forman la loggia / chè in mezzo alla valle. Si disse che in tempi lontani / la gente pagana cantava la sotto. / Soltanto al pensiero la gente fa il segno di croce. / E sotto quel tempio vi crescono l'erbe. / Son erbe, che al solo toccarle, si disse, ristagnano il sangue. / Di notte si senton talvolta. / La gente fa il segno di croce: / ritornano al tempio i pagani gridando”. PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 18.

Essa mudança também está ao se pensar o gesto residual da infância da prostituta do café de Palazzeschi, em “La Dame du Café” (*Cuor mio*): sentada no café, exerce seu “jogo” habitual de sedução, de pagar gigolôs: “Bien qu’elle soit vieille / n’a pas oublié sa jeunesse / la dame du café / comme un enfant / ele a besoin de tendresse”.<sup>45</sup> O café passa a ser então o espaço profano do poema, o local de sua própria prostituição. Mas se, por um lado, o jogo antigo de sedução torna-se público, por outro, ele é memória e busca do afeto infantil nas próprias origens sexuais de seu jogo antigo. Esse mesmo deslocamento de espaço poético parece ocorrer no poema “Rondó do Palace Hotel” (*Estrela da Manhã*), de Bandeira. Num hotel, local de turismo, há um caixão de enterro que se abandona para a dança, para a bebida, para a alucinação do éter, no afã de “esquecer a dor daquilo / por alguém que não está presente / no hall do Palace”.<sup>46</sup>

Chama a atenção a exclamação do poeta “Nossa Senhora da Prostituição!”, que também vem a ser o resíduo de um apelativo sagrado (uma santa) que se profana para encobrir a falta daquele que morreu: aqui morre, de fato, o espírito sagrado da santa para ressuscitar no da prostituta. A austeridade do rito fúnebre parece ser substituída pela festa. No poema, há o deslocamento entre *ludus* e *jocus* do qual trata Agamben, em que “o jogo transforma estruturas em eventos”, o “rito acomoda a contradição entre o passado mítico e presente”, “o jogo tende[ndo] a romper esta conexão”,<sup>47</sup> produzindo um “resíduo diferencial entre sincronia e diacronia”, o que é *história*, isto é, tempo humano”. Agamben poderia concluir esse pensamento, mas nunca a complexa dimensão de uma ancestralidade infantil da humanidade. Nesse sentido, ele diz que “ritos fúnebres e ritos de iniciação têm então como objeto da transmissão da função significante, que deve resistir e durar além do nascimento e da morte”.<sup>48</sup> E daí a importância do rito: para que os fantasmas se tornem

<sup>45</sup> Idem, p. 776.

<sup>46</sup> BANDEIRA, Manuel. *Biografia de Pasárgada*. Op. cit., p. 263.

<sup>47</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*. Op. cit., p. 90.

<sup>48</sup> Idem, p. 106.

mortos, para que os mortos se façam crianças, e para que, enfim, as crianças possam tornar-se homens vivos.

Portanto, pode-se dizer que há um rito de costurar estas vestes poéticas, como em *O menino* de Giovanni Pascoli, ou que esse rito existe dentro do poeta, e que, ao proporcionar a experiência de morte no poema, potencializa os saltos, desde os da infância até aqueles do envelhecimento precoce da juventude e de volta à infância, em que se tece um diálogo entre o poeta e a tecelã, na realidade um monólogo, já que ela, como a mãe, vive no coração. Exatamente como Bandeira e Palazzeschi costurariam, aos saltos, a partir do som silencioso que surge de um tear — destino em potencial —, a língua morta que caracteriza sua matriz poética.<sup>49</sup> Pascoli responde: “Qualquer sujeito pode ser contemplado pelos olhos profundos do menino interior: qualquer tênue coisa pode parecer enorme diante daqueles olhos”.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Pascoli e o pensamento da voz”. In: *Categorias italianas*. Op. cit., p. 101.

<sup>50</sup> PASCOLI, Giovanni. Op. cit., p. 47.



# Reflexos do tempo: imagens anacrônicas na poesia de Palazzeschi

|| Égide Guareschi

A relação peculiar de Aldo Palazzeschi (1885-1974) com as palavras se abre para questões interessantes de serem cotejadas neste texto, tanto naquilo que concerne à sua maneira de estruturar o pensamento quanto à vinculação das suas palavras com a vida e com a arte. Toma-se como exemplo, em especial, a sua produção poética, que consegue colocar o leitor diante do tempo, conforme os pressupostos de Georges Didi-Huberman,<sup>1</sup> construindo uma imagem que, embora trace pontos retrospectos, toca o presente e projeta-se para um porvir.

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

Nessa perspectiva, o objetivo deste texto é o de pensar sobre alguns movimentos anacrônicos em que o poeta põe a si, aos outros e a seu fazer poético diante de um espelho, aquela “luz obscena que reflete mal”.<sup>2</sup> Para tanto, propõe-se a leitura de poemas, como “Lo specchio” [O espelho] e “L'orologio” [O relógio], cuja montagem de imagens, no mais das vezes, assoma embates da/na linguagem, em um entrecruzamento de características estéticas, estruturais e existenciais, colocadas à prova pelo tom vanguardista de Palazzeschi.

Uma das sensações trazidas pela sua obra é a de sentir a vida como um palco, em que os atores são constantemente observados e, ainda, de que se é observado também. Assim como no teatro, o tempo, na poesia palazzeschiana, muitas vezes, apesar de se mostrar no presente, é recriado, montado, entrecortado, suspenso. Dentre tantas questões que aproximam o teatro da sua obra, o foco aqui é tanto a questão da efemeridade do momento como a elasticidade do tempo, marcado por memórias e reminiscências de si, da sua obra e de seus personagens que são trazidos para os poemas e se mesclam com o novo, como uma retomada de tempos, feita anacronicamente por uma espécie de historiador da sua própria literatura. Nesse sentido, é interessante observar a presença de objetos do cotidiano em sua obra, de imagens que, por um lado, são aparentemente prosaicas, por outro, são permeadas de grande potência, como é o caso do espelho e do relógio, que aqui têm destaque.

O tema do espelho aparece em diversas produções e momentos ao longo da obra palazzeschiana, um dos poemas centrais nesse âmbito é “Lo specchio”, composição de 1909, que faz parte do seu terceiro livro de poemas, chamado *Poemi* [Poemas]. Nesses versos, o sujeito poético em primeira pessoa propõe alguns movimentos de aproximação e de fuga desse objeto-chave, que lhe causa um misto de amor e de ódio:

---

<sup>2</sup> “[...] luce oscena che riflette male”. PALAZZESCHI, Aldo. *Tutte le poesie*. Adele Dei (org.). Milano: Mondadori, 2003, p. 165. As traduções são livres e feitas para fins deste texto.

Lá, em um canto do meu quarto  
 tem um velhíssimo espelho imundo,  
 oval, uma luz obscena que reflete  
 muito mal.<sup>3</sup>

Os primeiros versos desse poema sinalizam ao leitor a presença de um espelho oval no canto do seu quarto, que é velho e sujo e que reflete mal. Além de conferir-lhe um aspecto negativo, na maior parte do poema, o sujeito poético apresenta o objeto foco como algo que parece estar distante dele, ao fazer uso do advérbio “lá”, o que se repete em outro verso do poema. No entanto, ao longo dos 96 versos que constituem esse poema, entende-se que o espelho não está assim tão longe, pois há um acercamento, um convívio — permeado por indagações — dele com o objeto:

O que está me olhando, descarado de um espelho?  
 O que está me olhando? O que acha  
 que eu tenho medo de você,  
 imundíssima coisa velha?<sup>4</sup>

Essa sequência mostra a abertura de um diálogo com o espelho, marcada por questionamentos e acusações acerca daquilo que vê refletido. O formato oval do espelho é bastante propício para delinear o ponto central da imagem que aparece nele, ou seja, o rosto do sujeito poético, que, nesses versos, trata o objeto espelho como uma pessoa e conversa com ele: o que está me olhando? Acha que tenho medo de você? Estas perguntas feitas ao espelho, mesclam-se as seguintes constações:

Qualquer dia quebro-o em mil pedaços, olha!  
 Descarado! Você acha que pega  
 o meu rosto, porque o seu  
 lhe faz falta, o meu pobrezinho

<sup>3</sup> “Là, in un angolo della mia stanza / È un sudicio vecchissimo specchio / ovale, una luce oscena che riflette / male abbastanza”. PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 165.

<sup>4</sup> “Cosa mi guardi, brutto sfacciato d’uno specchio? / Cosa mi guardi? Cosa ti credi / ch’io abbia paura di te, / sudicissimo indumento vecchio?”. Idem, p. 165.

é branco, mas o seu, que você não tem,  
é aquele do mais imundo  
estanho velho.<sup>5</sup>

Ao ameaçar quebrar o espelho em mil pedaços, o sujeito poético revela que esse objeto não tem rosto algum, além daquele de estanho velho e imundo — termo que, nesse caso, carrega muito mais a ideia de imoralidade do que de sujeira. Ele, por sua vez, tem o rosto branco, pobrezinho, que reforça a sua “pureza” e impotência diante do espelho desonesto. Pode-se observar, nesse ponto, que o poema ressalta três momentos. O primeiro, de apresentação, interrogação e negação em relação àquele objeto, que, de acordo com o sujeito poético, é a luz que reflete mal e que está sempre no canto do seu quarto, com a face impassível, sempre igual. Logo, dirige-se ao espelho e conclui que os rostos de ambos são sempre iguais e, em tom mais enfático, interpela:

qual é o nosso rosto, qual?  
Você sabe? Eu sei?  
Odeio-o? e, às vezes, ai, amo-o,  
com todo o meu ódio!<sup>6</sup>

Um segundo movimento do poema ocorre quando, após se ver todo branco, “Você me faz ver um homem / que me dá pena! / Que rosto branco!”<sup>7</sup> o sujeito poético declara que, ao fechar os olhos, aquele homem que está ali, parece-lhe morto. Ele vê o rosto desse homem uniformemente branco: “todo amassado e enfarinhado, / como o de um pequeno palhaço / inconsciente de suas vestes”<sup>8</sup> A ação de fechar os olhos apresenta um momento de fuga da realidade,

<sup>5</sup> “Un di o l'altro ti faccio in mille pezzi, vedi! / Sfacciato! Ti credi di prender / la mia faccia, perché la tua / ti manca, la mia poverina / è bianca, ma la tua, che non ài, / è quella d'un più sudicio / stagno vecchio”. Idem, p. 165.

<sup>6</sup> “[...] qual è la nostra faccia, quale? / Lo sai tu? Lo so io? / T'òdio? e talora, ahimè, t'amo, / con tutto l'odio mio!”. Idem, p. 165.

<sup>7</sup> “Tu mi fai vedere un uomo / che mi fa pietà! / Che faccia bianca!”. Idem, p. 166.

<sup>8</sup> “[...] tutta impastata e infarinata, / come quella d'un piccolo pagliaccio / inconscio della sua vestitura”. Ibidem, p. 166.

de fluxo de consciência momentâneo, em que o sujeito, que antes se olhava no espelho, agora parece acessar uma espécie de espelho interior, em um espaço onde se mesclam memória e ficção. Sobre esse aspecto, vale apontar que, segundo Adele Dei,<sup>9</sup> a brancura do rosto é, também, uma constante autobiográfica de Palazzeschi.

Nesse divagar, uma estrela vermelha, que pulsa embaixo do olho esquerdo do palhaço citado, torna-se um homem todo vermelho e assustador, cuja descrição ocupa alguns versos do poema. Esta estrela, que se move, pode conotar o sangue que jorra da face daquele que parece morto, ou seja, o vermelho sugere a morte e, por isso, o sujeito poético tem medo. Ele implora: “Vai embora aquele homem, vai embora aquele homem, / espelho amaldiçoado!”<sup>10</sup>

Assim, emerge o terceiro tempo do poema, em que o sujeito poético, provavelmente abrindo os olhos, pede para se reaproximar do seu estranho companheiro e, dessa forma, buscar vencer o horror. É um movimento hesitante entre reconciliação e descrença, em que o sujeito poético toca em questões de ordem existencial ao perguntar ao espelho:

Diga-me, que vida você vive?  
Que vida eu vivo?  
Estranhas vidas as duas!<sup>11</sup>

É importante pensar que falar com um espelho, é falar consigo, portanto, a imagem refletida ali, pode figurar como o duplo do próprio poeta, com seus impasses e conflitos — o que é reforçado pela escrita em primeira pessoa e, em alguma medida, por outros aspectos que se aproximam da biografia do poeta Palazzeschi, embora esse não seja o escopo deste texto.<sup>12</sup> Trata-se, para Gino Tellini, do

<sup>9</sup> DEI, Adele. “Note alle singole poesie”. In: PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 1087.

<sup>10</sup> “Via quell’uomo, via quell’uomo, / specchiaccio maledetto!”. PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 167.

<sup>11</sup> “Dimmi, che vita vivi tu? / Che vita vivo io? / Strane vite tutte e due!”. Idem, p. 167.

<sup>12</sup> Mais detalhes podem ser encontrados, em especial, em cartas trocadas com amigos, como Ardengo Soffici, cuja comunicação epistolar, mantida entre os

“desdobramento conflituoso entre o eu poeta e o eu restituído pelo espelho [...]. O desdobramento dá ‘medo’, mas junto desperta um movimento afetivo ambivalente”.<sup>13</sup>

As contradições do interlocutor são grandes: ele olha para o espelho por amá-lo, mas, também, por odiá-lo. O sentimento de ódio pelo objeto vem por três motivos: 1) por olhar; 2) por olhar e não o ver; e 3) por desacreditar dele. Dessa maneira, fica claro que, por mais que o sujeito poético diga não se ver nesse espelho, ele se vê, mas não aceita a verdade como aquela que está ali projetada:

Por que não me diz então  
se aquilo que você me mostra  
sou realmente eu?<sup>14</sup>

Os últimos três versos afloram ainda mais a ideia paradoxal dos sujeitos trazida pelo espelho: em primeiro lugar, por ser um objeto subjetivo, que pode ser compreendido como “inexistente”, pois necessita que um sujeito se olhe nele para existir; em segundo, por causar embates entre o que é fiel e o que não é, uma vez que a imagem espelhada é uma imagem invertida. Além disso, geralmente, a imagem ideal que uma pessoa tem de si não corresponde com aquela refletida em um espelho. A imagem do espelho é manipuladora, é um “entre” o real e o ficcional.

Esse jogo de olhar, de ver e não ver, é também um jogo de tempos, do que está e não está visível, de vida e de morte. Entre esses dois extremos, há um híbrido entre passado e presente, portanto, a sobrevida de algo, que não é mais o que era e está nas “dobras”, nesse caso, do espelho que reflete mal.

---

anos 1912-1960, está organizada em livro. Vide: PALAZZESCHI, Aldo; SOFFICI, Ardengo. *Carteggio. 1912-1960*. Simone Magherini (org.). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura-Università degli Studi di Firenze, 2011, p. 123.

<sup>13</sup> TELLINI, Gino. “Notizie sui testi”. In: PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti romanzi*. Gino Tellini (org.). Milano: Mondadori, 2004, v. 1, p. 1395. “[...] sdoppiamento conflittuale tra l’io poetante e il se stesso restituito dallo specchio [...]. Lo sdoppiamento mette ‘paura’, ma insieme suscita un moto affettivo ambivalente [...]”.

<sup>14</sup> “Perché non mi dici allora / se quello che tu mi fai vedere / son veramente io”. PALAZZESCHI, Aldo. Op. cit., p. 167.

Sendo um dos poemas do terceiro livro palazzeschiano (de poesia), “Lo specchio” permite pensar algumas questões que o circundam, assim, percebe-se que, nos dois primeiros livros, o autor está mais distante das coisas, observa da plateia, como “fora do mundo”,<sup>15</sup> conforme descreve o amigo Ardengo Soffici.

Em *Poemi* (1909), contudo, os traços da personalidade do poeta começam a ganhar mais evidência e ele usa algumas estratégias para a “busca do seu eu”. O poema de abertura “Chi sono?” [Quem sou?] antecipa a ideia das demais seções, que vão sendo iluminadas e tratam de lugares, de pessoas e, ainda, das horas. Não por acaso, “Le mie ore” [As minhas horas] é o espaço no qual está inserido o poema “Lo specchio”. Uma maneira de passar as horas e de encarar a si (ou ao fantasma de si) é diante do espelho velho, que concentra uma gama de subjetividades e faz com que ele consiga se ver atuante no palco, como destaca Soffici: “A consciência que Palazzeschi adquire de sua própria figura poética e uma calma ironia são os dois elementos que aparecem em *Poemi*”.<sup>16</sup>

Um elemento instigante na escrita de Palazzeschi é a presença de um fio sensível que, muitas vezes, coliga uma obra a outra, vai retomando imagens e costurando suas ideias. A imagem dos reflexos de luz, lentes, lanternas e espelhos é forte nos seus primeiros livros. Segundo Dei, “O tema do espelho se repete com frequência no primeiro Palazzeschi, a partir de *Gioco Proibito* [Jogo Proibido] de *Lanterna* e de *:riflessi* [:reflexos]”.<sup>17</sup>

*Lanterna* (1907) é o segundo livro Palazzeschi. Nele, as coisas ainda não estão tão “definidas” em termos de formação do sujeito. No poema *Gioco Proibito* há espelhos invisíveis envoltos por névoa, espelhos com reflexos comprometidos, esbranquiçados, o que é comum na fase estética de transição, mais crepuscular e decadente, dos primeiros poemas do poeta.

---

<sup>15</sup> PALAZZESCHI, Aldo; SOFFICI, Ardengo. Op. cit., p. 123.

<sup>16</sup> “La coscienza che il Palazzeschi acquista della propria figura poetica e una pacata ironia sono i due elementi che appaiono nei *Poemi*”. Idem, p. 126.

<sup>17</sup> “Il tipico tema dello specchio ricorre frequentemente nel primo Palazzeschi, a partire da *Gioco Proibito* da *Lanterna* e da *:riflessi*”. DEI, Adele. Op. cit., p. 1086.

Com relação à outra produção citada por Dei, *:riflessi* (1908), trata-se de uma obra epistolar, seu primeiro romance, cujo nome, bastante emblemático, carrega consigo a ideia do espelho, daquilo que está refletido ali e que o protagonista diz ver — às vezes, se vê bonito e jovem, às vezes, nem tanto. A imagem do espelho aparece como uma testemunha da “desmaterialização” do protagonista, Valentino Kore:

Olhei-me depois em um espelho oval com uma moldura toda imunda e toda furada por carunchos, olhei-me muito naquela luz aqui e ali descascada no amálgama interno, formador de lacunas irreflexivas, eu parecia, em um primeiro momento, não encontrando bem a luz, em um daqueles velhíssimos retratos feitos ao sol [...].<sup>18</sup>

Outro objeto importante, que acompanha o protagonista de *:riflessi*, é o relógio. Em um dos episódios, ele relata: “O relógio, meu relógio! Claro que não me lembrava mais dele. Ele sabe, ele sabe do meu tempo, ele o mede há muito”.<sup>19</sup> A imagem do relógio reafirma a vivacidade dos movimentos anacrônicos, nos textos de Palazzeschi, uma vez que ela é retomada no seu poema “L’orologio”, de 1910, e sobre o qual o presente texto também se debruça.

Marcador do tempo, um dos relógios, que figura nas paredes poéticas de Palazzeschi, está no livro *L’incendiario* [*O Incendiário*], de 1910, “L’orologio” é poema “de uma profundidade tão bonita”.<sup>20</sup> Vale lembrar que a escrita de *L’incendiario* segue as linhas do futurismo italiano e, portanto, mostra uma vertente mais intensa do poeta florentino, marcada pelo fogo e pelo divertimento. O relógio,

<sup>18</sup> “Mi sono poi guardato in uno specchio ovale dalla cornice tutta sudicia e tutta bucherellata dai tarli, molto mi sono guardato in quella luce qua e là scortecciata nell’amalgama interna formante delle lacune irreflessive, mi sono sembrato, prima, non trovando bene la luce, in uno di quei vecchissimi ritratti fatti al sole [...]”. PALAZZESCHI, Aldo. *:riflessi*. In: *Tutti romanzi*. Op. cit., p. 13.

<sup>19</sup> “L’orologio, mio orologio! Certo io non me lo ricordavo più. Egli sa, egli sa del mio tempo, egli ne à tenuto così lungamente la misura”. Idem, p. 27.

<sup>20</sup> “[...] d’una così bella profondità”. PALAZZESCHI, Aldo; SOFFICI, Ardengo. Op. cit., p. 125.

tal como o espelho, também é velho e está localizado em uma das paredes do seu quarto, conforme apresenta o sujeito poético, em primeira pessoa:

Numa parede do meu quarto  
de dormir, tem pendurado  
um relógio velho;  
um daqueles antigos,  
com a corrente e o peso.<sup>21</sup>

Era, portanto, um instrumento antigo, daqueles com corrente e peso, movido por toque manual. Assim, durante algum tempo, o sujeito poético deu corda ao relógio que, às vezes, parava de operar, porém, revela não saber precisar o que lhe incomodava mais: “se mais me irritava parado, / mais o seu andar maldito”.<sup>22</sup> Aproveitando que há um bom tempo o relógio havia parado de funcionar, com olhar diabólico, começou, então, a tramar-lhe um fim:

Todos vocês homens  
têm consigo um relógio, e não sabem  
tudo o que ele sabe de vocês,  
vai marcar tudo,  
e não lhes dirá nunca.  
Eu o olhava pensando:  
relógio, você sabe  
tudo de mim, diga-me a hora que eu vou morrer.  
Às duas? Às cinco? Às três?  
Às três e um minuto, e dois minutos?  
Deus! Sentia-me morrer  
todos os minutos!<sup>23</sup>

<sup>21</sup> “Ad una parete della mia stanza / da letto, c’è appeso / un orologio vecchio; / uno di quelli di vecchia usanza, / colla catena e il peso”. PALAZZESCHI, Aldo. *Tutte le poesie*. Op. cit., p. 265.

<sup>22</sup> “[...] se più m’irritasse fermo, / più il suo maledetto andare”. Idem, p. 265.

<sup>23</sup> “Voi uomini tutti / tenete addosso un orologio, e non sapete / tutto quello che lui di voi sa, / tutto esso segnerà, / e non ve lo dirà mai. / Io lo guardavo pensando: / orologio, tu sai / tutto di me, dimmi l’ora ch’io morirò. / Le due? Le cinque? Le tre? / Le tre e un minuto, e due minuti? / Dio! Mi sentivo morire / tutti i minuti!”. Idem, p. 265-266.

O objeto é visto como uma testemunha perigosa, por saber tudo sobre os minutos de todos, inclusive, o momento inexorável da morte cada um. O relógio é, nesse poema, uma maneira de lembrar não só que se está vivo, mas, principalmente, do tempo que já se passou, reportando, assim, à epígrafe presente no poema:

O relógio é a recordação do tempo que  
 não existe mais.  
 Ele marca o tempo que os pobres homens  
 dão de presente à morte.  
 Valentino Kore<sup>24</sup>

Dessa maneira, por ser um objeto tão vil, por evocar o tempo que já não existe mais para viver e por não lhe mostrar qual seria a sua hora exata (hora da morte), em um ato de fúria, jogou no relógio tudo o que encontrou pela frente e “ele parou. / Parou às seis”.<sup>25</sup> Inicialmente, o sujeito poético teve a sensação de liberdade, contudo, no outro dia, no mesmo horário, olhou para o relógio e entendeu, diante da imobilidade feroz do dispositivo, que aquela seria a hora da sua morte.

O horário sugerido, 18 horas, é muito representativo e faz com que, embebido em digressões, o sujeito poético constate que aquela é a hora do pôr do sol, da Ave Maria, é o primeiro momento da noite e o último do dia. Portanto, seria o horário de todos os seus pesadelos, a sua hora sepulcral. Assim, ainda mais descontrolado, “No desespero / corri sobre o relógio, / estripei-o!”<sup>26</sup> golpeia-o, personificando-o, em uma tentativa de pôr um fim ao que esse representa. Nesse momento, o relógio está “morto”, com o ventre aberto e todos os mecanismos dispersos.

A partir desses versos, o poeta toca no ponto fulcral do poema: o suicídio. O sujeito poético faz um balanço da sua vida e percebe que, talvez, seria melhor não esperar a pele branca envelhecer,

<sup>24</sup> “L’orologio è il ricordatore del tempo che / non è più. / Esso segna il tempo che i poveri uomini / regalano alla morte. Valentino Kore”. Idem, p. 265.

<sup>25</sup> “[...] egli si fermò. / Si fermò sulle sei”. Idem, p. 266.

<sup>26</sup> “Nella disperazione / corsi sull’orologio, / lo sventrai!”. Idem, p. 267.

ver cair os cabelos e os dentes tão bonitos, para, então, partir. Há outros versos, que ratificam esse pensamento: “Vocês homens, que não sabem nascer, / vocês não sabem nem ao menos morrer”,<sup>27</sup> “Eu abençoo a quem sabe a hora de morrer, / e ajoelho-me aos pés do suicida”,<sup>28</sup> “Oh! Como é belo morrer / com uma flor vermelha na testa!”<sup>29</sup>

A flor vermelha, a rosa despetalada no rosto de quem morre, traz novamente a imagem do sangue resultante de um projétil, aludido em “Lo specchio”. Outra maneira bela de morrer, sutilmente sugerida pelos versos, seria a de, a partir de uma torre muito alta, entregar-se à voluptuosidade do vazio e do espaço. Depois dessas reflexões, o sujeito poético dirige-se novamente ao relógio, afirmando que não irá mais esperar os sinais do dispositivo, construirá uma torre, a mais alta do mundo, em cima de todos os minutos desse relógio, nela subirá apenas na hora que escolher e, então, em uma mescla de possibilidades futuras, irrompe o presente, gritando que irá se jogar.

E faço o ato.  
Ah! Ouvi um clique!  
Foi você, você que já marcou a hora,  
acreditava que era aquela!  
Ahahahahahah!<sup>30</sup>

Onipotente, o sujeito poético engana o relógio, brinca e burla com a ideia da morte. Ao deixar claro que, a partir daquele momento, é ele quem dirá as horas, que comandará o ritmo do tempo, como se decidisse viver novamente e trocar o tom fúnebre pelo riso. Nessa linha, além de declarar que pretende “deixar subir da minha barriga,

<sup>27</sup> “Uomini, che da voi non sapete nascere, / da voi non sapete neppure morire”. Idem, p. 267.

<sup>28</sup> “Io benedico a chi sa l’ora di morire, / e m’inginocchio ai piedi del suicida”. Idem, p. 267.

<sup>29</sup> “Oh! Com’è bello morire / con un fiore rosso in fronte!”. Idem, p. 267.

<sup>30</sup> “E faccio l’atto. / Ah! Ô sentito uno scatto! / Sei stato tu, tu che ài segnata già l’ora, / ài creduto che fosse quella! / Ahahahahahah!”. Idem, p. 268.

/ as mais loucas, as mais obscenas risadas”, o irônico sujeito poético informa que vai fazer o relógio esperar mais um pouco, “fazê-lo esperar / mais cinco minutos”.<sup>31</sup>

Essa inversão de papéis mostra muito da genialidade do então jovem poeta, que, mesmo com pouca idade, abriu muitos caminhos dentro da poesia italiana. Um exemplo da força de sua escrita está nesse poema, que pode ser lido como uma grande dobra, dado o número de questões que se abrem a partir dele. Uma das chaves é a imagem da caixa do relógio pendular, ela possui muitos compartimentos, que, por sua vez, têm outras caixas, as quais vão se revelando no “tique-taque” dos versos. A disposição das palavras e rimas sugere o toque das horas e o movimento do pêndulo, o som possui pausas e silêncios, como indicam os espaços em branco, entre cada bloco, que compõe os 133 versos.

O poema, embora “simples”, é permeado por fortes sensações que conotam a passagem do tempo, que é vigilante, inapreensível e implacável. Tão marcante, “L'orologio” foi um poema de muita repercussão entre os futuristas, o qual era lido por Marinetti durante as noites futuristas:

É um dos poemas de *L'Incendiario* que teve maior sucesso, e favorito de Marinetti, que o recitou, muitas vezes, nas noites futuristas em várias cidades italianas e européias. A primeira declamação ocorreu quando o livro ainda não havia sido publicado, nas memoráveis manifestações no Teatro Lirico, em Milão, em 15 de fevereiro de 1910.<sup>32</sup>

Sobre esse aspecto, Tellini<sup>33</sup> chama a atenção para o fato de que Marinetti costumava afirmar a originalidade de Palazzeschi

<sup>31</sup> “[...] far salire dal mio ventre, / le più folli, le più oscene risate” e “farti aspettare / altri cinque minuti”. Idem, p. 269.

<sup>32</sup> “È una delle poesie dell'*Incendiario* che ebbero il maggiore successo, e prediletta da Marinetti, che la recitò più volte nelle serate in varie città italiane ed europee. La prima declamazione avvenne quando il libro non era ancora uscito, nelle memorabile manifestazione al Teatro Lirico di Milano il 15 febbraio 1910”. DEI, Adele. Op. cit., p. 1102.

<sup>33</sup> TELLINI, Gino. “Notizie sui testi”. In: PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti romanzi*. Op. cit., p. 1399-1400.

em “L’orologio” e em outros poemas do *L’Incendiario*. Ao passo que muitos críticos achavam que Palazzeschi tinha sofrido influências do Romantismo, Simbolismo, de Poe etc., Marinetti, contudo, declarava que se soubessem compreender veriam que Palazzeschi deu, nesse poema, o grito da liberdade humana, sintetizando de forma lírica a agitação de um *eu* que se esforça para romper a jaula do determinismo e da fatalidade.<sup>34</sup>

Nessa ótica, entende-se que a briga com as engrenagens, que simbolizam a marcação do tempo, figura como uma questão relacionada ao viver, ao findar, aos segredos que rondam a morte, mas pode ser, também, um traço biográfico profundo de Palazzeschi. Ele teve uma adolescência conturbada, marcada por contendas familiares e conflitos internos por vezes, relacionados à sua homossexualidade. Dessa maneira, pode-se dizer que o não reconhecimento diante de “Lo specchio” (1909), a solidão das horas do poema “L’orologio” (1910), bem como, a do personagem Valentino Kore, do romance: *riflessi* (1908), adentram em alguma medida os acontecimentos da vida do autor, na época em que foram escritos.

No entanto, como atesta sua obra e como declara o próprio autor, em várias ocasiões, com o tempo e, talvez, com mais conhecimento da vida, o desespero transformou-se em algo mais leve. Amiúde, seus escritos mostram que Palazzeschi não queria mesmo perder tempo, o qual não seria mais possível encontrar.<sup>35</sup> Assim, no mais das vezes, os momentos de tristeza, que ele traz à tona, são suavizados por uma “forte risada”, que é como o poeta acaba “L’orologio”, e conforme constrói outros textos, como é o caso do manifesto *Il Controdolore* [A Contrador], de 1914, que paradoxalmente destaca o riso e a sensação de alegria acima de qualquer choro ou tristeza.

Isso aponta para a linha da ludicidade palazzeschiana, da quebra do verso por meio do riso, o que alude à montagem-desmontagem trazida pela brincadeira que, por sua vez, propõe uma suspensão do tempo. Esse jogo, para Didi-Huberman, seria um dos paradigmas da malícia:

---

<sup>34</sup> Cf. Idem.

<sup>35</sup> PALAZZESCHI, Aldo. “Vita”. In: PALAZZESCHI, Aldo. *Tutti romanzi*. Op. cit., v. 2, p. 1243.

É a atividade infantil que consiste em fazer — tanto com os seres quanto com as coisas — “bons truques”, como se diz. Isso nos diverte loucamente: turbilhão de prazeres, espasmos de gargalhadas, situações *desmontadas*. Também ficamos orgulhosos disso: virtuosidade das brincadeiras, cálculos com segundas intenções, complexidade das *montagens* produzidas. A criança maliciosa tem a seu favor a falsa inocência e a verdadeira potência do espírito crítico, até mesmo revolucionário.<sup>36</sup>

Palazzeschi age como criança maliciosa, com misto de astuciosa inocência e senso crítico e sabe “tirar proveito” do seu jogo com as palavras, da sua montagem e entrecruzamento de tempos e de histórias. Vale lembrar aqui a epígrafe do poema “L’orologio”, que traz a seguinte inscrição: “O relógio é a recordação do tempo / que não existe mais. / Ele marca o tempo que os pobres homens / dão de presente à morte”.<sup>37</sup> Como visto, é assinada por Valentino Kore, trata-se da transcrição, quase literal, de algumas linhas presentes na sexta carta escrita pelo protagonista do romance *:riflessi*. O conteúdo da epígrafe tem origem complexa, mas pode soar, ainda, como uma brincadeira com algum leitor desavisado, que não perceba o jogo de espelhos dentro da sua obra. Esse ar de revolução, que está na leveza quase infantil, acorda o olhar para um novo ritmo na dança dos seus versos, o que pode ser visto a partir do livro *L’incendiario*.

A ideia da montagem retoma, por outro lado, a imagem latente no poema “L’orologio”, aquela do relógio com o “ventre aberto”, de quando o sujeito poético se recusa à ideia de controle do tempo. Sobre a potência das imagens, Didi-Huberman traz que:

A imagem seria, [...] a *malícia visual do tempo* na história. Ela aparece, torna visível. Ao mesmo tempo, ela desagrega, dispersa aos quatro ventos. Ao mesmo tempo, ela reconstrói, cristaliza-se em obras e em efeitos de conhecimento. Ritmo

<sup>36</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 139.

<sup>37</sup> “L’orologio è il ricordatore del tempo che / non è più. / Esso segna il tempo che i poveri uomini / regalano alla morte”. PALAZZESCHI, Aldo. *Tutte le poesie*. Op. cit., p. 265.

curioso, de fato: um regime sempre duplicado. [...] a *imagem desmonta a história* [...] ela a desmonta como se desmonta um relógio, ou seja, como se disjunta minuciosamente as peças de um mecanismo.<sup>38</sup>

Nesse sentido, pode-se entender que a “malícia visual” está tanto na imagem do espelho quanto do relógio dos poemas abordados nessa análise. Os dois ressaltam os desdobramentos e as disjunções de um sujeito, que é múltiplo e está refletido nas diversas vozes do poema, pois ele representa diferentes papéis em um diálogo, em que faz as perguntas e, também, dá as respostas. São poemas que parecem ser uma “representação de si” diante do espelho, o que retoma a potência teatral sugerida pelas obras de Palazzeschi, conforme comentado no início deste texto.

Se em “Lo specchio”, o sujeito sente-se dominado pelo objeto, em “L'orologio”, é ele quem delibera, consegue um distanciamento e, assim, brinca mais com as possibilidades da vida e desafia a morte. Contudo, o que aproxima esses dois poemas são as anacronias trazidas pela linguagem, como um traço da modernidade palazzeschiana. Diante do espelho, o sujeito poético busca saber quem ele é, como se consultasse um oráculo, que pudesse ver no presente os outros tempos ali refletidos. No caso do relógio, as interrogações acerca da hora da morte envolvem o desejo de conhecer o fim, de trazê-lo para o presente, de antecipar e, até, de intervir, na sucessão temporal, no momento que o relógio é “morto”. A força espontânea da linguagem de Palazzeschi alivia o insistente “ruído da morte” e o distingue como um marco do período de transição da literatura italiana, do começo do século XX.

---

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. Op. cit., p. 131.



## A agenda italiana de Ivan Goll

|| Maria Aparecida Barbosa

O diálogo com artistas de todos os rincões terrestres pontuava como um princípio a concepção poética e política de Ivan Goll (1891-1950). Em recortes anteriores da pesquisa, marcando a perspectiva brasileira, me referi à sua correspondência com Mário de Andrade, em que promoviam trocas e planos. Paulo da Silva Prado, colaborador financeiro da *Klaxon*, cogitava substituir a revista modernista por uma nova, a *Knock-out*, de que participariam Cendrars, Goll, Chagall e outros, mas a publicação não se concretizou; tenho em mãos também sua carta de 1921 dirigida a Lasar Segall, em que informa da exposição em Lyon de litografias do lituano radicado no Brasil. Perfazendo para efeito do livro *Anacronias* o viés da agenda italiana, três estações distintas da biografia intelectual dessa personalidade tão empreendedora são sublinhadas. Primeiramente a colaboração que Goll, autor da peça de teatro *Methusalem oder*

*der Ewige Bürger* [Musalém ou o Cidadão Eterno], entabula com Ruggero Vasari, autor de *L'Angoscia delle macchine* [A angústia das máquinas]. Em seguida, a representação da poesia italiana na antologia editada por Goll, *Cinq Continents — anthologie mondiale de poésie contemporaine* [Cinco continentes — antologia mundial de poesia contemporânea], integrando poemas de F. T. Marinetti, Paulo Buzzi, Luciano Folgore, Ardengo Soffici, Libero Altomare, será estudada por meio dos poemas “Les Choses qui font les Printemps” [As coisas que fazem a primavera], de Corrado Govoni, e “Notre-Dame”, de Aldo Palazzeschi. A terceira estação apresenta os poemas literalmente alusivos à Itália e às cidades italianas, contidas nas duas pequenas coleções: “Bouquet italien” [Buquê italiano] e “Triptyque vénitien” [Tríptico veneziano].

O destaque da poesia de Goll advém, dentre tantas motivações, para além das formais, o valor de seus projetos no sentido de amainar animosidades hostis, através de traduções, colaborações e edições de revistas culturais/literárias significativas. Ora, tanto sua poesia como seus ensaios ensejaram discussões teóricas, promoveram diálogos. Em importante passagem da literatura brasileira, no livro *A Escrava que não é Isaura — discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*,<sup>1</sup> o escritor Mário de Andrade reconhece essa missão assumida por Goll no fim da primeira guerra: “O poeta é alsaciano. Sente-se que ama de igual paixão a França e Alemanha. Diante dessa trapalhada de sentimentos antagônicos é natural que cante a paz”. Braga observa, entretanto, que ao inserir-se dentre os franceses na antologia, Goll está “revelando estrategicamente o lugar que deseja ocupar no cenário literário”.<sup>2</sup>

Todavia, indaga-se como os diálogos e as colaborações em forma de manifestações poéticas se apresentam e como se desdobram? Como permitem pensar categorias, conexões estéticas, que não sejam concernentes a uma época, tampouco aplicadas ao

<sup>1</sup> Cf. ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura — discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010, p. 31.

<sup>2</sup> BRAGA, Mariana Araújo. *Figurações do Unterwelt na obra de Yvan Goll a partir da leitura dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918)*. Dissertação orientada por Juliana Pasquarelli Perez. São Paulo: USP, 2019, p. 32.

presente, senão que permitam uma reflexão crítica e teórica? As três estações relacionam-se a amizades intelectuais do poeta em circunstâncias respectivamente singulares. Embora seja necessário fornecer referências, devido ao ineditismo dos objetos em estudos brasileiros, o fragmento tem o propósito de reforçar a condição anacrônica e abstrata do pensamento nesta investigação sobre poesia.

## Para começo de conversa

Isaac Lang, Yvan Goll (1891-1950), registrou sua vida no século conturbado através de uma poesia creditada a heterônimos: Iwan, Ivan Yvan Lassang, e através da saga *João-sem-terra*, em que o protagonista judeu errante:

o indivíduo, o sonhador, que foi expulso de todos os países e vaga de continente em continente à procura de Deus e da própria alma, com o profundo desejo de um dia libertar-se de sua sombra simbólica. João Sem-Terra sabe que o homem cá na Terra nada pode possuir, nem a a si mesmo, por ser cativo de forças desconhecidas. A canção conta da ansiosa viagem de um homem em torno do inquieto planeta e em torno de seu eu. Esse peregrino percorre tanto os caminhos da crosta terrestre, como também os da Via Láctea.<sup>3</sup>

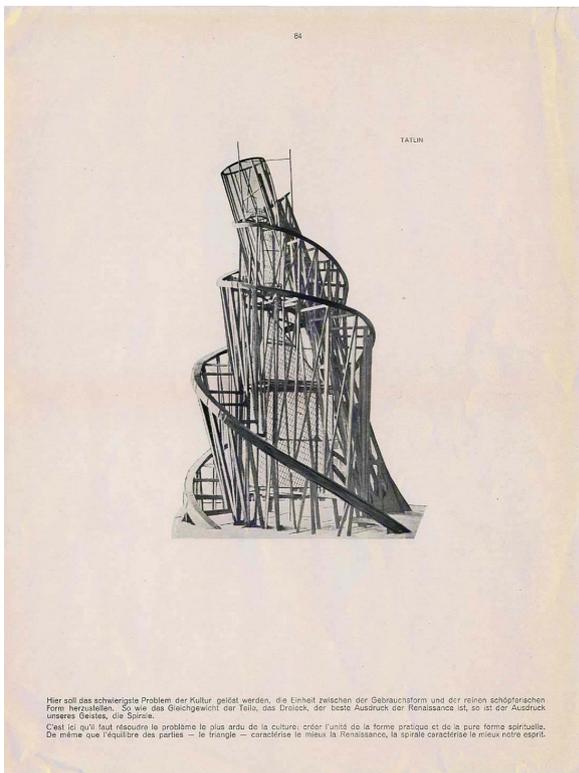
O poeta igualmente foi com frequência obrigado a transferir seu domicílio. Lorena, Alsácia, Berna, Berlim, Paris. Equivalente ao exílio suíço durante a Primeira Guerra, o longo exílio nos Estados Unidos de 1939 a 1947 significou mais um profundo corte em sua biografia. Essas reviravoltas políticas se projetaram em sua poesia, nas colaborações com revistas literárias e publicações que registram em alguns períodos consolidações, aprofundamentos das relações,

---

<sup>3</sup> BARBOSA, Maria Aparecida. *Les Cinq Continents*, a antologia de Goll: apelo (po)ético cosmopolita. Alea, Rio de Janeiro, v. 13, n. 2, p. 238-251, Dec. 2011 (modificado). Acesso em: 17 mar. 2020: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2011000200004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000200004&lng=en&nrm=iso).

preunciando potencialidades, para novamente se romperem e retomarem um movimento em espiral.

MERZ nº 8/9 — p. 84.  
Schwitters e El Lissitzky.



Tatlin.

“Aqui o problema mais árduo da cultura deve ser solucionado, a produção de uma unidade entre a forma prática e a forma espiritualizada da criação. Assim como o equilíbrio das partes — o triângulo — caracteriza o melhor da Renascença, caracteriza melhor nosso espírito a espiral.”

Os acervos e as revistas literárias permitem as investigações a respeito de vínculos, intercessões entre pensadores e poetas e a abertura às transformações para além de fronteiras linguísticas ou nacionais.

## “Kunstwende” [A virada da arte]

Durante anos a voga do Futurismo em expressão alemã foi abafada pela primeira guerra, em virtude da força expressionista, sobretudo, entre os poetas do círculo da revista *Der Sturm* [A tempestade].<sup>4</sup> No prólogo da coletânea de poesia expressionista, *Menschheitsdämmerung* [Crepúsculo da Humanidade], o organizador Kurt Pinthus<sup>5</sup> se refere ao fenômeno em 1919 já situando-o retroativamente no passado e destacando a condição que irmanou a poesia na década: “cada vez ficava mais claro que o homem somente poderia ser salvo pelo homem, não pelo ambiente [...], mas sim pelas forças humanas inerentes, por isso aconteceu a grande inclinação ao ético”. Finda a Guerra, tem lugar uma virada na arte, conforme o título do livro *Expressionismus. Kunstwende* [Expressionismo. A virada da arte], que indicava os sintomas da transformação em todos os campos das artes: “os expressionistas têm para o presente o mesmo significado que os enciclopedistas para a Revolução Francesa. Toda virada na arte é radical, porque somente da raiz pode crescer algo novo. Toda virada na arte é revolucionária, porque ela provoca um movimento. Um movimento significativo”.<sup>6</sup> Goll concorda em parte:

---

<sup>4</sup> *Der Sturm* foi uma revista homônima da galeria de comércio de artes berlinense que operava no mercado da Alemanha, bem como no círculo de escritores e artistas em torno da revista e da galeria, círculo literário e artístico às vezes designado *Sturm*. Possibilitou o diálogo internacional com artistas italianos desde a exposição de 1911 (Umberto Boccioni, Carlo Carra Luigi Russolo, Gino Severini), recebida com entusiasmo por Döblin und Marc, apresentou holandeses como Jakoba van Heemskerck, ou artistas franceses em 1912, quando da polêmica exposição que gerou protestos xenófobos. A revista tinha um programa estético a princípio expressionista e mais tarde construtivista. Está disponível na Internet.

<sup>5</sup> Cf. PINTHUS, Kurt. (editor) *Menschheitsdämmerung. — ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus*. Berlin: Rowohlt, 2009.

<sup>6</sup> WALDEN, Herwarth (Hg.). *Expressionismus. Die Kunstwende*. Berlin: 1918. Texto disponível em: “Expressionismus”. *Der Sturm: Monatsschrift für Kultur und die Künste* — 17. 1926-1927, p. 9. [https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1926\\_1927/0010/image](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/sturm1926_1927/0010/image). Acesso em: 15 mar. 2020.

“o expressionismo não chegou a conquistar forma de arte: não foi senão explosão, gesto, câimbra: um braço convulso erguido ao céu”.<sup>7</sup>

Goll escreveu o necrológio do Expressionismo: “Sim, meu bom irmão expressionista: levar a vida a sério demais é hoje em dia um perigo. Luta adquiriu caráter grotesco. Espírito, nesta ilícita época, piada”.<sup>8</sup> Se o Futurismo, em virtude do culto do gênio e do pensamento elitista, acaba conduzindo ao sistema fascista e ao estado italiano autoritário, por outro lado, o engajamento sócio-crítico e a estética arrojada contribuem com suas técnicas modernas às criações estéticas, que são transformadoras da poesia dos anos 1920. Goll, cujos poemas constavam da antologia *Crepúsculo da Humanidade*, escreve em 1920 o poema-notícia “Paris queima”, dedicado a Carl Einstein, entremeando fotos em layout quase jornalístico, mas com uma gravidade anacrônica: Cabaré Bal Tabarin, boxe, ciclista profissional, boxista negro campeão, *La grande roue Chauleur* [A roda-gigante Chauleur], desfile da vitória em 1919 e a indefectível Tour Eiffel, síntese de ferro/arranha-céu/telegrama/torre. A linguagem do poema equivale à vida urbana marcada por sensações susceptíveis a instabilidades maquinais e elétricas, automóveis, ruídos, imagens em profusão. Essa mesma vibração da poesia é anunciada no ensaio “Kinodrama”, um elogio ao movimento, síntese e jogo dos contrários, recursos que a técnica possibilita e exige: “o espaço, o tempo é ultrapassado”.<sup>9</sup> A maioria dos poetas expressionistas se liberta do romanticismo, muitos deles

<sup>7</sup> GOLL, Ivan (ed.). *Les Cinq continents — anthologie mondiale de poésie contemporaine*. Paris: La Renaissance du Livre, 1922, p. 9. Provável alusão ao cartaz de Max Pechstein, capa da brochura composta pela ilustração e pela conclamação “an alle Künstler!” [para todos os artistas!], 1919, Berlin, dentro do movimento “Novembergruppe”, imagem do MOMA. Em 1924, Käthe Kollwitz desenha o cartaz “Nie wieder Krieg!” [Nunca mais guerra!], a partir da capa daquela brochura.

<sup>8</sup> GOLL, Ivan. “Der Expressionismus stirbt”. In: *Zenit* 1-8, 1921, p. 8. Disponível na *Biblioteca Digital Mundial on-line*: <https://www.wdl.org/en/item/2327/view/1/1/>. Acesso em: 06 out. 2018.

<sup>9</sup> GOLL, Yvan. “Kinodrama”. In: KAES, Anton. *Kino-Debatte — Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag: Tübingen: Niemeyer, 1978, p. 136.

tinham morrido (como os expoentes Georg Trakl, August Stramm, Alfred Lichtenstein). Goll buscou a interlocução com Ruggero Vasari, dramaturgo italiano que se estabelecera em Berlim e publicava a revista *Der Futurismus* [O futurismo]. Ambos compartilham traduções das respectivas peças de teatro, e essas vertentes rebotam um viés diverso do modernismo, em direção leste, a Zagreb, à Rússia.<sup>10</sup>

Sob o pseudônimo Lilly Neviny, Goll traduz fragmentos de *L'Angoscia delle macchine* para “Maschinenangst” [Medo de máquinas] (*Der Sturm*, Berlim, Janeiro, 1925). A revista *Der Sturm* traz o mero crédito: Deutsch von Lilly Neviny. Mas consta de *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste* [Teatro italiano de vanguarda. Dramas e sínteses futuristas], de Mario Verdone, a identificação de Ivan Goll e Else Hadwiger como tradutores do italiano ao alemão;<sup>11</sup> Vera Idelson, artista que fez as imagens de cenário para compor a publicação na revista *Der Sturm*, juntamente com a futurista que vivia em Paris, Ilya Zdanevich, verteu a peça ao russo. Isso para proporcionar uma noção da abrangente recepção de Vasari. Se o cenário teatral futurista tende à desagregação entre o cenário e a ação dramática, a peça de Vasari modifica essa concepção, por criar um teatro inovador que através da música e do cenário leva à fusão com a ação que desenvolve. Essa dramaturgia do gênero ficção científica indica uma consequência genérica das ideias futuristas: o medo da máquina. A peça contesta a automatização, as condições que a vida humana adquire com o progresso tecnológico. Após subordinar o polo feminino pela frieza dos sentimentos, pela dominação dos impulsos eróticos, o genial criador Tonkir reina absoluto no seu universo prodigioso. Mas seu cérebro está sentindo os efeitos nocivos e a falta de sentido de seu empreendimento megalômano. Nesse reino mecânico, “o homem da cabine” medita durante seu plantão como vigilante: “nesta noite eu

---

<sup>10</sup> Para maiores informações acerca desse diálogo e acerca da Revista *Zenit* e a vanguarda in Zagreb, vide SIEGEL, Holger (ee.). *In unseren Seelen flattern schwarze Fahnen Serbische Avantgarde 1918-1939*. Leipzig: Reclam, 1992.

<sup>11</sup> VERDONE, Mario. *Teatro italiano d'avanguardia. Drammi e sintesi futuriste* (Roma: Officina, 1970, p. 165). *Apud* ROBERTSON, Eric; VILAIN, Robert. *Yvan Goll — Claire Goll: Texts and Contexts*. Amsterdã: Atlanta GA, 1997, p. 38.

estou de vigília. Somente o vigilante noturno pode deleitar a alma com essa música divina. Os motores cantam. As máquinas pulsam. Lá embaixo, nos engenhos de fundição, os potentes martelos devoram o fogo dos metais que se agitam.” Aeronaves jupiterianas se aproximam do Império voando pelos céus. Seria uma invasão, uma sublevação dos subjugados?

Renegando o impulso patético expressionista, essa colaboração do pensamento construtivista e abstrato empresta vigor à linguagem ficcional.

A versão italiana que Ruggero Vasari empreende da peça de Goll é publicada em 1926, na revista *Teatro*, IV, n. 6-7, julho-julho 1926, p. 25-38: “Matusaleme — drama comico in 10 quadri di Ivan Goll”.<sup>12</sup> A versão alemã foi editada por Kiepenheuer, na Berlim de 1922, com três ilustrações do caricaturista George Grosz. A peça teve estreia no Dramatisches Theater de Berlim, em outubro de 1924, com direção de William Dieterle e figurinos também a cargo de Grosz. Os animais falantes — gato, cachorro, urso, cuco, macaco, papagaio e cervo —, a cisão do protagonista — em eu, ele e tu —, além de seus três sonhos (que devem ser projetados cinematograficamente, segundo o livro) constituem características de um teatro surrealista que acentua imagens do inconsciente humano. Em Paris, “Musalém” foi publicada pela Editions de La Sirène em 1923 e representada no Teatro Michel em 1927: encenação que teve no elenco o ator Antonin Artaud.<sup>13</sup>

Ivan Goll edita a coletânea *Cinq Continents — anthologie mondiale de poésie contemporaine*, incluindo um capítulo dedicado à “Italie”. É uma profissão de fé que emana de todos os povos da terra, sem pretensão de agradar literatos ou historiadores essa edição

<sup>12</sup> Em 1999-2001 essa tradução do teatro de Goll ao italiano estimulou o PROJETO CONNECT 99 entre Parma/Oxford/Barcelona/Erlangen, que contou com a participação do diretor René Pollesch de Berlim e integrou filmes, teatro e publicações de pesquisas. Disponível em: <http://www.lingue.unipr.it/Ricerca%20e%20pubblicazioni/connect/connect.html>. Acesso em: 17 mar. 2020.

<sup>13</sup> FERRARI, Giuliana (Parma). “Ivan Goll e Ruggero Vasari. La prima versione italiana di Musalemme”. Artigo disponível em: [https://www.torrossa.com/digital/sam/2002/CLUEB/2262729\\_SAM.jpg](https://www.torrossa.com/digital/sam/2002/CLUEB/2262729_SAM.jpg). Acesso em: 02 nov. 2018.

que agrega 45 tradutores de diversas origens, que traduzem para o francês. O capítulo de poesia italiana se abre com “Le cose che fanno la primavera” de Corrado Govoni (traduzido ao francês). Ao comparar a versão italiana que está no livro *L'inaugurazione della primavera* [A inauguração da primavera] — Ferrara: A. Taddei & Figli, 1920 — de Govoni com a versão em francês não identificada, a discrepância é evidente. Fica a desejar uma investigação quanto a possíveis versões que Govoni teria feito do poema, porque com os dois poemas sobre a escrivaninha mal posso pensar em tradução, tamanhas as diferenças entre ambos os poemas, não obstante o título homônimo.

O poema em italiano enumera os elementos naturais do entorno, absorvendo na composição as imagens arroladas a partir de uma observação estática. Embora os versos do poema sejam livres, a estrutura formal vem sem pontuação evidenciada ou interjeições excessivas que a desaprumem. A partir do verso 19, consta uma anedota campestre meio cômica, episódio em que o burro do padre empaca no meio da estrada:

l'asino del frate cercatore  
 che s'impuntiglia in mezzo alla strada  
 a non voler andar più avanti  
 malgrado le legnate del padrone,  
 perché è passata l'asina dell'ortolano.

o asno do frade mendicante  
 que empaca no meio da estrada  
 sem querer ir mais adiante  
 apesar das pauladas do patrão,  
 porque passou a asna do hortelão.

A versão em francês excluiu esse excerto. Ao invés disso, a partir do verso 19 o hálito da brisa e o vento absorvem o eu-poeta de alegria, as interjeições de arrebatamento com as montanhas longínquas, azuladas, a natureza e suas flores, em suma, o ritmo do poema acelera gradualmente enquanto prossegue (em francês, traduzo literalmente ao português) *sob o ruído vago de vossas pernas colossais que chapeiam sobre as estradas com botas de sete léguas. !... O*

pronome possessivo “vossas” pressupõe um interlocutor. Tudo leva a crer que seja e logo se comprova de fato como *sendo* o interlocutor um automóvel com ronco do motor e rodas que cruzam os caminhos.

*Cinq Continents* é um livro raro que conheci em 2012 na Biblioteca da Universidade de Münster. No Instituto de Estudos Brasileiros, IEB, há um exemplar do acervo de Mário de Andrade. No rodapé da página com o poema “Les Choses qui font les Printemps”, de Corrado Govoni, o escritor transcreveu o poema em inglês “Portrait of a motor car”, de Carl Sandburg (1878-1967), do livro *Cornhuskers* [Descascadores de milho], 1918.

### 32. Portrait of a Motor Car

It's a lean car... a long-legged dog of a car ... a gray-ghost eagle car  
 The feet of it eat the dirt of a road ... the wings of i eat the hills.  
 Danny the driver dreams of it when he sees women in red skirts and  
 read sox in his sleep.  
 It is in Danny's life and runs in the blood of him ... a lean gray-ghost  
 car.<sup>14</sup>

A analogia de Mário de Andrade ao “Portrait”, poema que sugere um carro biônico, se deve certamente a essa característica dinâmica mesclada de vida e máquina que o poema de Govoni adquiriu em sua tradução ao francês. Para complementar essa conversa acerca de poemas propensos à visão humana no ritmo do movimento maquínico, pensemos em “Unterwelt”, um poema que Ivan Goll escreve em 1917:

“Sub-mundo”

O carro dourado desliza como um barco sobre a noturnamente profunda avenida

<sup>14</sup> Uma primeira versão do poema a partir do inglês: “Retrado de um carro a motor”, de Carl Sandburg: “É um carro esguio... um carro cachorro de pernas longas... um carro águia fantasma cinza. / Os pés dele comem a poeira da estrada ... as asas dele comem as colinas. / Danny, o motorista, sonha quando em seu sono vê mulheres com saias e meias vermelhas. / Está na vida de Danny e corre no sangue dele ... um comprido carro cinza-fantasma.”

Montanhas ribombam na noite fustigadas por nossos fortes faróis.  
 Por entre abismos caímos no mundo com alongadas asas d'anjo.  
 Eis o cabaré. E vapores divinamente nos envolvem.  
 Oh já à entrada recebe-nos o fraque em redundantes vênias.  
 Um recitador deixa o suburban'olor de bebida rescender da boca  
 preta:  
 De matrimônio e funerais da costureirinha lacrimosa.  
 Cupido rompe súbito portas douradas e rosadas dançarinas lançam  
 pernas ao alto como serafins.

Você, ao bufê, antes meretriz, pálida no cesto d'anêmonas geladas,  
 Com seus olhos imensos redondos, feito um inseto da noite enca-  
 rando das rosas,  
 Seja a tocha de nossa dança macabra!  
 Mas, além, as sombras noturnas mais s'agitam:  
 Um proletário toca-me o ombro: "ei, companheiro, saudação!"  
 Um pedreiro, embora emergindo do subterrâneo túnel de trem  
 Com um alvo macacão brilhante de tão claro,  
 A nódoa preta, porém queima nele, é o coração faminto.  
 Música! Música! A terra é música petrificada!  
 Vou liberá-la ressoante em belos nomes de puta.  
 Oh fraque, por que ri? O ouro da vida dilapidei neste inferno.  
 Oh carro, barco impaciente, que à terra preta um dia nos depõe!<sup>15</sup>

A análise desse poema apreende um efeito como o do poema "Les Choses qui font les Printemps", uma vez que a abertura e o desfecho revelam uma perspectiva de mundo resultante do homem na interação com o automóvel, uma experiência consciente e original há um século. Em virtude dessa semelhança entre os poemas, suspeito que o organizador da antologia possa ter desempenhado o papel de tradutor transcriador no poema de Govoni. A ingerência me parece bem possível.

Um segundo poema integrante do capítulo "Italie" [Itália] na antologia é "Nôtre Dame", de Aldo Palazzeschi. Enquanto o poema anterior, de Govoni, sublinhava a aceleração paulatina do

<sup>15</sup> O poema introduz uma série dedicada à figura de Orfeu no "Unterwelt", e o título em alemão propicia uma ambiguidade da acepção inferno e submundo urbano, que não cabe neste contexto adentrar.

carro na estrada poeirenta a ponto de alçar-se aos céus azuis, esse poema inicia com a reminiscência íntima de um chapéu de renda, que propiciava a vista transparente do céu, do céu de Nôtre-Dame, do sino de Nôtre-Dame, das gárgulas com pompons pendentes. Novembro, crepúsculo, chuva. Os anos passam, chove, mas lá deve ser ainda azul. Como se se absorvesse aqui a ascensão pela escadaria de uma das torres da catedral parisiense, o poema circunscreve o movimento formalmente em ziguezague, se afilando quanto mais ao alto segue, prestes ao último passo, quando então aumentam as sensações, os sentidos, a vertigem da altura.

A segunda estrofe é o encantamento com o panorama que se descortina: “o” abre a estrofe com a brevíssima interjeição de espanto. Densamente entramado na linguagem do poema surge a vertigem com o verso do exclusivo sinal de exclamação, a nota musical equivalente à surpresa. A éfrase descreve de um ponto de vista elevado, distante, dois esposos em trajes de casamento, que caminhando em meio à chuva se dirigem ao Hotel de Ville (para o casório civil — em frente, na Ille Saint Louis). Tão próximos e não veem quem lhes acompanha os passos do alto e que agora apresenta-se em primeira pessoa, incorporando a própria catedral: “mi passate davanti e non mi salutate. Zaccheroni!” [passam na minha frente e não me cumprimentam. Porcalhões!].

Andate andate, andate  
andate pure  
povere creature  
andate andate.

Andem andem, andem  
andem por favor  
pobres criaturas  
andem andem.

Reluz adiante um ponto branco. A linguagem elide a formulação da pergunta. Reduz-se ao ponto de interrogação verso sem sílaba, mudo, mas por demais significante. Fecha o poema a referência à luz do grande Teatro (outrora denominado) Sarah Bernard, como

a soberana atriz que protagonizou Margarithé Gautier “Dama das Camélias” tantas vezes, o teatro francês situado defronte à catedral Nôtre-Dame.

A terceira estação deste capítulo estuda os poemas que são apresentados no volume IV dos quatro volumes Berlin: ARGON, 1996, agrupados nas séries intituladas “Bouquet Italien” e “Triptyque Vénitien”. Conforme a organizadora do livro, Barbara Glauert-Hesse, Claire Goll teria informado em *Oeuvres II* que esses poemas foram escritos por Ivan em 1934. A organizadora rebate a informação, reportando-se à dissertação de Erhard Schwandt, *Das poetische Verfahren in der späten Lyric Yvan Golls* [O procedimento poético n lírica de Yvan Golls], de 1968, que afirma serem os poemas compostos no final da vida do poeta, em 1949. A organizadora e Schwandt, porém, se equivocam, os poemas de “Bouquet italien: Ischia, Bologne, Pompei, Rome” [Buquê italiano: Ischia, Bolonha, Pompeia, Roma] tinham sido anteriormente publicados na *Circoli*, IV (1934), 5 de setembro-outubro, p. 36-43, conforme atesta a republicação da *Rivista* em Edizioni San Marco der Giustiniani, 2009.

A *Circoli* foi uma revista literária editada entre 1931-34 em Gênova. A edição se mantém posteriormente em Roma, até 1939, mas numa concepção comprometida com o fascismo. A denominação “Circoli” remete o leitor à imagem dos círculos literários e igualmente aos círculos que se circunscrevem n’água quando da queda de uma pedra, como que para sublinhar no caso dessa revista uma dialética não resolvida, continuamente retomada entre a cultura nacional de um lado e o apego às raízes regionais de outro. Mais que isso. Os primeiros críticos e poetas que constituíram inicialmente a *Circoli* eram da região da Liguria: Adriano Grande, Guglielmo Brachi, Angelo Barile, Camillo Sbarbaro, Eugenio Montale. Podemos imaginá-los discutindo a pauta nas trattorias de Sottoripa. Após atravessar fases tristíssimas, a poesia italiana dispunha de bons poetas, que, no entanto, não seriam armados, tampouco bem lidos. É, portanto, a sanar essas lacunas que a *Circoli* se propõe no n. 1, de janeiro-fevereiro de 1931. Mas como sublinham os estudos introdutórios de *I poeti di “Circoli” 1931-1934 — il periodo*

*genovese* [Os poetas de “Circoli” — o período genovês], de 2009,<sup>16</sup> importava àquele grupo de poetas a abertura ao mundo nos moldes da Revista *Solaria*, editada em Florença no período entre 1926-1934, abertura que explica os critérios de escolha da paleta que somava à poesia da tradição (regional/nacional) a inovação através das fontes estrangeiras (17 americanos, 6 franceses, 5 eslavos, 3 suecos, 2 holandeses, 1 romeno, um espanhol e 1 irlandês). Devido ao seu perfil de poeta francês-alemão que acima de todas as qualidades prezava a interlocução, Ivan Goll integrou o grupo dos poetas de língua francesa.

Os cinco poemas que publicou na *Circoli* IV (1934) sob a denominação “O Bouquê Italiano”, em francês seguidos das respectivas traduções ao italiano, são provavelmente reescritos para efeito da viagem a Veneza para o Congresso do Pen Club Internacional de 1949. Há alterações entre a publicação *Circoli* e a da Editora Argon sobretudo no poema “Ischia”; o título de “Rome” [Roma] é alterado para “Une Nuit Romaine” [Uma noite romana] etc. Traduzo ao português um dos poemas de “O Buquê Italiano” que se mantiveram inalterados:

“Bologne”  
 velho chá de rosas  
 que um amante secou nas ruínas dos templos  
 as rosas nascem  
 na poeira marrom  
 Minerva e Maria  
 gentilmente abraçar

poeira  
 os pistilos dos seus campanis  
 colidir no amanhecer  
 e despeje na planície ajoelhada

<sup>16</sup> Cf. BONO, Michele (editora). *I poeti di “Circoli” 1931-1934 — il periodo genovese*. Coordenação editorial Daniela Carrea. Genova: Edizione San Marco dei Giustiniani, 2009.

Exclusivamente dedicados à cidade de Veneza são os cinco poemas que compõem o “Triptyque vénitien” constantes da Edição Argon, esses, sim, escritos alguns meses antes da morte do poeta, que sucedeu em fevereiro de 1950.

Essa exposição da miríade de projetos italianos de Goll, ilustrada através de três estações, teve por objetivo compreender a fecunda recepção de sua poesia na Itália. E uma ponderação fundamental do programa da Revista *Circoli*, ampliada em seu sentido, se presta como o pensamento último deste capítulo: a poesia, se ela reflete a época e o espaço em que nasce, vive fora deles, em todos os tempos e espaços.



## Zavattini; Cesarano. Radicalidades anacrônicas em cinema/poesia

|| Tommaso Pomilio

Querendo aprofundar uma relação tanto consubstancial quanto invisível (a ponto de ela ser frequentemente até mesmo insuspeitável), como é a entre cinema e poesia, apta a envolver a própria identidade, a essência mais inalienável e secreta do “instrumento” cinematográfico (ele mesmo como “instrumento de poesia”, segundo uma expressão proverbial de Luis Buñuel), ainda restaria, talvez, refletir sobre aquilo que, pelo menos formalmente, parece ser seu foco central; a contração da temporalidade, e de sua formalização, em suma, que na expressividade do cinema, assim como na da forma poética, se impõe via de regra como uma vertigem. Quando se fala em tradução intersemiótica no ato de aproveitar um material literário, e em sua transição na grade fotogramática do filme, a operação resume-se em termos de uma

“adaptação” (às leis de uma linguagem outra, linguagem narrativa pela temporalidade nela atuada — mesmo quando a narrativa não esteja em ato); contudo, e melhor ainda, resume-se essa operação nos termos de uma “redução”: entendendo com isso não apenas a transformação, mas também — implicitamente ou não — a ação de comprimir, até mesmo de conter ou restringir medidas, como aquelas literárias, mais expandidas (enquanto articuláveis por via somente verbal e, portanto, fatalmente, por via de descrições, didascálias, aspas, comentários, e outras divagações), transferindo-as para outro molde, outro formato. Por força de uma nova (química até) qualidade de síntese. — Contudo, se o trabalho cinematográfico se caracteriza como um mortífero rolo de “redução”, isto não se dá apenas em relação às formas literárias e seus específicos universos, a serem “adaptados”, e contidos, no formato de suas sequências velozes/encurtadas, mas também (e em primeiro lugar, diria) em relação à mutagênica realidade que é absorvida na fita; mas que resta, todavia, em outro lugar, resistente à transposição, resistente à representação. “A vida é outra coisa”, teria dito Zavattini em 1952, na consciência — tanto superna quanto instintual — que caracterizava seu pensamento, revolucionário (e, precisamente, revolucionante). É nisso que assume tanto mais significado a revolta que esse autor total, cine/escritor já mestre em formas breves, fulgurantes, no entre-guerras (animado por um furor tão radicalmente intuitivo, que o levaria aos limites de uma sapientíssima — ou até mesmo sapiencial — *art brut*), teria operado nos anos impetuosos do cinema com a proposta, especificada em 1953, de um neorealismo como ideia de uma arte “analítica” — até o impossível, “sem montagem e [...] sem argumento” (1940) — de fazer filmes. Em oposição ao “*sintetismo* burguês”: pelo qual a indústria cinematográfica ocidental, apropriando-se das técnicas revolucionárias da montagem, as adulterava para selecionar e retirar “o lado saboroso da vida”, a “garfada melhor, o coração do filé” (não diferentemente, nesse aspecto, dos artífices, clássicos e não, da narração burguesa); atividade, justamente, de “redução”, que apareceria, entretanto, percurso inelutável para o caminho do cinema, em sua indústria mas também em sua tecnologia.

Era uma posição, a de Zavattini, que — sem nenhuma suspeita de ceder às maneiras da prosa de arte de seu tempo, ao fragmentarismo já usurado em “capítulo” de Enrico Falqui — implicava nele, “narrador de verdade” (1974, numa entrevista a “l’Unità”), uma crítica radical ao romanesco e à própria forma-romance (pois “do romance nascem todas as ilusões e os erros de proporção”, escrevia em 1937 a Valentino Bompiani), e ao próprio *contar* enquanto “diluição do tempo, atrasado, com respeito à ação” (em *Diario cinematografico*, de 20 de janeiro de 1976); correspondente à “recusa dos argumentos” (1974, ainda). De tal forma que a estrutura do narrar só poderá ser agora “elementar, enganosa, dilatável, itinerante, onicompreensiva” (escreverá em 1977). Por outro lado, essa posição implicava uma valorização da capacidade do cinema, ou seja, de seu primeiro instrumento, a câmera de filmar, de colocar “entre *si* e a realidade o menor espaço possível”, como teria confiado a Silvana Cirillo, no imprescindível livro-entrevista por ela organizado em 1980. E assim em outra passagem, na entrevista de 1974: “Suspendi a narração e acredito ser essa uma operação crítica. Suspendi-a em prol da contemporaneidade”; e depois: “No cinema aventei a proposta de um cinema que repele a narrativa, ou seja, o modo de viver de uma cultura centenária... não, milenar”.

Para além da adaptação forçada, por parte de Zà, às lógicas do cinema narrativo e, no entanto “trasladante” (e, portanto, apesar de tudo, à articulação romanesca), no momento em que, ao contrário, o neorealismo, impulso, a um só tempo, imanente e utópico, permanece continuamente *por fazer* (“ainda não chegamos ao neorealismo”, teria escrito em 1952 ao introduzir o roteiro de *Umberto D.*: porque ainda falta superar a lógica do narrar, do “trasladar”), os posicionamentos por ele expressados revelam a qualidade intimamente poética de sua prática hipercinematográfica; e a adesão, então, a um método (antimétodo) caracterizado por medidas ultrabreves, quebradas, sincopadas, aceleradas e por certo antirromanescas, que havia animado seu trabalho literário parassurrealista até, pelo menos, o ano de 1941 de *Io sono il diavolo* [Eu sou o diabo], mas depois pelo tempo interminável da redação de seus diários, e que poderá se traduzir na maior renúncia ao papel de escritor (“Um escritor do meu gênero

não faz outra coisa substancial a não ser buscar em vão se livrar da predestinação de ser escritor”, confessará em seus últimos anos), e, de toda forma, à literatura de ficção: até os anos 1950 de *Ipocrita* [Hipócrita] e os anos 1960 de *Lettera da Cuba* [Carta de Cuba], em seguida deflagrados na pirotecnia do *Non libro* [Não livro]. Poucos artistas da nossa modernidade parecem aderir tão integralmente, como ele, à qualificação integral de poeta, ou de poietta (no sentido próprio, etimológico: *factual*, precisamente); e, com maior razão, a reconhecer como o problema último da palavra poética do moderno e de seu *poiein* — ainda mais desde o tempo das vanguardas que ele ladeou — tenha sido sempre, no fundo, o de instituir uma sincronia absoluta com o tempo e a realidade que se perpassam, com o próprio produzir-se da ação.

O caso Zavattini parece tanto exemplar quanto único, talvez irrepetível, em seu situar-se exatamente na interseção entre cinema e literatura: mas, ao transpassar a ambas, até teorizar, nos anos 1960, o não-livro assim como o não-filme, e assim por diante — *contra* o teatro, o quadro, o rádio, a televisão, numa contestação permanente de toda convenção apta a produzir uma mimese representacional. “Me utilizo do cinema e da literatura para fazer alguma coisa que não é cinema e não é literatura. Tendo ao não-livro como tendo ao não-filme”, teria dito em 1979 (*Basta coi soggetti!* [Chega de argumentos!]).

A vocação, tão radicalmente essencial, que desde a origem caracteriza, desde os *Tre libri* [Três livros], justamente, a inspiração zavattiniana (tanto antirromanesca quanto integralmente *poética*, como já foi dito, bem antes que ele, embora privilegiando declinações menores — biografia, éfrase, dialeto — chegasse a versificar), é a que o leva à fulminante intensidade das medidas breves, aliás, fulminantes, “nas pegadas do Surrealismo” (segundo o feliz insígnia identificada por Silvana Cirillo), ativadas (confidenciará ele a Walter Mauro, em 18 de novembro de 1974, num episódio do programa radiofônico “L’approdo” [A chegada], logo reunido no n. 67-68 de “L’approdo letterario” [A chegada literária]) para “buscar o que existe e que a realidade convencional esconde” (e há quem, como Giorgio De Vincenti, tenha colocado essa tensão em relação com a acepção

de Sklovski da linguagem “poética” como aquilo que nos induz a escavar sob a casca do evidente e do óbvio para descobrir os sentidos ocultos das coisas, a verdade); medidas que se desenvolverão, ou contrairão, sempre melhor nas formas discursivas/desultórias dos diários, por modos às vezes sincopados até o impossível (até às páginas quase ‘rasgadas’ do “diário de guerra” de *Riandando* [Reandando], assim como reescritas e autorizadas a publicar em 1963, vinte anos após sua escrita). E só nos resta, portanto, voltar muito rapidamente à perspectiva mencionada no início; ou seja, a convergência cine/poética no tocante à experiência do tempo, ao seu condensar-se. Sob o signo, justamente, de uma compressão máxima do espaço interposto entre si e a “verdade” do real — que por si só, provavelmente, “não existe, porque só existe a vontade de procurá-la”, e o que vale é a sua “busca”, a ser comunicada (teria dito ele em 1976).

De fato, ao modo breve, e aos gêneros a ele relacionados ou dele derivados (a poesia de modo eminente, mas também a novela), parece sempre ter ficado atrelada uma ideia de essencialidade e até de essência; exprimir um sentir, uma forma concreta de pensamento, com as palavras estritamente necessárias, é, ao pé da letra, o sintetismo próprio da (anti)retórica da *brevitas*: pelo qual o espaço físico ocupado pelas palavras, o tempo necessária à sua fruição — para as artes cênicas, a própria minutagem (ou a metragem) em que o representado é contido —, é inversamente proporcional à capacidade de expansão que os poucos signos linguísticos, ali em ato, têm condição de exprimir: saturando as cavidades que já produzidas ao seu redor por força de seu poder de elisão; para significar, em suma.

Se pensarmos, então, no (macro)gênero (o cinema), que incorpora plenamente em si a ideia de tempo, sempre (ou quase sempre) sintetizando-o por linhas de montagem, aquilo sobre o qual deve ser ativada a atividade de fruição é o implantar-se das temporalidades às quais faz alusão a ficção num tempo exato, irreversível, no qual tem lugar a projeção. Porque é forma de temporalidade outra, mas objetiva contudo (não subjetiva/aleatória, como no ato de ler), quantificável numa precisa minutagem. Tanto

mais pode se tornar problemático, e fascinante também, por seu modo breve, no caso do curta(metragem); é sempre uma alquimia sutil e irreplicável a que ajusta o tempo de fruição, circunscrito em si (e no qual as lógicas narrativas e denotativas cedem frequentemente), com a intensidade que a concisão da forma é chamada a liberar (em prol do conotativo e do poético). Não é tanto a duração objetiva, sua breve metragem, o que parece determinar a qualidade do curta, a carga de seu efeito; é mais o espaço que essa duração contém, sua densidade *habitacional* enfim (de coisas, gestos, semblantes, paisagens), colocada em relação com sua velocidade e com tudo aquilo que, ao se excluir daquele espaço, eliminado dele, não pode deixar de despejar-se nele inteirinho, de ser contido por ele (no semblante duma ausência, duma concreta elisão).

É isso o que qualifica o tempo esculpido e irreversível das formas breves, e o enigma que elas parecem inevitavelmente apresentar a seu interlocutor; a mais-valia *poético* nele contido. Elástico da metamorfose ou talvez da anamorfose; ao dilatar-se e estratificar-se, próprio do tempo do narrar aceito como “clássico” (a forma-romance ou, no cinema, o longa-metragem, ainda que de modo diferente) — no múltiplo e, eventualmente, polifônico entrelaçar-se das situações, dos movimentos e do que se move, na própria onipotência panorâmica do espaço/olhar que o narrador se concede, — opõe-se uma arte do contrair e elidir na rotação de um ato único; tanto no modo seja do apólogo, da anedota, do exemplum ou, justamente, da lírica ou da poesia, em sua aceção mais ampla. Urgência de circunscrever e encerrar, adensando sentido, que é uma arte mais velada que a do suspender: porque o resultado, o *explicit*, não tem (quase) nunca a explicitude que proclama e não *conclui* de verdade nenhum final. (No mais, remete serialmente a uma continuação, a um posterior elo possível, que não acontecerá ou que seguirá outra direção). — E não parece por acaso, aliás, que na evolução pós-narrativa do gênero tenha se afirmado, ao contrário, a palavra *clíp*, “corte” (melhor ainda se em relação a um golpe de tesoura, o que podia incluir ou, mais ainda, excluir uma cena na montagem); o *curta* cinematográfico, como qualquer outra forma inscrita numa *brevitas*, irrompe de um buraco de espaço-tempo que

não se preocupa em definir nos detalhes, e no qual, de novo, escapole de um jeito igualmente imprevisito, deixando seu espectador sozinho no deserto da cena — da qual a ação já saltou fora — a interrogar seus enigmas.

Outra vez, ainda que rapidísimamente, havia refletido sobre uma possível ascendência que da linha nobre da novelística ocidental pode ter se exercido, no definir-se deste tempo filmico contraído (até, obviamente, redefinir-se e reenquadrar-se, digamos assim, no Pasolini da Trilogia e em seus desdobramentos até chegar a Garrone, ou, recomeçando do início, até na retomada felliniana da novelística de Poe, se pensarmos numa obra-prima como *Toby Dammitt*); mas o que se demonstra decisivo (no Pasolini “curto”, além que no teórico de *Empirismo herético*) é uma espécie de exceção cinepoética, que deve ser reconduzida sem dúvida aos anos 1920, especialmente os anos do cinema da época do surrealismo (muito mais que ao *pathos* realista dos anos 1930 franceses).

O que a métrica (transgênero) da forma intensa, da medida “curta”, parece condensar em si é o absoluto-imanente de uma presença que possa revelar-se através das dinâmicas intensas de sua diferença exclusão (de seu estranhar-se, desviar-se, aderir-separar-se com respeito à temporalidade linear-evidente, a da enunciação como a da escuta, da visão). E, no caso, mediante uma (a)sintaxe (des)compositiva (das formas), como é agitada nas voltas de seu desenvolver-se; a metamorfose pela qual todo tempo, mesmo o mais retilíneo, fratura-se numa microfísica, mesmo invisível, de anacronias... (todo discurso poético, de fato, sobrepõe planos rítmicos/arrítmicos de temporalidades, todo verso — parafraseando um conterrâneo de Zà, outro “herético” da Emilia, como Corrado Costa — contesta a unidade do poema...). O elástico da temporalidade se precipita então no espaço do instante, da fulminante infinidade de uma sucessão de instantes, que se consomem para exprimir, e que são empregados para entender a expressão... — Mas agora, mais concretamente; para voltar ao horizonte zavattiniano, a brevidade poderá certamente ser declinada em *immediatismo* integral, e o tempo irá adquirir, como veremos, uma elasticidade a mais, envolvendo a própria atividade perceptiva, tanto por parte do usuário quanto

(digamos) do “protagonista” tomado como objeto do discurso filmico. Poderíamos dizer que a tensão-base zavattiniana é a de uma “épica do imediato” repentinamente direcionada para um fim que “empenhe inteiramente” (nos termos por ele enunciados em 1962). “Reduzir as distâncias”, entre si e o mundo, será a atividade “profética” do poeta, por isso ele “tenta lançar a profecia nos dias em que vive”. (Onde, a partir de Zà e para além dele, esplendidamente se define, precisamente, aquela sede de imediatismo, físico e metafísico, que anima toda busca mais verdadeira de poesia: aquela mais capaz de suscitar, por via mágica e quase xamânica, uma concretude de real, mediante e, aliás, *na* própria abstração do código linguístico que ele, o poeta, não pode deixar de observar).

Que significado, então, atribuir ao experimento de *Un minuto di cinema* [Um minuto de cinema], que Zavattini conjecturou em torno de 1942, de forma breve e fulminante numa esplêndida página do *Diario cinematografico*, e de forma mais articulada, mas não menos estrondosa, em *Cinema* (a revista), em 25 de fevereiro de 1942). Ao elástico temporal, e multiprospectivamente espaciado, que chega a libertar-se no (duplo) embrião de roteiro (ou mesmo *cenário* — enquanto gênero em si, irreduzível a outra coisa —, nos termos do cinema surrealista anterior). Aqui, a intenção principal é mostrar quanta densidade pode conter um fulminante minuto (de cinema, de vida, de realidade), apresentando, digamos enganosamente, o desenvolvimento banal-trágico de uma briga imprevista (mas a briga é um motivo não casual, em sua criação).

Portanto. “Eis quarenta metros de película, um minuto de cinema. [...] Eis: a cena que eu quero cinematografar (não apenas “retratar”) se passa em um minuto” (e o redator de *Cinema* não pode deixar de comentar: “As narrativas de de Zavattini também se passam todos aproximadamente na mesma quantidade de espaço, de tempo”). A esquelética trama é de uma banalíssima, casual, briga numa movimentada rua urbana, que de repente, naqueles poucos segundos, se altera tragicamente, com um súbito disparo de revolver. Mas o desenvolvimento brevíssimo da ação, no projeto revelado ao redator de *Cinema*, é invertido (“chegando ao fim do minuto, isto é, da cena, enquanto o homem atingido cai no chão, filme ao contrário

toda a sequência”), portanto, seccionado, aumentado, rebobinado e reproduzido várias vezes, invertendo o tempo, dilatando-o, isolando os gestos, as expressões, com panoramas do ambiente, dos presentes, explorando a cena, os corpos, dos mais diversos ângulos, colocando em paralelo e rapidísimamente sobre-imprimindo os primeiros planos, tomados em instantes diferentes e defasados um no outro da breve ação, “com arbítrio no tempo”, focando na trajetória da bala desacelerada a passo de lesma, deixando que o sonoro do instantâneo, incendiário epílogo reverbere no vazio da tela, bem além do final da ação. Como já dito, no mesmo ano, Zavattini, numa página do *Diario cinematografico* descreve de forma condensada o que, ao contrário, mais projetualmente, e já em forma de *cenário* (quase-surrealista), é desenvolvido na página publicada em *Cinema*; elista as diversas técnicas “analíticas” que entrariam em jogo nessa decomposição e “análise” desse minuto de ordinária loucura: “uma briga, um minuto dessa briga mortal, que se torna 90 minutos de cinema sem acrescentar nada, mas somente acelerando, desacelerando, retrocedendo, reiniciando, parando, aumentando, diminuindo, aproximando, separando, antepondo, pospondo”.

Querendo insistir no *côté* mais propriamente perceptivo, não podemos deixar de voltar àquele exercício (apesar de não muito objetivo) de visão do espectador, que para simplificar poderíamos chamar de “surrealista”, declarado por Zà exatamente dois anos antes, no verso inicial de *I sogni migliori* [Os sonhos melhores] (em *Cinema* de 25 de abril de 1940, que numa versão diferente e muito mais curta era *La meraviglia* [Maravilha] no *Diario cinematografico*), ele também praticado no eixo preciso de um minuto: “Muitas vezes, fecho os olhos por um minuto durante a apresentação e tento adivinhar o que se passará em relação tanto com relação à técnica quanto aos fatos [...]. Um filme comum trivial e lógico, acompanhado por esses abaixamentos das pálpebras, [...] revela a delicada capacidade de cada metro de película”, o filme *trivial* se descompõe na atividade de sua fruição para se tornar *outro* e provavelmente revelar sintaxe e temporalidades imaginadas ou escondidas (com efeito, não muito diferente dos surrealistas entrando e saindo a esmo de uma sala de cinema para outra, para recompor um filme irreplicável como se

fosse um *cadavre exquis...*). Mas voltemos logo ao *Minuto de cinema* a ser filmado (e não re/produzido mentalmente entre um e outro movimento de pálpebra). É preciso inicialmente dizer como para esse fenomenal *scenario* (que é também uma das mais estrondosas páginas de escrita que Zavattini nos deixou depois da temporada dos *Tre libri*, e muito próximas de alguns trechos de *Ipocrita 1943*, escrito parcialmente no ano declarado, mas depois só publicado uma década mais tarde, ou até mais), para ele, seja inevitável conjecturar uma, ainda que lábil, matriz simultâneo-futurista (considerando algumas sugestões oferecidas pelo manifesto do cinema de 1916), ou, se tanto, cubista-paradadaísta, nas decomposições e iterações do *Ballet mécanique* [Balé mecânico] de Fernand Léger (artista que, aliás, num escrito de 1931, teria antecipado princípios-chave da poética do neorrealismo zavattiniano, em primeiro lugar o do buraco na parede, com a proposta de “espionar” filmicamente, pela duração de 24 horas, a vida de um casal sem que ele soubesse), ou sobretudo no cine-olho de Vertov (e seu tratamento decompositivo das dimensões temporais), ou talvez na filosofia de Eisenstein da montagem (referindo-se, mais longe, a seu pensamento da montagem das atrações e, ainda mais longe, à interpretação futurista do teatro de variedades); ou, finalmente, e mais declaradamente ainda, ao transformismo hiper-acelerado de Fregoli, que Zà, num livro-entrevista dos seus últimos anos (1986), irá relembrar, mais uma vez, como o mestre do seu “modo analítico”, enquanto capaz, em seus espetáculos, de *desmontar* continuamente o *mecanismo* (no episódio de “L’approdo” de 1974: “depois de ter mostrado [...] frontalmente o fato, o palco movia-se em um certo modo de forma tal que eu via toda a parte de trás do fato, ele fazia com que mostrasse como conseguia fazer o fato”).

Mas é justamente esse traço decompositivo um dos elementos pelos quais a interpretação de Silvana Cirillo tem facilidade para lhe atribuir um lugar central no âmbito de um surrealismo, ou parassurrealismo, italiano. E, em muitos sentidos, o minuto conjecturado por Zà parece encontrar milagrosamente um precursor (e, ao mesmo tempo, um avesso especular) nos dilatadíssimos *Diciotto secondi* [Dezoito segundos] conjecturados num *cenário* pouco

menos de vinte anos antes, nos meados dos anos 1920, por Antonin Artaud (que, ele também, ficou longe de poder realizá-los), com o análogo tiro de revolver em epílogo (mas aqui, de suicídio). Com a diferença de que em Artaud “o tempo que vai se desenvolvendo na tela” (com uma “lentidão infinita”, assinalada pela semi-imobilidade do ponteiro dos segundos no quadrante do relógio em primeiro plano casual), esse tempo “representa o tempo interior do homem que está pensando”, mas cujo pensar é lábil, invalidado como está “estranha doença” pela qual é acometido (“Tornou-se incapaz de seguir seus pensamentos”, de “dar-lhes uma forma exterior, isto é, traduzi-los em gestos ou em palavras apropriadas”: de forma tal que esse homem “está reduzido a não ver passar dentro de si nada além [...] de um excesso de imagens contraditórias e sem relação umas com as outras”).

Contudo, para Zà, tudo, e nada, de tudo isso; sua *ars poietica* total, que chega a escapar de toda ordem de categoria (incluindo-as, mas todas a *seu* modo). Quanto a Artaud, Zavattini não podia conhecer, não certamente naquele 1942, o texto de Artaud, publicado póstumo no número da primavera de 1949 dos “Cahiers de la Pléiade” [Cadernos da Pléiade] (apesar de o conto-flash *Fra quattro minuti* [Em quatro minutos], em *I poveri sono matti* [Os pobres são loucos], apresentar com o *cenário* dos dezoito segundos algumas analogias casuais, mas sugestivas); mas esse paralelismo (divergente) no tratamento do tempo fulminante é um elemento que, se confirma novamente a inscrivibilidade da atuação zavattiniana “nos arredores do Surrealismo” (ainda mais naquela altura, quando tinha acabado de fazer sair o último e talvez extremo dos *Tre libri*, ou seja, *Io sono il diavolo*), também precisa da qualidade *engagée* da sua *imagerie* parassurrealista, incansavelmente direcionada para uma descoberta dos movimentos profundos de que é composta a realidade, e seu progredir. Procurar esses movimentos no desfiado de uma temporalidade que corre o risco de desaparecer, de não ser captada na sua densidade inexaurível (é também nesse sentido que André Bazin, uns dez anos depois, o teria definido “o Proust do presente indicativo”: aquele capaz, não de *perder* ou *reencontrar* o tempo, mas de *descobri-lo*). Não se trata, em Zà, da revelação de

um tempo (esquizoforme, aleatório) do pensamento, como no também “herético”, desde então, surrealismo artaudiano; mas do desvelamento, do desenterrar, poderíamos dizer, das diferentes camadas de que é composta (e decomposta) uma temporalidade, ao mesmo tempo, tangível e oculta (e que escapularia indiferente, se não fosse reprocessada continuamente sua objetividade). E, de resto, o sentido zavattiniano do “maravilhoso” como compromisso (“*A maravilha precisa estar em nós para se exprimir sem maravilha*”) encontra-se exatamente nas antípodas daquele mago-feiticeiro, que Artaud, nos anos 1920, pensou no cinema.

Mais uma vez, enfim: “diria que sou surrealista no sentido de que me desloco da realidade tradicional, não para buscar o que não há, mas para buscar o que há e que a realidade convencional esconde”. Não, portanto, reflexo passivo do dado de realidade e de sua temporalidade, mas ativa reflexão (sobre tais dados), aprofundamento que é, ao mesmo tempo, analítico e poético, factualmente especulativo (autorreflexão, inclusive, sobre a “escrita” da máquina de filmar e sobre o próprio instrumento do cinematografar). Por via de decomposições, até a reconstituição, desde o início, revelador, dele. Uma prática ultra-montagista de cortes sobrepostos, aqui (mas já “analítica” mais do que “sintética”) ativada por força de atritos, para contestar a obviedade da evidência do tempo e fazer uma brecha, agora um “buraco”, justamente, na compacidade do seu “muro”. Longe de comportar uma dilatação, um “estiramento” da duração até a medida canônica de um longa-metragem comercial (90 minutos), a nova métrica, conjecturada aqui pelo Zà mais furioso (o “diabólico” do início dos anos 1940), em virtude dos variados replay multiprospectivos, alongamentos/encurtamentos de campo, inversões, rebobinamentos, descartes e passagens da coluna do visual à do sonoro, é capaz, enfim, de contestar e reformular a noção de tempo a partir do ato de sua instantânea, simultânea percepção. Mas, ao mesmo tempo: o indivíduo fílmico conjecturado e talvez “impossível” de ser realizado para um aparato produtivo cinematográfico (por mais que insista, Zà, na página publicada em *Cinema*, em sublinhar a economicidade máxima da operação, e a possibilidade de utilizar de vários modos

e várias velocidades os mesmos centímetros do filmado), “realiza-se”, antes, numa performance de escrita ativa, muito acelerada e (zavattinianamente) endiabrada) a ponto de recuperar em forma de palavra a densidade daquele ato perceptivo, ampliando-a sem limites dentro de uma extrema economia de discurso. É aqui, no *cenário*, feito de papel e carne de palavras, que as dinâmicas anacrônicas (quebras, justamente, rebobinamentos rápidos, divergências prospéticas, retornos, em miniaturas de analépticos e de prolepse) convergem nas poéticas (ou que podemos entender como tais), suscitando estranhas e decompostas formas de sincronia; e a aceleração/desaceleração da composição ali está para divergir da linearidade mais inerte do narrar, subvertendo-a em prol do tempo difratado, cortado (cesurante) e em constante inversão (*versus*), que é a poesia em seu contínuo sincopar-se contestando as sintaxes comandadas (e no extremismo recombinação de Zavattini parece até mesmo agir uma remota origem subterrânea de cunho provençal, da ordem do *capfnido*): aquele tempo que resta impossível de ser fechado, concluído, que volta sempre ao começo, que se prolonga para além do próprio subtrair-se das imagens, em revolta contra o sentido comum espetacular que as vê direcionadas para um cumprimento inelutável (há em Zavattini, como se sabe, “uma aversão profunda para com as formas acabadas, porque as formas — todas — estão sempre em plena gestação”, conforme declarado no livro-entrevista de 1980).

O paradigma do minuto analisado, re combinado, estendido (até multiplicar-se por 90 minutos, mas permanecendo *o mesmo*), aqui apresentado em 1942, encontrará dentro de pouco tempo, nos anos de ouro da teorização neorrealista de Zà, uma espécie de inversão especular: no momento em que ele começará a conjecturar (ainda na esteira de Léger, provavelmente) um exemplo de cinema contínuo, a ser realizado a partir de um único plano-sequência. O projeto, enunciado em 1949, será o (já situacionista, inclusive) de “fazer irromper no espetáculo [...] noventa minutos seguidos da vida de um homem”; assim, a ideia de filme do *Diario di un uomo* [Diário de um homem], exposta em 1962 em “Cinema Nuovo”, em forma de carta a De Sica (páginas depois publicadas no *Diario*

*cinematográfico*), poderá resultar *também* uma reformulação, de certo atenuada, mas mais articulada e praticável, de um propósito-limite semelhante; e com adicionais e ainda mais imprevistas analogias com o *cenário* artaudiano (mas não será, afinal, a seu modo, uma literatura, um cinema, um teatro, até mesmo uma pintura da *crueldade*, o que Zavattini porá em prática na última, surpreendente fase de sua experiência artística?), tratar-se-á, por via de um *narrar subpágina* — diarístico, anticonvencional —, de seguir o curso subliminar dos pensamentos desse homem “normal”, que se aglomeraram ao longo de “uma fatia de tempo qualquer [...] (provavelmente um dia)” (Leopold Bloom revisitado? reapropriado?). Ou seja, o “pó das presenças” que perpassam o pensamento imaginativo desse homem: aquela “verdade de encontros, de palpitações, de ramificações do pensamento” (etc.), dos quais ele é formado, e que constituem como que seu contínuo poemático (a-narrativo, anti-representacional, dentro e malgrado a unidade de tempo). O processo fílmico, assim, resultará animado por “uma fluidez que é a”, justamente, “do pensamento”, mas, ao mesmo tempo, pela *velocidade fulminante* que é própria da poesia (“ousaria dizer que o filme será uma espécie de fulminantes poesias”); quase retrocedendo à provocação colocada nos *Sogni migliori*, de 1940 (ela também que se originou, como estávamos vendo, da determinação temporal do único minuto), de um “filme todo de sonhos”... E tudo segundo as leis de um *assintaxismo* deliberado, mas somente aparente: porque dotado da “síntese do visível, uma lógica interna”...

Não muito diversamente (mas em chave, dizíamos, mais extrema) do que na ideação do *Diario di un uomo*, a hipótese de 1949, dos 90 minutos de plano-sequência, teria mirado a uma espécie de radiante intensidade fotogramática, segundo a qual cada um dos fotogramas pudesse se manifestar “igualmente intenso e revelador”: se ele “não for mais somente a ponte para o fotograma seguinte, mas vibrar em si como um microcosmo”. A *lógica* (assintática) do tempo, nas formulações zavattinianas mais avançadas, resulta, em suma, desdobrar-se, de modo que só superficialmente parecerá contraditório, ao longo de um eixo decompositivo e (nos extremos do *Minuto di cinema*, do *Diario di un uomo*, assim como, ainda mais longe, no cinema “sonhado”) minuciosamente anacrônico: a

ponto, porém, de suscitar súbitas e descontínuas sincronias, quase curtos-circuitos em que os tempos coexistentes na unidade de tempo hiperdeterminada se sobreponham e invertam (e *desacelerem, retrocedam... aproximem, separem... anteponham, posponham... e assim por diante*); e a separação *analítica* dos planos — temporais, perceptivos, imaginativos — acaba assim por convergir na única síntese (epifânica, então?) da maravilha do desvelamento contínuo e progressivo do real, do “verdadeiro” (que “não existe”, nos revelará o último Zà, como já vimos: porque o que existe, e que conta de verdade, é sua “busca”).

O desenvolver-se metronímico do tempo será substituído, nesse caso também, pela própria percepção deste, em sua qualidade objetiva (física) e, ao mesmo tempo, abstrata, produtiva de formas envolvidas de estranhamento: qualidade tanto imanente quanto suspensão do ato perceptivo, e como que sobre-exposta na luz cortante do sonho. (“Os sonhos melhores são aqueles fora da neblina, é possível vê-los como as nervuras das folhas”, 1940). E o que importa no final, no livrar-se do tempo — tal como ele é percebido — do gargalo da representação e de seus vários ilusionismos (do “romance”, e de seu “diluir o tempo”), será justamente a vibração derradeira de cada fração sua, para se expandir em microcosmo. A intensidade instantânea de revelação, que sem se dizer como tal, é o tempo profundo da poesia; ou seja, do cinema, seu “instrumento” possível e realizador.

\*

O elástico de uma temporalidade analítica e radiante, que se acende na narração multiversa (linear/invertida, revertida re(de) composta, ou, ao contrário, objetivada no desenvolver-se de uma sua persistência sequencial e — narrativamente — *impossível*), narração do ato (que *não* deve ser trazido de novo: que deve se fazer com que *se apresente*, puro-evenemencial), vai bater e extravasar, então, pelas lógicas rapsódicas de Zà, num campo de atividade, rítmico e denso, minuciosamente antinômico e des/harmonizador que diríamos, para todos os efeitos, poiético; por via da inclassificável expansividade do espaço (hiper)textual que de seus procedimentos

se escancaram e sobrepõem. Não há gênero, ou margem, que tenha, no impulso tão vitalizante, tão “brutal” (como se diz, em suma, de *art brut*), desse agir — teria ele dito — *de ângulo plano*; até os mais deflagrantes colapsamentos ultra-sintáticos, ultra-alfabéticos, que em seu procedimento tardio teriam escancarado desmedidamente o espaço do (não)livro (definitiva “imersão no mundo caótico da experiência”, escreve Stefania Parigi ao introduzir o livro-*monstre* de 1970). Tentemos então colocar, diante da experiência cinepoiética zavattiniana — e suas desregulatórias lógicas cinegráficas que nela operam —, algum recorte de outra forma multiverso e degênera de experiência textual, que se desenvolva num eixo mais literalmente poético (versal), mas hibridando-o com o impuro de um narrar filmico-matérico.

No termo último e talvez mais irreversivelmente radical da trajetória zavattiniana, hiper-neorrealisticamente (*verdadeeeee...*) e expressionisticamente orientado *contra* as temporalidades do romance (e do livro), no contínuo vibrante deslocamento do próprio limiar perceptivo (e do terremoto alfabético, verbovocalvisual de seu ângulo mais *brut*, que teria resultado disso), aglomeram-se, por outros canais, não muito assimiláveis uns aos outros, modos poetantes referíveis a uma ideia (moderna) de romance em versos. Ainda mais se o motor, constante e secreto, desse romancear deve ser entendido como especificamente cinematográfico; em que não somente os tempos e saltos filmicos (a orquestração da montagem, em vários níveis disseminadora e recompositiva) constituem seu esqueleto e passo tanto perceptível quanto interiorizado, mas o próprio procedimento do cinema, do fazer-cinema, surge por vezes como tema, e estrutura, portante. Poderíamos fazer ampla referência às auto-desconstruintes “linhas de montagem” (assim ecoa o título de um número recente do “verri”), praticadas pelos novíssimos em primeiro lugar; ou, talvez, antifráscas dos seus imediatos pós (*The complete films* [Os filmes completos], outro título tanto exemplar quanto provocatório de Corrado Costa); e de forma declaradamente mais narrativa (e mais articuladamente cinematográfica, justamente), e desde a estreia nos anos 1950, de Elio Pagliarani (mas até a re/des/montagem definitiva, sincopada

e sinfônica, da *Ballata di Rudi* [Balada de Rudi], depois publicada, na única condição possível — a semiacabada, — somente perto do findar do século). Mas é o caso aqui, talvez, de dirigir o olhar para um caso não menos exemplar, pelo desenvolvimento de um poeta (ou, digamos, do poemar) cine-narrativo, e particularmente próximo, pelo menos na radicalidade anárquica e na inquietude de seu contínuo reprojeter-se e auto-apagar-se, das práticas zavattinianas; um caso, entretanto, injustamente negligenciado, dentre aqueles que mais significativamente perpassaram pelo horizonte da escrita poética dos anos 1960. O caso, em suma, de Giorgio Cesarano.

A trajetória, intelectual poético biográfica, desse grande e esquecido poeta, merece certamente uma menção, ainda que breve, pela sua controvertida e dramática singularidade. Milanês, mas de família oriunda da pequena aristocracia do sul, alistara-se, aos 15 anos e tuberculoso — na exaltação e vulnerabilidade inconsciente de sua primeira adolescência —, na famigerada X MAS (pela qual, na prática, não lutou, mas correu o risco de ser fuzilado por um pelotão de *partigiani*). Uma vez tendo se tornado repórter, no imediato pós-guerra, e se inscrito no PCI [Partido Comunista Italiano], do qual foi logo expulso, Cesarano teria aderido progressivamente aos movimentos anarquista-revolucionários e internacionalistas, se aproximando das posições do situacionismo francês, sobretudo na perspectiva do *Traité de Vaneigem* (que foi para ele texto de referência desde sua primeiríssima publicação), fundando em seguida o núcleo milanês do “Ludd — Consigli Proletari” [Conselhos Proletários], que surgiu para interpretar prática e dinamicamente uma exigência de crítica da vida cotidiana. Tornando-se depois, nos últimos intensos anos da sua vida (quando já havia se afastado da produção literária, para se dedicar à crítica radical), um dos mais lúcidos e afiados intérpretes do capitalismo avançado, ou seja do domínio *real* do capital sobre o ser e a sociedade, com títulos como *Apocalisse e rivoluzione* [Apocalipse e revolução] (escrito a quatro mãos com Gianni Collu) e *Critica dell'utopia capitale* [Crítica da utopia capital]; não antes, entretanto, de ter publicado, em tempo real, os dois diários de 1968, *I giorni del dissenso* [Os dias da dissidência] e *La notte delle barricate* [As noites das barricadas] (reeditados recentemente por

Neil Novello, da Castelveccchi, em 2018, ao final do cinquentenário): não romances, mas diários em tempo real, quase reportagens da frente milanesa dos protestos estudantis. A escrita poética, depois da estreia em 1959, cessa, de fato, naquela mesma frente (com uma dinâmica não muito distante, basicamente, com respeito àquela que, nos mesmos anos, com a experiência de “Quindici” [Quinze], teria marcado a dissolução da experiência do Grupo ’63 no impacto com a perspectiva movimentista, e para muitos a contemporânea suspensão da atividade poética). Mas um ato de deliberado e oficializado adeus à criação literária, na conversão às razões urgentes da crítica radical, aconteceria dali a poucos anos, quando, no projeto (depois naufragado) de publicar alguns inéditos no último número de “Paragone” de 1974 (primeiramente, *Ghigo vuole fare un film* [Ghigo quer fazer um filme], último de seus poemets), tinha previsto de sobrepor a eles um escrito, *Introduzione a un commiato* [Introdução a uma despedida], em que explicitava seu afastamento irrevogável da literatura “sem resíduos e sem saudades”, para se dedicar à crítica radical onde “a *parole* coloca em jogo sua guerra extrema contra uma *langue*, feita agora de correntes e armas” (esse escrito foi depois recuperado no momento da publicação, póstuma, dos poemets que permaneceram inéditos dos *Romanzi naturali* [Romances naturais]); e Cesarano teve de interromper sua existência exatamente dois anos mais tarde, em 9 de maio de 1975, dando-se um tiro certo no coração, um ano depois de ter publicado um pequeno tratado singular, que podemos sem dúvida chamar de cult, como o *Manuale di sopravvivenza* [Manual de sobrevivência], último grito contra o cenário antinatural que o sistema capitalista impôs às existências. Por mais que fosse necessário e consequente, o abandono da poesia, para um poeta de tamanha intensidade e liberdade, e ao longo de uma experiência tão peculiar, soa, na realidade, profundamente dramático; Giovanni Raboni (que sempre se encontrara numa sintonia particular com o Nosso — a correspondência entre os dois foi publicada por Rodolfo Zucco no n. 27 de “Istmi”, de 2011, monográfico dedicado a Cesarano) iria observar, numa memória do 25º aniversário de sua morte, que “poucos outros, na sua geração, possuíam sua imaginação rítmica, capaz de juntar de modo

verdadeiro os tempos relaxados da narração e os espasmódicos da ascensão lírica; ninguém igualava [...] seu talento figurativo, não obediente, mas espontaneamente afim ao dos melhores artistas da pop art”.

Como foi dito, o compromisso com a escrita poética teve de concentrar-se praticamente todo na década fervilhante, entre o fim dos anos 1950 e o fim dos anos 1960. Em versos, entre 1959 e 1966, Cesarano publica três volumes, o primeiro dos quais, *L'erba bianca* [A relva branca], foi saudado por Fortini (que o introduziu) como uma espécie de “chamada de corrêus” dirigida “exatamente a nós, próximos e contemporâneos”, porque “cúmplices da catalepsia do mundo”; um tema que animará profundamente a pesquisa na área da crítica radical, e de cunho em parte situacionista, que ele aplicaria na teoria política uns dez anos mais tarde. Já *La pura verità* [A pura verdade], publicado em 1963, no “Tornasole” da editora Mondadori (dirigido por Sereni com Niccolò Gallo), será composto por quatro “histórias”, ou micronarrativas em versos (o episódio central, “Autodromo” [Autódromo], trata de um desastre no circuito de Monza num clima dominical), coroado por um memorável “apêndice”, “Reperti del ghetto e del lager” [Vestígios do gueto e do lager], sem dúvida um dos momentos absolutos da poesia italiana daquela década fervilhante; dessa seção, diz a orelha da capa (presumivelmente de autoria de Gallo): “Uma espécie de alucinante monólogo ‘exterior’, ao longo do qual uma série de objetos amostras, recuperados dos *lager* nazistas, é apresentada, ou melhor, se apresenta sozinha, numa dimensão anti-mitológica, cotidiana, quase familiar: como se as perseguições e torturas continuassem de forma contida aquém da crônica, dentro da nossa própria vida”. Define-se, nessa coletânea, uma técnica de construção por justaposição de “imagens de uma sociedade em movimento”, que tem lugar, todavia, só para “aludir a uma situação de autocondicionamentos pelos quais o homem interrompeu ou interrompe sua relação com a realidade”, como se lê na nota que a acompanha (a sigla, R.C., com a qual é assinada, parece misteriosa enquanto não reconduzível a nenhum dos redatores e colaboradores dos oito números da revista, e tampouco é indicado qualquer redator-chefe no organograma), à antecipação que, da

coletânea de 1963 (e mais especificamente da seção *Autodromo*), a revista *Questo e altro* fez na sua segunda publicação, em março de 1962 (já outro poemeto da coletânea, *Week-end* [Fim de semana], saíra no sexto número do “Caffè”, em 1963). E essa já é uma anotação capaz de esclarecer tempestivamente a natureza do “cinema” textual, que Cesarano realizaria, mais declaradamente, nos poemetos mais tarde.

Em 1966, veio à luz a coletânea, ainda pela Mondadori (agora em “Lo Specchio”), *La tartaruga di Jastov* [A tartaruga de Jastov] (1966), que já no subtítulo traz, entre parênteses, a especificação de “romance”: (*Romanzo 1960-1966*). O livro repropõe integralmente, na sua primeira metade, os textos de *La pura verità* (com novas atribuições no nível paratextual: *Primo antefatto* [Primeiro antefato], *La pura verità* [A pura verdade], *Secondo antefatto* [Segundo antefato]). As outras seções do volume (*La complicazione* [A complicação], *Pastorale* [Pastoral]) incluem *Una visita di fine estate* [Uma visita de fim de verão], que é o segundo dos poemetos narrativos publicados em *Questo e altro* (na oitava e última saída da revista, em junho de 1964), e também o mais amplo entre os que compõem o volume de 1966. Na *Tartaruga* (e, como vimos, deliberadamente desde o título) ganha forma e substância a perspectiva intrinsecamente experimental do “romance em versos”, inaugurada em sua dimensão mais plena por Elio Pagliarani, uma década antes (mas totalmente decorrente com as posições da linha lombarda; por meio do mais composto Majorino de *La capitale del Nord* [A capital do Norte]). O termo “romance” deve ser entendido naturalmente no sentido mais heterogêneo, problemático e aberto, que é possível atribuir, nessa altura, ao “gênero”: um acervo, aliás, de posições fraturadas, rapsódicas anacronias (convergência de temporalidades explodidas e que retornam, no sincopado sobrepor-se das formas temporais), justaposição, aos trancos, de sugestões episódicas, inserções de fala direta, irrupção estilhaçada de plurivocidades que giram ao redor do ponto, a um só tempo definido e móvel de uma primeira pessoa, que parece instituir-se como puro ponto de (de)focalização; alternância de *sequências simétricas* (não muito), numa estrutura da montagem (criticamente) de amplo alcance (de forma a acender-se não

singularmente na extensão de um único poemeto, mas na dinâmica que o movimento das sequências poemáticas enlaça, em seu conjunto e uma em relação às outras); em que um espaço cinematográfico parece surgir, como num *travelling* para trás, exatamente das ocasiões mais expressamente cinéticas (*Autodromo*, justamente, mas também *Catch e altro* [Catch e outras coisas]). Para documentar a impressão que um tal modo cineticamente “romanesco”, e radicalmente inovador, conseguia provocar em seus leitores mais atentos e argutos (mesmo de origens muito diferentes, mas mergulhados a fundo na luta de um “desafio experimental” que a idade requeria, e que viu envolvido o próprio Cesarano), talvez seja útil propor aqui a passagem de uma densa epistola, por nós recuperada e proposta recentemente num blog poético no portal de Rainews, em que Mario Pomilio, escrevendo para o amigo correspondente, após ter acabado de ler seu *Tartaruga*, assinala com nitidez entre os traços mais peculiares e inéditos a “multiplicidade e polivalência de propostas e [as] variedades de ângulos de visão” (“que reconstituem por toda parte insurgências de natureza lírica de um sabor curioso, porque são como que aberturas de canto concluídas e, por assim dizer, apagadas por cláusulas prosaicas, ora por som, ora por densidade conceitual”)... e, em seguida, a *polimetria* explodida, expandida, mas, ao mesmo tempo, regida, diríamos, por um controle diretorial seguro e não aparente (“E naturalmente confere àquela variedade e polivalência a mesma polimetria, que não cria um tom ou uma unidade rítmico-melódica, mas confia, ao contrário, seus resultados às tangentes e às variantes: o que é próprio de ‘romance’, ainda que seja de ‘certo’ romance”)... e ainda, a particularidade daquele traço *romanesco*, e objetivante, expresso no âmbito de um modo todavia lírico, como que uma fricção (“Mas o que faz o romance é sobretudo teu objetivismo e, por assim dizer, a abolição do eu, que não está em lugar nenhum, nem sequer na “alma falsificada” a que te referes, nem sequer em momentos parentéticos”), o próprio esfarelamento, como que residual, da esfera dos objetos (“E coisa estranha é que não há nem sequer as coisas, como hoje costuma-se dizer, que não avançam nem na sua sensitiva evidência, nem no seu “sentimento”, mas esfareladas, em fragmentos, em ‘resíduos’ de impressões e

sentimentos”)... Assim, a poesia de Cesarano, em sua qualidade de “discurso contínuo”, chega lucidamente a ser entendida como “uma das coisas mais caracterizantes” da fase (tão tumultuada, tão fecunda) que “nossa literatura” naquele tempo estava atravessando.

Justamente em *Una visita di fine estate*, parecem resumir-se, e concentrar-se no grau mais alto, os traços desse multiverso controverso espaço-“romance” (ativado, inclusive, *contra* o espaço lírico, em prol da enciclopédica *impura* inclusão dos territórios e tempos outros do poético, e até mesmo aqueles vastos do impoético... “Concordo, não vi o invisível”), que o volume no seu conjunto escancara (e, de novo, parecem recorrer ali possíveis sugestivas aproximações com a poesia de Pagliarani, com a da já contemporânea *Lezione di fisica* [Lição de física]); as “linhas de montagem” vertiginosas (particularmente aqui) do (anti)romance de Cesarano parecem convergir, à altura de cerca um terço desse poemeto, numa sequência indicada como (*Proiettore*) (exatamente assim, entre parênteses, como todas as outras nos poemetos do Nosso), à maneira de uma *mise en abyme* eventualmente às avessas (poetar em forma de “romance” como espaço-luz manancial, onde o movimento das imagens possa ser captado nas raízes — não como mera passiva superfície da projeção, tela?). Uma *visão do visível*, então, mas em toda a sua fragmentada extensão; de uma perspectiva focal móvel, um cine-olho verbal que descobre, gradualmente, os espaços da língua sobre a qual é possível ativar *ação* (ainda mais que *narração*, em suma). E é finalmente nos últimos poemetos narrativos, como *I centauri* [Os centauros] (1964-66), *Il sicario e l'entomologo* [O sicário e o entomologista] (1968), já publicados em *Nuovi argomenti*, ou sobretudo *Ghigo vuole fare un film* (1968-69, com variantes posteriores), que o modo de Cesarano tingem-se de uma forma de liberdade sempre mais anarquista e misteriosa, vindo de uma objetividade lisérgica e estriada de sombras, uma inspiração irregular e móvel; inclassificável, produtivamente. Eles vieram a compor o volume dos *Romanzi naturali* [Romances naturais], concebido como “a conclusão da coletânea *La tartaruga di Jastov*, modificando seu título em *Romanzi naturali*, e cancelando a indicação, falsamente unitária, de ‘romance’” (no escrito preparado em 1974 para *Paragone*); o volume foi inexplicavelmente recusado

pela Mondadori (naquele 1974, Cesarano fará referência aos “responsáveis”: em primeiro lugar, portanto, Marco Forti, que contudo havia lhe dedicado um importante artigo no n. 31 de “Letteratura”, em 1967), e publicado *post-mortem* pela Guanda em 1980, por iniciativa e organização de Giovanni Raboni (que recuperou também a *Pastorale* editada na *Tartaruga*, restituindo-lhe uma versão não mais “purgada” editorialmente). O percurso poético interrompe-se aqui, com esse punhado de poematos cine-narrativos, que chega até mesmo a desafiar o impuro paraliterário (*Il sicario, lentomologo* é, de fato, uma espécie de policial em versos, cujo título já pode estranhamente soar “à la Greenaway”); muitos anos depois Giancarlo Majorino recuperou um texto ainda inédito em volume (*Il chiostro di Cambridge* [O claustro de Cambridge], 2007), que ficou fora dos *Romanzi naturali* (mas outros textos esparsos deverão ser achados entre os números de meados anos 1960 de revistas como *Quaderni piacentini, Il caffè, Carte segrete*).

Já mencionamos a renúncia à literatura, “sem resíduos e sem saudades”, que Cesarano teria declarado em 1974, no escrito para *Paragone*. Talvez o sentido desse abandono, junto com a atração pelo imediatismo fulminante das temporalidades fílmicas, esteja contido desde a abertura em forma de anotação do “romance” do último poemato por ele escrito (e que permaneceu inédito, após não ter sido publicado na revista). *Ghigo vuole fare un film*: na incerteza, declarada no começo (quase uma epígrafe já interna ao texto), se *o real* possa ser entendido como *língua em dívida de revolução*, ou se, ao contrário, seja *a língua por si a dívida, a expropriação*; enigma complexo, e em parte críptico, a ser solucionado provavelmente em outro lugar, com o suporte do bem mais complexo articular-se do pensamento crítico que Cesarano teria colocado em movimento dentro de muito pouco tempo. Mas nos levaria longe, e para espaços aqui inextricáveis, discutir nesta sede o recurso (ou não) a categorias lacanianas (como aquele de “real”, que para Lacan é de fato o que se coloca *fora do simbólico*), que aqui também Cesarano demonstra serem-lhe caras; precisamente para o centro desse último poemato ele importa, cadenciado em versos e, em parte, traindo-o, um mote de um dos *Escritos* de Lacan, mais exatamente *Subversão do*

*sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano*, que remonta a 1960... e uma fulminante seção antecedente apresenta-se como uma instantânea, dir-se-ia, da imagem do espelho.

No trecho inicial, aqui apenas citado, a língua, *expropriação*, poderíamos, então, entendê-la como o que está na base daquela alienação irredimível que a lógica mercantilista (ou *tout court* o simbólico) imprime no próprio interior concreto-*real* do corpo, dos corpos, encontrando neles atrito e resistência — mas impondo, também, cisão e desapareção. “Símbolo, monumento: Nada em que desapareces”. (Enquanto, certamente, no caso inverso: *o real* — ou talvez a *realidade*? — é estruturado como língua, mas exatamente por isso, permanece órfão de uma revolução provavelmente impraticável no seio daquela ou qualquer outra estrutura). O “verbo” em si, como “jaula que te emudece” (estou citando agora da seção indicada, como todas as outras, com uma esquemática sigla ou sub-sigla progressiva; aqui: “e/2”). E o abandono será, então, o reconhecimento final que não é possível, na arte, e tampouco na literatura (*estruturada* na Língua), aquele “projeto de modificação” que (desde os tempos da sua poesia) Cesarano identificava como sua tarefa; para quebrar a *jaula* daquele “aglomerado de códigos” que é “o nada / sistemático, o férreo irreal”. É no sentido de que o ato do filmar (ainda mais se independente-documentarista, em *Ghigo*), “não sendo coisa, não acabando na linguagem”, pode adquirir valor de plena e metamórfica militância, para resgatar a *dívida da língua*: “nunca replicar no código / da asserção: contesta / sempre em outro”... Mas o que realmente interessa é depois o desconstruir-se e recolocar-se das próprias estruturas do fazer-filmes, tomadas na raiz e desde o desenvolver-se de uma *découpage* verbal (posterior em relação ao esqueleto do roteiro), o que realmente interessa. O relato do filme a ser feito, o presente da escrita — e nunca descrito (de-escrito) — do filme que está sendo realizado, a própria ação (de base, e dos vários ângulos, a manifestação: “os tumultos de praça e os piquetes [...] acontecidos em Milão pelos mortos de Avola”, Cesarano explica numa nota) que vai se filmar e documentar, é devorado imediatamente num cinema verbal heterogêneo, em seu tempo seccionado e rico em saltos e rupturas, reversos, novas partidas desviadas, temporalidades cruzadas: uma

orquestração — digamos cubistamente — anacrônica (mas vem à mente o expressionismo abstrato), cujo passo de base já repousa numa sintaxe rica em figuras de inversão (a forma verbal, frequentemente posposta, frequentemente indefinida), ou de afastamento (como “um gosto mas já corrompido / de mar” ou, ainda melhor, logo nos primeiros versos: “imerso-se precursos / das não esclarecidas em esquizoide / jargão de Ghigo ameaças até aqui portadoras”, em que a sínquise parece indevidamente assimilar-se ao modo do *esquizoide jargão*), até a emergência de paradoxos decompositivos: “Mundos do Proletariado todo uni-vos, só / tendes que concatenar suas perdas” (de novo, na semântica “esquizoide”; mas há método, nessa loucura); ou ainda, de incisivos também parentéticos (densas indicações relativas ao cine-olhar — a direção, as técnicas de enquadramento, as moviolas a acionar...); e aglomerado fônicos, reverberações de sons nunca colocados em paralelo, redundâncias, iterações, inserções (de material heterogêneo e “outras”) e aliterações, proliferações, nunca sequenciais; uma retórica densa em descontinuidades (exatamente na definição do contínuo filmico), que parece, aliás, enriquecer o poemeto com uma oblíqua, imprevista luz épico-latinizante. O cinema que resulta dessa sanfona de microfraturações não é certamente aquele cujo ritmo possa dar-se por via de alguma montagem “clássica” (máquina de invisibilização do aparato-cinema, eufônico azeitamento de temporalidades de outra forma incoerentes ou dissonantes); mas se compõe progressivamente, expande/enreda seu campo, mediante uma *revirante* montagem crítico-analítica, uma desmontagem em que a sequência e a sua disseção coexistem no mesmo “passo” (dir-se-ia assim, de película); ou *découpage* que avança por pontos e subpontos, parágrafos e subparágrafos, e siglas e subsiglas — a), b), c), etc.; — ou, como numa moção, um documento da assembleia do tempo das praças. O cinema verbal, que resulta disso, move-se aos trancos, em virtude de um “discurso contínuo” de reviravoltas; assim, então, entre parênteses, pode ser fixado seu *abyss* de procedimento: “revira / velho revira os predicados os genitivos queima / rapaz queima os substantivos, aniquila o Verbo!”). Se os outros dois “romances naturais” já desenvolvem (e totalmente em linha com o “romance” de 1966) amplas “subversões do quadro

espaço-temporal”, se muito construindo-se (especialmente *O sicário, o entomologista*) em forma de roteiro e atuando uma torsão até mais traumática (mas ainda virtuosista, talvez) do horizonte linguístico e lexical (mas deveriam, certamente, ser avaliadas todas as afinidades, divergências, dialéticas, em relação ao território “novíssimo”), aqui em *Ghigo* é o próprio cinema (ou, mais materialmente, mais estruturalmente, o filme) que é, ao mesmo tempo, objeto e procedimento de escrita poético-narradora. De resto, a natureza fílmica do poemeto (ou *romance natural*) é ulteriormente definida, e seu método exposto, em paratexto, na primeira das notas inseridas no fechamento (relativa, essa, à seção “a”): “Ghigo e o tema do filme: a referência é a uma personagem real, e ao filme ‘militante’ que, entre 1968 e 1969, ele pretendia realizar. Mas no ‘romance’ o pretexto assume outras implicações, que espero fiquem evidentes por si; como o filme se torna conto, enquanto o conto entra no filme. A estrutura do todo o escrito imita a de um roteiro”. E, então — como já havíamos entrevisto —, densamente no texto se aglomeram e tumultuam notas de direção, ou indicações de ângulos e técnicas de filmagem, fotogramas isolam-se e aumentam, “assim por diante de corte apenas flash”, subindo de novo em primeiros planos iminentes insustentáveis e, todavia, logo esvanecendo (“aquele arranha-céu [...] que não tem como [...] vai embora voando e chega!”). O romance natural faz-se, então, cinema direto; e põe em movimento a temporalidade segmental de um olhar composto (em *olho de mosca*), e não menos decompositivo. Querendo parafrasear Cesarano, justamente: a abordagem fílmica, o *fazer* fílmico, fílmico-militante, filme-documental (nos auspícios de Zavattini e do projeto dos cinejornais livres, precisamente daqueles anos...), ilumina a possibilidade extrema e presentificada de *fazer* “romance”, seu poiein, sua poiéisis; e estilhaços metadiscursivos, então, para expandir e refocalizar a cada fotograma o espaço cine-escritório, seu olhar móvel verbal: por “deslocamentos sempre de máquina / tendente fora de campo”, eis; quando a única óptica possível, analítica e explosiva ao mesmo tempo, é justamente a de “um olho de mosca / uma suma pluralidade lenticular”. Por meio de um poemeto que já é uma longa despedida da escrita (a poética, pelo menos), já entramos a fundo

no território erótico-insurrecional do qual nos falará o *Manuale di sopravvivenza*; lá onde à “ordem insuficiente para a desejada senhoria de si” será preciso opor “em um longo curso de colocadas à prova, sangrentas e temerárias arquiteturas de desordem”. E precisamente no oximoro da glosa, poderá espelhar o sentido e o movimento desse cinema verbal: e o do *filme* que ficou inédito mesmo depois do fim de seu autor, que constitui sua conclusão e destino. Até a despedida abissal, no tempo irreversível e verdadeiramente apocalíptico da última explosão de 1975: sangrenta, temerária, inexplicável, e que permaneceu totalmente ignota, zombeteiramente, para as jaulas invisíveis dos não-sobreviventes.

(Tradução de Andrea Santurbano)



## Saltos mortais e narrativas para trás: o “tempo da história” em Lombardi e Malerba

|| Andrea Gialloreto

Entre as inúmeras tentativas de reorganização, em ótica experimental, da prosa narrativa, relacionadas aos êxitos do complexo debate sobre a renovação dos códigos narrativos lançado por expoentes do Gruppo 63 e que culminou na conferência de Palermo, em 1965, sobre o romance experimental,<sup>1</sup> destacam-se, à distância, alguns textos que pretendiam romper com as concessões tradicionais dessa forma literária, colocando em discussão, além das técnicas e dos materiais linguísticos e tropológicos do *récit*, os fundamentos da epistemologia

---

<sup>1</sup> Cf. CORTELLESA, Andrea (org.). *Gruppo 63: Il romanzo sperimentale*. Seguido de *Con il senno di poi*. Roma: Lorma editore, 2013.

do contemporâneo, os canais através dos quais o romance refletia, descrevia, sancionava a realidade da experiência, a credibilidade referencial das percepções (em primeiro lugar, as ligadas ao espaço/tempo) e do nosso estar no mundo. Traço compartilhado entre tais evidências, por assim dizer, *in corpore vili* (os adeptos do movimento estavam de acordo sobre considerar o romance morto, pelo menos como ele era entendido de *Dom Quixote* aos últimos resquícios do realismo psicológico burguês), núcleo coesivo da indisciplinada fileira de sabotadores era a concepção do texto como obra aberta, fundada pela divulgação ou pelo desdobramento mais ou menos regular do poder quase autocrático da *écriture*. Luigi Weber destacou com clareza os pressupostos dessa revolução, feita apesar das regras estruturais:

Pensar em termos de enredo, como ainda fazem os narratólogos, significa pensar em termos de formas fechadas e lógica formal, enquanto talvez a característica artística mais forte do século XX seja a invenção de estruturas contraditórias e potencialmente infinitas. É a ideia da sequência musical, da montagem cinematográfica, da totalidade alegórica despedaçada, na qual a ordem dos elementos não é em si significativa, ou não implica que não se possa criar um arranjo diferente.<sup>2</sup>

Se autores como Adriano Spatola e Nanni Balestrini optaram pela colagem excessiva e pela composição em mosaico, criada justapondo peças heterogêneas, muitas vezes tiradas do universo das comunicações de massa, os dois (anti)romances abordados aqui representam o resultado da vontade de preservar o fluxo da narrativa e a legibilidade, agindo de forma diferente sobre os nós e as articulações

<sup>2</sup> “Pensare in termini di intreccio, come ancora fanno i narratologi, vuol dire pensare in termini di forme chiuse e di logica formale, mentre la caratteristica forse più forte del Novecento artistico è l’invenzione delle strutture contraddittorie e potenzialmente infinite. È l’idea della sequenza musicale, del montaggio cinematografico, della totalità allegorica frantumata, in cui l’ordine dei membri non è di per sé significativo, o non implica che non si possa dare assetto diverso”. WEBER, Luigi. *Con onesto amore di degradazione: Romanzi sperimentali e d’avanguardia nel secondo Novecento italiano*. Bologna: Il Mulino, 2007, p. 131.

da diegese, a fim de obter efeitos igualmente desconcertantes. Em *Barcelona* (1963), Germano Lombardi sobrepõe planos temporais diferentes, prendendo seus personagens na aporia da História, que de mera sucessão de eventos se torna, montalianamente, vendaval, agitação dos projetos e dos fins do homem. *Salto mortale* [Salto mortal] (1968), de Luigi Malerba, adorador de “simetrias naturais” arcanas, encena uma revolução dos paradigmas do gênero romanesco mais convencional e “regulamentado”, isto é, o romance policial, privilegiando a desconstrução da trama por meio da instauração da crise da função do personagem, a inversão da ordem temporal e da lógica da linguagem, conduzida de volta à letra para renegar seu valor denotativo. Como é possível ver, a subversão do fator “tempo” — com a conseqüência da anacronia programática e o desgaste do *continuum* narrativo — constitui a arma mais eficaz à disposição dos escritores pertencentes à órbita “externa” da Neovanguarda, nem fenomenológica nem visceral (uma hipótese de parentesco sem consanguinidade real pode ser desenvolvida acerca dos perfis de Lombardi e Malerba). Na atual conjuntura literária, propensa na Itália a queimar um imaturo realismo resgatado (ou invalidado) pelos prestigiosos jogos da auto-ficção ou da intromissão heteronômica (especialmente nas milhares de encarnações da não-ficção), pode ser útil lembrar uma época dedicada à anatomia da crise das instituições literárias, como ocorreu nos anos de 1960 e 1970. Os avisos atrasados do pós-moderno e a recepção de modelos “problemáticos”, detentores de uma forte consciência metaliterária, como Nabokov, Borges, Beckett, Gombrowicz, Butor, contribuíram para o aparecimento e a consolidação das tensões experimentais e antimiméticas: se o rompimento nítido com o passado e a tradição é o ato anterior ao surgimento das vanguardas, a ruptura com o presente, as rachaduras na parede do tempo e os caminhos que se abrem para as mais diversas fugas de alhures e (re)quisições das experiências artísticas do modernismo alimentam o anacronismo supremo, de uma compressão do curso da história a tal ponto de fazer girar as energias dispersas de um experimentalismo a ser entendido como estatuto perene da investigação artística.

A restauração do que caiu em esquecimento, a fim de problematizar o cânone e oferecer linhas perspécticas divergentes que mudam o sentido tanto do passado, quanto de um futuro bastante previsível, está no centro da reivindicação que Julio Premat confiou à sua recente publicação “italiana”, *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea* [Non nova sed nove. Inatualidades, anacronismos, resistências na literatura contemporânea]. O renomado estudioso de literatura hispano-americana se baseia nas metas alcançadas pelas gerações pós-borgeanas da literatura argentina (de Saer a César Aira e Sergio Chejfec) para postular “um horizonte crítico defasado em relação ao atual, um horizonte em desuso”.<sup>3</sup> O notável desenvolvimento da reflexão sobre o romance e o apelo ao leitor para empreender *mislettire* [leituras erradas] úteis para abalar a estabilidade do texto são os pontos teóricos que nos permitem traçar um panorama móvel e contrafactual bastante próximo às intenções dos autores italianos levados em conta aqui:

A posição diante da história e da concepção da evolução das obras não é a do historiador, nem é pensada a partir da posteridade, mas é a de quem desdobra e convoca ao mesmo tempo todos os passados à sua mesa de trabalho. O que já foi escrito é uma forma de presente à medida que é lido no agora da escrita. Ou seja, a criação é uma troca que atualiza o passado e, portanto, uma forma de modificá-lo, o que é possível à medida que o passado e o presente se sobrepõem, dando origem, a cada passo, a simultaneidades inesperadas, criando presentes improváveis em que se combinam memória e prenúncio.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> “[...] un horizonte crítico en desfase con lo actual, un horizonte en desuso”. PREMATA, Julio. *Non nova sed nove. Inactualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerata: Quodlibet Elements, 2018.

<sup>4</sup> A citação foi retirada do segundo capítulo, *Por los tiempos del anacronismo (Borges)*. “La posición ante la historia y la concepción del devenir de las obras, no es la del historiador ni se piensa desde la posterioridad, sino que es la del que despliega y convoca en un mismo instante a todos los pasados en su mesa de trabajo. Lo ya escrito es una forma de presente en la medida en que se lo lee en el ahora de la escritura. Es decir, la creación es un intercambio que actualiza el

As linhas vetoriais do sentido, em um modelo teórico semelhante, correm no vaivém do tempo em uma direção binária, do ontem ao hoje, mas sobretudo do futuro às premissas dúcteis que o determinaram, transcendendo apenas uma das infinitas possibilidades de realização inscritas nos eventos. Partindo das reflexões sobre a contemporaneidade do não-contemporâneo de Ernst Bloch do ensaio “Eredità del nostro tempo” [Herança do nosso tempo], Giuseppe Episcopo interpretou duas obras-primas da épica pós-moderna, *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, e *Horcynus Orca*, de Stefano D’Arrigo, pela ótica pós-apocalíptica da reversibilidade do tempo:

Da mesma forma como Riemann, revirando os princípios da mecânica newtoniana, concebe o espaço como uma estrutura multidimensional, Bloch define o caráter multiverso do tempo histórico. Uma passagem necessária com a qual Bloch, atribuindo à dimensão temporal o conceito de métrica do espaço, consegue dar forma teórica à representação da história estruturada de acordo com a contemporaneidade dos lugares e a multiplicidade de vozes que a compõem. [...] O passado não desaparece para trás como um ponto em uma linha, não é corroído pelo futuro e não é anulado no presente. Ele se aninha no interior desse último e não como uma forma residual, elemento de descarte, ou como um nicho obsoleto; pelo contrário, ele realmente representa, de acordo com Bloch — e isso permitirá transformar uma pista teórica em uma chave interpretativa —, um outro tempo que flui em paralelo e não concorda e não converge com a experiência da atualidade.<sup>5</sup>

O desenvolvimento diacrônico é assim suplantado da sincronia (ou da ucronia, no caso das narrativas da estirpe apocalíptico-distópica). *Barcelona*, de Germano Lombardi, é talvez o romance

---

pasado y por lo tanto es un modo de cambiarlo, lo que es posible en la medida entonces en que el pasado y el presente se superponen, dando lugar, a cada paso, a simultaneidades inesperadas, creando presentes improbables en los que se combinan memoria y prefijación”. PREMAT, Julio. Op. cit.

<sup>5</sup> “Nello stesso modo in cui Riemann, rovesciando i principi della meccanica newtoniana, concepisce lo spazio come una struttura multidimensionale, Bloch

no qual a rejeição do amálgama das camadas diacrônicas melhor testemunhe a adoção de uma lente deformante capaz de quebrar a monotonia da sucessão de descrições e diálogos curtos. O escritor de Oneglia estabelece logo no início a contaminação dos gêneros, a qual será a marca registrada de sua carreira de narrador:<sup>6</sup> a aventura, o romance político e ideológico, a paraliteratura com o romance policial e o spy-story estão presentes em livros inclassificáveis, como *Villa con prato all'inglese* [Vila com gramado à inglesa], *China il vecchio* [China o velho], *L'instabile Atlantico* [O instável Atlântico] e o ciclo de Beatrix. O romance de 1963 vê a prevalência do tema do engajamento político e da intriga revolucionário-terrorista, mas não deixa de misturar suas próprias cores com as do thriller e do romance memorial (pelas passagens em que o avô Colombo aparece, uma figura que encontraremos ao longo da obra de Lombardi).

A História é o demônio contra o qual se volta o desafio do protagonista Giovanni Zevi; ela é vista como uma sucessão de abusos

---

definisce il carattere multiverso del tempo storico. Un passaggio necessario con il quale Bloch, assegnando alla dimensione temporale il concetto di metrica dello spazio, riesce a dare una forma teorica alla rappresentazione della storia strutturata secondo la contemporaneità di luoghi e la molteplicità di voci che la compongono. [...] Il passato non scompare indietro come un punto in una retta, non è eroso dal futuro e non si annulla nel presente. Si annida all'interno di quest'ultimo e non come forma residuale, elemento di scarto, o come nicchia desueta, al contrario esso rappresenta secondo Bloch — e questo consentirà di trasformare una traccia teorica in una chiave interpretativa — realmente un altro tempo che scorre in parallelo e non concorda e non converge con l'esperienza dell'attualità". EPISCOPO, Giuseppe. *L'eredità della fine: Gravity's Rainbow di Thomas Pynchon e Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*. Firenze: Cesati, 2016, p. 19-20.

<sup>6</sup> Essa versatilidade implica uma extraordinária competência técnica que faz de sua narrativa “também uma espécie de suma ou enciclopédia das diferentes técnicas narrativas testadas ao longo do século, cujo uso múltiplo tem a função de contribuir para a contínua desfocagem do sentido da ação, graças a um curto-circuito de fatos e personagens” [“anche una sorta di summa o enciclopedia delle diverse tecniche narrative collaudate nel secolo, il cui uso multiplo ha la funzione di contribuire alla continua sfocatura del senso dell'azione grazie a un corto circuito di fatti e personaggi”]. VERDINO, Stefano. “Il secondo Novecento”. In: *La letteratura ligure. Il Novecento*, II. Genova: Costa & Nolan, 1988, p. 383.

e violências (ditaduras — em *Barcelona*, fascismo e franquismo, no drama *Il tiranno di Haiti* [O tirano do Haiti], o regime de Papa Doc Duvalier —, guerras coloniais, migrações, perseguições raciais). A impenetrabilidade do espírito e das consciências dos personagens, retratados apenas nas dinâmicas actantes, dá lugar ao murmúrio de discursos esmiuçados ou interrompidos (especialmente quando cobertos por veladuras alusivas para fugir do controle policial), mas sobretudo à dominação do olhar, periscopicamente alongado para apanhar os reflexos de uma realidade fugaz, ambígua e cheia de armadilhas e perigos. A poucos fatos é aplicado “um olhar desorientado, sem perspectiva e desacelerante”<sup>7</sup> e essa técnica, destinada a arrefecer as emoções e a nivelar os suspiros psicológicos, constitui a maior analogia entre a escrita “neutra” de Lombardi e as poéticas excessivamente objetivas do *nouveau roman*.<sup>8</sup> Tal relação de afinidade é evidente nos contos de *Locchio di Heinrich* [O olho de Heinrich],<sup>9</sup> mas nos romances, que precisam de fortes laços coesivos e se estruturam no desenvolvimento de uma história, o uso obsessivo das descrições assume valências autônomas não redutíveis à vontade de absorver o enredo na delimitação espacial. Mario Spinella, um crítico que deu a Lombardi amplo crédito, enfatizou a conquista da medida temporal como a principal contribuição do autor de *Barcelona* para as poéticas da “novíssima” objetividade:

Apesar das aparências, o *nouveau roman* oferece uma narrativa-descrição compacta, completa; tende, na verdade, a uma espacialização total do vivido; especialmente em Robbe-

---

<sup>7</sup> VETRI, Lucio. *Letteratura e caos*. Milano: Edizioni del verri, 1984, p. 235. “[...] uno sguardo sfasato, senza prospettiva e rallentante”.

<sup>8</sup> Para uma cartografia detalhada das interações dos *nouveaux romanciers* franceses com a Neovanguarda e a frente experimental italiana dos anos 1960, é fundamental FASTELLI, Federico. *Il nuovo romanzo: La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*. Firenze: Firenze University Press, 2013. Ver, em particular, p. 87-118 da segunda parte do volume. Sobre o tema, cf. também CHIURATO, Andrea. *La retroguardia dell'avanguardia*. Milano: Mimesis, 2012.

<sup>9</sup> LOMBARDI, Gernmano. *Locchio di Heinrich*. Milano: Feltrinelli, 1965.

Grillet, não deixa espaço para uma elaboração fantástica por parte do leitor: é semelhante, nesse sentido, à narrativa do século XIX, da qual se distancia muito devido a outros aspectos. Do *nouveau roman* e das suas técnicas, Lombardi extrai a capacidade objetivante de fixar em uma insistência particular [...] uma situação ou um caráter. Mas, vale repetir, a inclusão — ou melhor, o domínio — da temporalidade o leva aos antípodas, em direção a um novo caminho de descoberta do tempo que, em grande parte da narrativa recente, parecia “perdido” para sempre.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> SPINELLA, Mario. “La linea che si può vedere”. In: *Scritture dal secondo Novecento: Interventi su “Rinascita”*. Andrea Gialloretto (org.). Novate Milanese: Prospero editore, 2018. “Malgrado le apparenze, infatti, il *nouveau roman* offre una narrazione-descrizione compatta, piena; tende anzi ad una spazializzazione totale del vissuto, specie in Robbe-Grillet, non lascia adito alla elaborazione fantastica da parte del lettore: simile in questo a quella narrativa ottocentesca dalla quale per altri aspetti tanto si discosta. Dal *nouveau roman* e dalle sue tecniche Lombardi trae la capacità oggettivante di fissare in un particolare insistito [...] una situazione o un carattere. Ma, ripetiamolo, la inclusione — anzi il dominio — della temporalità, lo porta agli antipodi, verso una nuova strada di ritrovamento del tempo che in tanta parte della recente narrativa appariva ‘perduto’ per sempre”. Opinião diferente de Giulio Ferroni que, no primeiro retrato crítico orgânico dedicado ao escritor de Oneglia, comentou os procedimentos de acordo com a espacialização dos movimentos narrativos próprios do *nouveau roman*: “Paradoxalmente, a viagem de Giovanni Zevi não tem uma verdadeira espessura temporal, a ponto de comprometer a presença do tempo como uma categoria narrativa privilegiada: é um iter espacial no limiar de um limite preciso, um risco fino de caneta no bloco compacto de uma realidade uniforme e desprovida de qualquer aura. O domínio quase total do imperfeito, em *Barcelona*, indica claramente não só a ausência do evento fulminante e absoluto, do dado ‘romanesco’ de expressiva significação, mas a própria marginalização de um ritmo temporal escandido em fases, sucessões, movimentos, retornos. [...] Até as voltas no tempo, as lembranças, os sonhos, as passagens improvisadas de uma situação a outra, de uma cena a outra cronologicamente deslocada, até mesmo todos esses procedimentos aos quais o romance moderno deu amplo espaço, justamente na tentativa de realizar operações com o tempo, são utilizados por Lombardi apenas para permitir o desenvolvimento de encaixes espaciais: passa-se abruptamente de uma cena a outra não porque entre as duas peças tenha sido identificada uma subterrânea correspondência temporal, as antenas de uma sugestiva *durée*, mas porque delas se extrai a mesma disposição espacial, a idêntica luz fixa”

Ao circunscrever espaços e distâncias, sob um constante alarme de Robbe-Grillet e de seus parceiros, Lombardi substitui uma atenção capilar, tanto aguda quanto insalubre, pelas *facies* das coisas e pelas condições físicas (quase nunca as melhores) dos homens. A direção ocular espreita as reações dos personagens nos mínimos sinais emitidos pelos outros e pelo ambiente, mas mais frequentemente favorece o movimento irrefletido e tórpido da vida fisiológica, como no trecho a seguir, retirado do capítulo inicial:

O quarto estava iluminado por uma luz cinza, viam-se apenas as formas dos objetos e seu corpo deitado: a mancha escura dos cabelos, a mancha mais clara do rosto; uma ponta do cobertor, mais escura, a massa branca do travesseiro no chão, ao lado da cama; os braços, mais claros, quase imperceptíveis se ele não os movesse de vez em quando. Não gestos verdadeiros, mas leves contrações musculares: os dedos que se fechavam e abriam contra a palma, às vezes de ambas as mãos, às vezes de uma só. Os olhos fixos brilhavam, a esclerótica úmida e as pupilas pretas sob a franja dos cílios, um sinal mais escuro e menos brilhante. O teto com

---

[“Paradossalmente il viaggio di Giovanni Zevi si trova a non avere un vero spessore temporale, a scalfare la presenza del tempo come privilegiata categoria narrativa: è un iter spaziale sulla soglia di un limite netto, un graffio di pennino sul blocco compatto di una realtà uniforme e priva di ogni aura. Il dominio quasi totale dell'imperfetto, in *Barcelona*, indica chiaramente non soltanto l'assenza dell'evento fulmineo e assoluto, del dato 'romanzesco' di pregnante significatività, ma la stessa emarginazione di un ritmo temporale scandito in fasi, successioni, movimenti, ritorni. [...] Anche i ritorni indietro nel tempo, i ricordi, i sogni, i passaggi improvvisi da una situazione all'altra, da una scena a un'altra cronologicamente sfasata, anche tutti questi procedimenti a cui il romanzo moderno ha dato ampio spazio, proprio nel tentativo di svolgere operazioni sul tempo, sono usati da Lombardi soltanto al fine di attivare questo svolgimento di incastri spaziali: si passa improvvisamente da una scena a un'altra non perché tra i due pezzi sia stata individuata una sotterranea rispondenza temporale, le antenne di una suggestiva *durée*, ma perché di essi viene rilevata l'uguale disposizione spaziale, l'identica luce ferma”]. FERRONI, Giulio. “Germano Lombardi”. In: *Novecento — I contemporanei*: Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana. Gianni Grana (org.). Milano: Marzorati, 1979, p. 10.906.

a lâmpada de vidro empoeirada e oscilante no ar que mexia a cortina.<sup>11</sup>

“Não gestos verdadeiros, mas leves contrações musculares”: a prova mais evidente da condenação trágica da dimensão histórica, retirada da esfera do exercício da razão, do arbítrio pessoal e da ideologia, é fornecida exatamente por este reducionismo implícito da submissão dos protagonistas aos condicionamentos do corpo, às brincadeiras da natureza (o ciclone no final) e aos acidentes (febres, perseguições, feridas, vacilações e perdas dos sentidos), os quais com inquietante frequência limitam sua liberdade de movimento. A ação, embora necessária como um impulso de orgulho e dignidade, é constantemente frustrada — antes ainda do que pelos contra-movimentos dos sicários do regime — pelas deficiências do herói: a passividade atordoada, as hesitações e o dispersivo rodar no vazio entre periferias anônimas, vagões ferroviários, bulevares e, enfim, o porto e as ramblas da capital catalã. O contraste entre a ideia romanesca e sua impossibilidade de se realizar produz justamente as lacerações, os rasgos da trama, as omissões, o contraponto divagante (mas não alheio) das lembranças, razões daquela impressão de *impasse* e estase que nega as conexões criadas pela justaposição de espaços e lugares marcados por uma sobredeterminação histórica.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> “La stanza era illuminata da una luce grigia, si vedevano solo le forme degli oggetti e il suo corpo disteso: la macchia scura dei capelli, quella più chiara del viso; un lembo di coperta, più scuro, la massa bianca del cuscino per terra, accanto al letto; le braccia, più chiare, quasi indistinguibili se egli non le avesse mosse di tanto in tanto. Non veri gesti, ma lievi contrazioni dei muscoli: le dita che si chiudevano e aprivano contro il palmo, a volte di entrambe le mani, a volte di una soltanto. Gli occhi fissi luccicavano, la sclerotica umida e le pupille nere sotto la frangia delle ciglia, un segno più scuro e meno brillante. Il soffitto con la lampada di vetro polverosa e oscillante nell’aria che muoveva la tenda”. LOMBARDI, Germano. *Barcelona*. Milano: Feltrinelli, 1963, p. 9.

<sup>12</sup> “Em seu contínuo e obstinado vaguear — em diferentes contextos históricos (a guerra civil espanhola, a guerra da Argélia etc.) — prolonga-se e reproduz-se, deslocando-se assim no espaço e no tempo, uma imobilidade substancial: seu vaguear é, na verdade, uma inconclusiva e resignada peripécia dentro de um mesmo vinculante lugar de aprisionamento; Barcelona, Paris, Londres, Roma são nomes diferentes, mas equivalentes, e marcam os contíguos e intransponíveis

Mirko Bevilacqua afirmou com razão que para Lombardi o conflito entre a operatividade da palavra-pensamento e a inércia do agir “não é um deslize, um non-sense do mecanismo literário: é uma escolha condicionada pela impossibilidade de tornar positivos, alternativos e revolucionários seus materiais-mensagens de *déraciné*”.<sup>13</sup> Tudo se passa como em uma incrustação de imagens estáticas, cuja nitidez se destaca nas descrições campidas em um fundo fixo: “um detalhe exato em todos os elementos, os objetos dispostos em ordem e a luz sem variações”,<sup>14</sup> como lemos no romance.

Junta-se à imobilidade a solidão do herói Giovanni Zevi; mesmo quando ele é acolhido e está rodeado por companheiros de luta ou amigos que temporariamente lhe dão asilo, ele é desarraigado do contexto afetivo e comunicativo: a exclusão é comprovada por seu estranhamento aos significados dos sons que ele escuta amplificados pelo efeito da hiperacusia.<sup>15</sup> São pedaços descontextualizados de

---

limites da fronteira deste lugar: uma Europa ‘igual a si mesma’, um ‘universo que não oferece segurança’, que não acolhe e nem dá abrigo” [“Nel loro continuo e testardo errare — su diversi sfondi di cronaca storica (la guerra civile in Spagna, la guerra d’Algeria, ecc. ) — si prolunga e si riproduce, dislocandosi così nello spazio e nel tempo, una sostanziale immobilità: il loro errare è, in effetti, una inconcludente e rassegnata peripezia entro un medesimo e vincolante luogo di prigionia; Barcellona, Parigi, Londra, Roma sono i nomi, diversi ma equivalenti, e segnano i contigui, invalicabili punti di confine di questo luogo: un’Europa ‘tutta uguale a se stessa’, un ‘universo che non fornisce sicurezza’, che non dà accoglienza né consente scampo”]. VETRI, Lucio. Op. cit., p. 234.

<sup>13</sup> “[...] non è uno slittamento, un non-sense del congegno letterario: è una scelta condizionata dall’impossibilità di rendere positivi, alternativi e rivoluzionari i suoi materiali-messaggi di *déraciné*.” BEVILACQUA, Mirko. “Lo sguardo silenzioso di Germano Lombardi” [O olhar silencioso de Germano Lombardi]. In: *Paesaggi novecenteschi: Da Marinetti a Benjamin*. Firenze: Sansoni, 1985, p. 82.

<sup>14</sup> “[...] un particolare preciso in tutti gli elementi, gli oggetti disposti in ordine e la luce senza variazioni.” LOMBARDI, Germano. Op. cit., p. 16.

<sup>15</sup> “Não menos importante do que a vista é, em Lombardi, a audição. No estranhamento absoluto a que estão sujeitas suas tramas, os ruídos desempenham um papel relevante: sons surdos, abafados, incompreensíveis e inalcançáveis. Os mesmos diálogos, muito frequentes (Lombardi tem uma produção teatral rica e ainda parcialmente inédita), são despedaçados e fragmentários. Não se sabe bem quem diz o quê, as frases não terminam; tudo desmorona em um contínuo murmúrio/tagarelice, uma subconversa atonal” [“Non meno importante della

conversas surrupriadas atrás de uma porta ou uma janela e quase lidos pelo movimento dos lábios, mas nunca fatos próprios e recebidos por seu valor ilocutório. A insignificância das intenções humanas é intensificada pela ultrapassagem de céus calamitosos: com base em precedentes musilianos semelhantes, Lombardi apresenta relatos muito detalhados e alienantes da evolução das condições meteorológicas. A experiência na marinha mercante do escritor, certamente insólita no âmbito literário italiano, tem sem dúvidas importância na maestria com que esses quadros foram feitos, os quais ampliam o campo de visão desde a mesquinhez dos sofrimentos terrenos ao implacável processo de formação dos fenômenos naturais:

A primavera foi precoce naquele ano e os ventos sazonais que empurravam massas de ar frio do norte em direção ao sul encontravam a terra já morna, as árvores verdes, assim como os campos cultivados e os prados. À noite, o ar se condensava em bancos de vapores, mas de dia a força do vento os abaixava em camadas que nas horas mais quentes se reuniam em cúmulos de nuvens brancas, até que à noite o céu se tornava límpido. O vento às vezes ficava mais forte, mas o ar amornado pela longa corrida sobre a terra quente devido às muitas horas de sol não mudava o clima.<sup>16</sup>

---

vista è poi, in Lombardi, l'udito. Nello straniamento assoluto cui sono sottoposte le sue trame un ruolo rilevante lo giocano i rumori: suoni sordi, soffocati, incomprensibili e illocalizzabili. Gli stessi dialoghi, molto frequenti (a Lombardi si deve una ricca, e tuttora parzialmente inedita, produzione teatrale), sono smozzicati e frammentari. Non si sa bene chi dica cosa, le frasi non si concludono; tutto si sfarina in un continuo mormorio/blaterio, una sottoconversazione atonale"]. CORTELLESSA, Andrea. *Barcelona*. In: *Alfabeta2*, disponível em: <https://www.alfabeta2.it/2013/03/17/4168/>.

<sup>16</sup> “La primavera era precoce quell’anno e i venti stagionali che dal nord sospingevano masse di aria fredda verso sud trovavano la terra già tiepida, gli alberi verdi, e così i campi coltivati e i prati. Di notte l’aria si condensava in ali bianchi di vapori, ma di giorno la forza del vento li abbassava in strati che nelle ore più calde si raccoglievano in cumuli di nubi bianche, finché a sera il cielo diveniva limpido. Il vento a volte si rafforzava, ma l’aria intiepidita dalla lunga corsa sulla terra, calda per le molte ore di sole, non variava il clima”. LOMBARDI, Germano. Op. cit., p. 45.

Além de prefigurar o devastador ciclone que atingirá o Golfo de Rosas no capítulo final, os agentes atmosféricos dispensam a função de comutadores entre as sequências e os capítulos, mas os destaques ocorrem cada vez mais *ex abrupto*, quase reforçando a descontinuidade do que se narra. A tensão translitera o dado meteorológico, prenunciando o desencadear de um *vendaval* de ordem histórico-política, não por acaso culminando na tempestade que obscurece (nos relatórios jornalísticos e no foco romanesco) o êxito desastroso do atentado ao governador franquista da Catalunha, General Felipe Acerro:

Os cúmulos de nuvens sobre o Atlântico subiam cada vez mais alto, dissolvendo-se em névoas mais frias à medida que a altura crescia. A pressão aumentava devido ao contínuo atrito entre uma e outra corrente, tornando a atmosfera instável e produzindo redemoinhos vorticosos que desafogavam no mar, de frente às costas, para além da ponta de Finisterre. Empurradas pelos vórtices, mais para baixo, grandes massas opostas colidiam, causando temporais violentos, mas não o suficiente para liberar as grandes energias acumuladas.<sup>17</sup>

A cruel indiferença dos elementos e dos instintos naturais destaca-se também na história do velho marinheiro escocês que Giovanni encontra no trem para Barcelona; a relação entre o incipit do capítulo XI e este acontecimento não é marcada se não pela indicação do trajeto até Cardiff dos comboios de navios envolvidos nos combates da segunda guerra mundial. Da guerra são descritas apenas as consequências, o naufrágio das embarcações, os afogamentos, os ataques de tubarão, os naufragos em hipotermia; o desvario do homem faz com que o véu da civilização se rasgue

---

<sup>17</sup> “I cumuli di nubi sull’Atlantico salivano sempre più in alto, dissolvendosi in nebbie più fredde via via che l’altezza cresceva. La pressione aumentava a causa del continuo attrito fra l’una e l’altra corrente rendendo instabile l’atmosfera, producendo gorgi vorticosi che si sfogavano sul mare, davanti alle coste, oltre la punta di Finisterre. Spinte dai vortici, più in basso, grandi masse contrapposte si urtavano provocando violenti temporali, tuttavia non sufficienti a liberare le grandi energie accumulate.” Idem, p. 163-164.

repentinamente diante da violência generalizada “assim é a guerra, a violência... a sórdida loucura.’ ‘Naquele tempo aprendi isso. Assim os homens levam seus dias quando há medo e abjeção.’ ‘Assim nós sulcávamos o mar, semeando escombros e corpos — entende? E à noite se viam incêndios sobre a água e se ouviam todos os barulhos possíveis.”<sup>18</sup> Essa dramática reminiscência está ligada ao episódio em que o menino Giovanni testemunha o ferimento ou o assassinato, por parte de um soldado alemão, de um marinheiro que, utilizando uma chave inglesa, tentava entrar em um submarino no ancoradouro do porto. A alternância entre os desníveis do arco temporal — lembranças de infância, encontros, a estadia parisiense, a viagem de trem,<sup>19</sup> os diferentes estágios da preparação do atentado — é a razão de ser do método de construção do romance, que alinha sequências não homogêneas e substitui os personagens ao longo de um mesmo capítulo. Essas mudanças repentinas de cena e de agentes ocorrem sem aviso prévio, às vezes por mera dissolução, mais frequentemente com suturas representadas por objetos evocativos de lugares e situações específicas. Deriva-se disso uma dança entre épocas e eventos que transtorna o leitor, obrigando-o a reconectar as peças de cada acontecimento, separadas por interpolações constituídas por flashbacks, lampejos oníricos, lembranças e associações analógicas entre os personagens do tronco principal (aquele ambientado em Paris-Barcelona) e os que pertencem à esfera privada do protagonista (Ognissanti, Ugo, *grand-père* Columbus). Os capítulos oitavo e nono

<sup>18</sup> “Così è la guerra, la violenza...la lurida pazzia.’ ‘In quel tempo l’ho imparato. Così gli uomini conducono i loro giorni quando c’è paura e abiezione.’ ‘Così noi solcavamo il mare seminando rottami e corpi — capisci? E la notte si vedevano fuochi sull’acqua e si udivano tutti i frastuoni possibili.” Ibidem, p. 93.

<sup>19</sup> Este é o verdadeiro cenário do romance: “Compartimento e janela são emblemáticos da condição do protagonista: representam a sua permanente inquietação, mas também a tendência paralizante a capturar a realidade apenas por detalhes não relacionados e pela impossibilidade de sair do isolamento” [“Scompartimento e finestrino sono emblematici della condizione del protagonista: ne rappresentano l’inquietudine permanente, ma anche la tendenza parcellizzante a captare la realtà solo per particolari irrelati e l’impossibilità di uscire dall’isolamento”]. GHERSI, Giorgia. “Nel fondo Germano Lombardi di Pavia: Indagine tra le carte di *Barcelona*”. In: *Strumenti critici*, n. 2/2019, p. 328.

são exemplos dessa imbricação de sequências deslocadas e faseadas, como na época do desenvolvimento. O protagonista está em um trem direto para a Catalunha e observa o sono de uma jovem espanhola. Eis que uma pergunta seca, “está dormindo?”, rompe a barreira da unidade de espaço e tempo, enquanto o único sinal dessa mudança é o incipit do parágrafo seguinte, que diz: “Havia uma fresta de luz entre as lâminas das persianas”<sup>20</sup> (evidentemente, uma informação incongruente a um compartimento de trem). A equivalência da ação prevalece sobre a diferença temporal e sobre a identidade das duas mulheres adormecidas,<sup>21</sup> uma relegada ao passado de um quarto ensolarado de frente para a praia e a outra vista por acaso em um trem. Na verdade, é o movimento de se inclinar que projeta Giovanni a outra cena, remota e relacionada a uma fase anterior de sua vida. O salto temporal e a troca da personagem feminina ocorrem em absoluta continuidade semântica e sintática, porém contrariada pelo esclarecimento de um ambiente diferente, incompatível com o presente do *récit*. O mesmo mecanismo atua na conclusão de tais parênteses alocrônicos, quando a moça espanhola toma o lugar da outra mulher ao despertar:

Na casa, estava mais quente e a camisa se ensopava de suor  
debaixo do colarinho, nas costas e debaixo das axilas.

“Não consegui dormir?”, perguntou a jovem espanhola.<sup>22</sup>

A contiguidade dos enunciados em contradição lógica revela os vazios e as evasões de uma narrativa que constantemente demanda a sagacidade do leitor para ser reconduzida de volta ao argumento real.

---

<sup>20</sup> “C’era uno spiraglio di luce tra le stecche delle persiane”. LOMBARDI, Germano. Op. cit.

<sup>21</sup> Em carta a Valerio Riva, em 21 de maio de 1963, Lombardi escreve: “No capítulo IX, a presença feminina se manifesta. É o mais ambíguo e era necessário que fosse assim” [“Nel IX capitolo è espressa la presenza femminile. È quello più ambiguo ed era necessario fosse così”]. GHERSI, Giorgia. Op. cit., p. 333.

<sup>22</sup> LOMBARDI, Germano. Op. cit., p. 83.

Alocronia em sentido restrito, isto é, a percepção regressiva do outro como se ele fosse colocado em um plano temporal antecedente, é o que permite ao leitor e a Giovanni compreender, a partir de meias palavras trocadas com um taberneiro, a desolação da Espanha franquista, isolada da assembleia europeia (mas riscos à ordem democrática também chegavam da França gaullista da quinta República, envolvida na guerra da Argélia e aflita pela inflação): a queda demográfica após a guerra civil, com mais de dois milhões de mortes e emigrantes, a palidez dos habitantes em comparação aos trabalhadores da fronteira francesa, a vigilância da polícia, o antisemitismo e o machismo dos quais se colhe o eco em excertos de conversas que o poderoso núcleo receptivo representado por Giovanni Zevi canaliza, são as informações que suprem a ausência de julgamento (insólita em um romance político). O verdadeiro anacronismo é, pelo contrário, representado pela disposição “rítmica” dos capítulos que, centrados na viagem de trem, avançam e retrocedem em relação ao ato “faltante” do assassinato político de Acerro (substituto metonímico de seu semelhante, mas um Generalíssimo muito mais emblemático que domina em efígie nas repartições públicas).<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> A realidade aparentemente asséptica que rege o romance é perfeitamente representada por essa apresentação da fotografia do antagonista: “Nos escritórios estatais e edifícios públicos, há sempre uma foto de Francisco Franco. Está pendurada no alto, sob o vidro, emoldurada por um quadro de papelão branco e um filete de madeira. O enquadramento das fotos o captura da cintura para cima. Quase sempre de uniforme; raramente sentado em uma poltrona, uma perna sobre a outra, com um terno de lã escura, camisa branca, uma gravata cinza. Atrás dele, vê-se uma luminária. A expressão é sorridente, os lábios são firmes e finos, os olhos têm a íris preta, as pálpebras abaixadas, as bochechas flácidas e pálidas. Nas fotos de uniforme, a objetiva o retratou de pé: veem-se as armas da decoração, a lapela, o cinto que atravessa seu peito passando sob a ombreira erguida. A boina com a viseira calçada na testa. A marca do bigode ralo que se destaca sobre a pele clara do rosto. Em outras, o fotógrafo o capturou de baixo: o ângulo perspéctico mal deforma o equilíbrio de seu corpo. Não que sua figura se sobressaia: a área da imagem nunca é grande o suficiente, os olhos que fitaram a câmera fotográfica ou a objetiva ou mesmo a mão de quem o retratava estão sempre fixos, as reproduções são em preto-e-branco, o fundo geralmente sombreado em cinza sépia” [“Negli uffici statali e negli edifici pubblici c’è sempre la foto di Francisco Franco. È appesa in alto, sotto vetro, incorniciata da un

A reversibilidade dos pontos singulares da linha temporal impõe ao sistema narrativo um grande número de implicações. O primeiro corolário, de importância incalculável para a remodelação dos arranjos romanescos, é o que Adorno reconheceu como fator característico da prática literária do século XX: “o autor, com o gesto irônico que revoga seu próprio discurso, exime-se da pretensão de criar algo real”.<sup>24</sup> Trata-se de um procedimento importante para Luigi Malerba que, especialmente em seu segundo romance, *Salto mortale*, desconstrói os estatutos diegéticos, a progressividade do enredo e até mesmo a integridade do personagem, decomposto em uma pluralidade de funções locutórias, nomes e erros de dados pessoais que desafiam constantemente o princípio da não-contradição. No livro, a história da estrambótica investigação do catador de ferro-velho Giuseppe dito Giuseppe sobre o assassinato de um homem na Torre medieval de Pavona rebusca-se em constante dilogia, já que as repetições, ao invés de intensificarem o potencial semântico da elocução, invalidam-na, embaralhando-se na rixa entre o detentor da voz narrante e as vozes do contraponto que de vez em quando se aproximam para contradizê-lo, repreendê-lo, ameaçá-lo: da companheira (uma entidade feminina cujo nome forma um rosário

---

riquadro di cartone bianco e da un listello di legno. L'inquadratura delle foto lo coglie a mezzo busto. Quasi sempre in divisa; di rado seduto in una poltrona, una gamba sull'altra, con un vestito di lana scura, la camicia bianca, una cravatta grigia. Alle sue spalle si vede un alto paralume a stelo. L'espressione è sorridente, le labbra sono ferme e sottili, gli occhi hanno l'iride nera, le palpebre appena calate, le gote flaccide e pallide. Nelle foto in divisa l'obiettivo l'ha ritratto in piedi: si vedono le mostrine delle decorazioni, il bavero, il cinturone che gli attraversa il torace passando sotto una spallina sollevata. Il berretto con la visiera calcato sulla fronte. Il segno dei baffi radi che risalta sulla pelle chiara del viso. In altre il fotografo l'ha colto dal basso: l'angolo prospettico deforma appena l'equilibrio del suo corpo. Non che la sua figura sovrasti: l'area dell'immagine non è mai abbastanza grande, gli occhi che hanno fissato l'apparecchio fotografico o l'obiettivo o la mano stessa di chi lo ritraeva sono sempre fissi, le riproduzioni sono in bianco e nero, il fondo per lo più sfumato in grigio seppia”]. Idem, p. 100-101.

<sup>24</sup> ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 60.

de possibilidades a partir da inicial R: Rosalba, Rosetta, Rossella, Rosalma etc.) à voz da consciência, se por tal entendermos a voz contraditória enxotada por Giuseppe no capítulo final, que religa a conclusão ao início da história.<sup>25</sup> A estratégia da dúvida sistemática que afeta a confiabilidade do narrador é baseada na contínua evocação de *auctoritates* pouco plausíveis (como ditos e sentenças populares, lendas urbanas, *qui pro quo* e cenas estereotipadas que evocam os conteúdos “enciclopédicos” dos parágrafos em itálico de *Il serpente*), nos estribilhos — o onipresente *kappa* — e nos contínuos desvios sintáticos destinados a tornar “presentes” figuras imaginárias a que o protagonista se dirige com impropério, apelo e dúvida a título de exemplo (“Frequentemente, aqueles que vendem metais são ladrões que arrancam os fios de cobre da rede de Alta Tensão. Eles serão eletrocutados mais dia, menos dia, vocês serão eletrocutados”;<sup>26</sup> e novamente na página 14: “Eu compro apenas daqueles que têm uma casa, isto é, um endereço. Se eles não têm um endereço, eu sequer vou falar com vocês”). Na sucessão de interrogações e divagações, é possível ler a vontade de desestabilizar o nível factual, rarefazendo a densidade da argamassa conectiva. Eventos, ações, discursos esvaecem no hipotético e se projetam como a sombra de um delírio que, apesar de seu fragmentarismo, pretende restituir uma imagem íntegra, até mesmo totalizante e acrônica (ou melhor, pluricrônica) de um segmento da Península que

<sup>25</sup> “Eu sentia que a voz, agora, tremia. Não queremos pensar nisso de novo, ele disse, talvez estívéssemos brincando. Às vezes o homem gosta de brincar. Por nada mesmo, eu disse, agora vai embora não quero mais te ver, quer dizer, não quero mais te ouvir. Por que não ficarmos aqui a pensar, ele disse, sentados em cima de uma pedra embaixo de uma árvore protegidos enquanto chove, veja que às vezes tomamos decisões precipitadas. Nunca se ouviu contar, ele disse, que alguém se dividiu em dois, seria a primeira vez que isso acontece” [“La voce adesso la sentivo che tremava. Non ci vogliamo ripensare, diceva, forse abbiamo scherzato. Certe volte l’uomo si diverte a scherzare. Per nientissimo affatto, dicevo, adesso te ne vai non ti voglio più vedere cioè non ti voglio più sentire. Perché non ci mettiamo qui a ragionare, diceva, seduti sopra un sasso sotto un albero al riparo mentre piove, guarda che certe volte si prendono delle decisioni affrettate. Non si è mai sentito, diceva, che uno si divide in due, sarebbe la prima volta che succede”]. MALERBA, Luigi. *Salto mortale*. Milano: Mondadori, “Oscar”, 2002, p. 187.

<sup>26</sup> Idem, p. 14.

se tornou anônimo e foi atropelado pelas transformações causadas pelo boom econômico. É como se a lógica do absurdo e do paradoxo que governa a investigação e os interrogatórios/interrogações de Giuseppe fosse epistemologicamente muito mais inquieta e vigilante do que as respostas consoladoras inspiradas no bom senso das vozes antagonistas.<sup>27</sup>

Outra frutífera aporia é constituída pelo fato de que os discursos de Giuseppe são baseados na obstinação, nas teimosias, provando serem muito pouco dialéticos, ou melhor, portadores de uma litigiosidade constante (particularmente durante as falas de seus duplos, Giuseppe, o caça-moscas, e Giuseppe, o salva-vidas da praia de Lavinio); apesar disso, Giuseppe é um extraordinário receptor. Justo sua índole suspeitosa e sua desconfiança em relação à palavra — potencialmente enganosa e mentirosa — levam-no a procurar as razões primordiais, com uma extravagante disposição filosófica de pré-socrático ou peripatético. Nada lhe escapa, exceto colocar em movimento o mecanismo da interpretação, que é irreprimível e inconclusivo por excesso de hipóteses, todas ao mesmo tempo válidas e refutáveis: não por acaso, ele recolhe objetos em desuso — estilhaços do mundo — e percebe o valor convencional das partículas gramaticais da linguagem. Como muitas vezes acontece na obra de Malerba, o incômodo com a civilização contemporânea

---

<sup>27</sup> “Em primeiro lugar, observamos uma narrativa principalmente interrogativa, algo que constitui o mérito do autor e que o torna — apesar da abordagem diferente — muito próximo ao ‘Toujours des questions’ de Jacques diderotiano. Nota-se então que no desdobramento do narrador é possível uma distribuição, mesmo que hipotética, das partes, entre quem registra o dado (o zumbido) e quem explica a causa (o Papa está falando), ou seja, entre um sujeito perceptivo e um sujeito interpretante” [“Notiamo innanzitutto una narrazione principalmente interrogativa, cosa che ha costituito un vanto dell’autore, e che lo rende — malgrado la differente impostazione — assai prossimo al ‘Toujours des questions’ del Jacques diderotiano. Notiamo poi che, nello sdoppiamento del narratore è possibile una, sia pur ipotetica, distribuzione delle parti, tra chi registra il dato (il ronzio) e chi spiega la causa (sta parlando il Papa), ovvero tra un soggetto percipiente e un soggetto interpretante”]. MUZZIOLI, Francesco. “Il narratore diviso, ovvero i salti mortali della scrittura.” In: *Simmetrie naturali*: Luigi Malerba tra letteratura e cinema. Nicola Catelli (org.). Parma: Diabasis, 2013, p. 23.

é sentido através de “antenas” sensoriais — em forma de zumbidos, sons, “barulhos ou vozes” — em chave acusmática, como apontou Tommaso Pomilio.<sup>28</sup> Em direção oposta à percepção da entropia importuna da esfera de emissões produzidas pelo mundo em seu existir irrequieto (evidente na vida das massas perigosamente mantidas em contato nas metrópoles), ou seja, pela ótica de uma redução da matéria sujeita a investigação e interpretação está o aprimoramento das capacidades receptivas de Giuseppe, o caça-moscas, que, recuperado de uma intoxicação, chega a compreender o fundamento da criação em seu rastro fonolinguístico, nos limites da metafísica: “Ouço a sílaba misteriosa da criação, a ouvia no ar. Vagueava em seu quarto no Hospital de Albano e dizia tenho certeza de que o Centro do Mundo é por estas bandas, talvez na planície de Pavona. O padre ficou muito impressionado e disse essa sílaba que dizes ouvir no ar, por que não a escreves em um pedaço de papel? Poderia me ser útil.”<sup>29</sup>

A extrema receptividade de Giuseppe e de seus homônimos/homólogos (por vezes, o protagonista se identifica com os outros a ponto de produzir lapsos significativos: “eu disse, quer dizer, disse

<sup>28</sup> “O ambiente narrativo em que se desenvolvem os romances da trilogia de 1966-1973 passa totalmente pelo diagrama do barulho entrópico e, mais ainda, na raiz, a partir daquele que, mais indistinto, mais estridente, por ondas, transmite-o ao longo da gama de frequências. É um espaço, na verdade, radicalmente acusmático; tão profundamente sonorizado, como ele é, por barulhos físicos, ainda que enraizados na mente, tanto invasores, quanto fantasmáticos, por toda parte atados e impetuosos, cujas fontes (e consistências também) permanecem incertas como sempre” [“L’ambiente narrativo in cui si sviluppano i romanzi del trittico ‘66-’73 è corso per intero dal diagramma di quel rumore entropico, e ancor più, alla radice, da quello che più indistinto, più stridente, per onde lo trasmette lungo la gamma delle frequenze. È uno spazio, appunto, radicalmente acusmatico; tanto a fondo sonorizzato, comesso è, di rumori fisici eppure nella mente incardinati, invadenti quanto fantasmatici, ovunque affastellati e prorompenti, le cui sorgenti (e consistenze, pure) restano quanto mai incerte”]. POMILIO, Tommaso. “Vibrando; o dell’immagine del suono: Malerba dal *Serpente* al *Protagonista*”. In: *Anti-mimesis: Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*. Andrea Gialloretto e Srećko Jurišić (org.). Novate Milanese: Prospero, 2021.

<sup>29</sup> MALERBA, Luigi. Op. cit., p. 170.

Giuseppe, o caça-moscas”<sup>30</sup> é caracterizada por um feliz anarquismo, o qual em primeiro lugar inerva o campo linguístico-sintático. A disponibilidade em aceitar a-hierarquicamente os pequenos fragmentos da subconversa cotidiana, junto aos destroços da História, depende em grande medida da adoção de um instrumento flexível, cuja natureza foi bem circunscrita por Maria Corti: “Essa fala de grau zero, com seu caráter fragmentário, é o canal linguístico pelo qual o personagem neurótico opera, em nível temático, a deformação do real”.<sup>31</sup> A liberdade das associações verbais desestabiliza a linearidade sintática ao fazer florescer frases bicípites, desvios do sujeito, deslocamentos, construções de sentido e anacolutos gloriosos. O estranhamento resultante é, portanto, principalmente de caráter sintático, antes que linguístico (nos romances maduros de Malerba, as unidades estruturais sujeitas à montagem alienante aumentarão de tamanho, chegando à medida de parágrafos e capítulos inteiros). Como o próprio escritor atesta:

a mudança repentina do ponto de vista do personagem me levou a usar a passagem da primeira para a terceira pessoa ou da terceira para a primeira. Por isso, não pode ser um monólogo e, a rigor, nem mesmo uma narrativa. A

<sup>30</sup> “[...] dicevo, cioè diceva Giuseppe il demoscatore”. Idem, p. 86.

<sup>31</sup> CORTI, Maria, *Il viaggio testuale*. Torino: Einaudi, 1978, p. 141. “Questo parlato di grado zero con la sua frammentarietà è il canale linguistico attraverso il quale il personaggio nevrotico opera a livello tematico la deformazione del reale.” Enzo Golino também já havia revelado a irregularidade do *ductus* sintático do livro: “Os desajustes sintáticos colorem a prosa com estilemas infantis ou esquizofrênicos, com suspensões semânticas; e, juntamente às contrações nervosas do discurso, aos suspiros enfáticos realçados por astúcias tipográficas, no magma expressivo da ‘palavra’ de Giuseppe composto também por noções históricas ou psicológicas flutuantes em um ‘universo mental’ como um almanaque popular, eles insinuam a refinada lógica deslocada do sonho” [“Le sfasature sintattiche colorano la prosa di stilemi infantili o schizofrenici, di sospensioni semantiche; e insieme alle nervose contrazioni del discorso, ai sussulti enfatici sottolineati da accorgimenti tipografici, nel magma espressivo della “parola” di Giuseppe composto anche da nozioni storiche o psicologiche galleggianti in un “universo mentale” da almanacco popolare insinuano la logica slogata raffinata del sogno”]. GOLINO, Enzo. “Per una poetica del ‘salto mortale’”. In: *L'illuminista*, n. 17-18, dezembro 2006, p. 195 (antes em *Mondo operaio*, novembro 1968).

ambiguidade de fundo surge de uma ambiguidade linguística, sobretudo sintática. Nunca trabalhei muito com o léxico, mas trabalhei bastante com a sintaxe, construí frases que começam em uma direção e terminam em outra, atributos que podem estar relacionados a dois assuntos ao mesmo tempo etc.<sup>32</sup>

A agilidade expressiva corresponde a um processo de elaboração do real mediado por movimentos mentais e caminhos imprevisíveis da subjetividade: assim o romance é constituído favorecendo a equivalência entre o que é pensado e o que efetivamente se materializa diante do leitor: “Essa é a beleza que o pensamento tem uma grande liberdade de movimento em todas as direções. Você pode guiá-lo ou deixá-lo ir embora, persegui-lo ou puxá-lo para atrás como um cão na coleira, com um pequeno empurrão ele pode ultrapassar a velocidade da luz, não brinquemos com isso. Então me diga o que eu devo pensar, ele disse, pense sobre o que você quiser, livremente”.<sup>33</sup> Os produtos do efervescente cérebro de Giuseppe adquirem uma concretude plástica e enchem de si mesmos o cenário beckettianamente despido de ambientação. A dinâmica dessa proliferação de objetos de matriz abstrata é ameaçadora e violenta, uma vez que o eu é constantemente assediado por aquilo que está fora dele, no mundo repleto de estranhezas e coisas não naturais (corre embaixo das paredes uma vibrante polêmica anti-

<sup>32</sup> “Il mutamento improvviso del punto di vista del personaggio mi ha portato a usare il passaggio dalla prima alla terza persona o dalla terza alla prima. Perciò non può essere un monologo e, a rigore, nemmeno una narrazione. L’ambiguità di fondo nasce da un’ambiguità linguistica, soprattutto sintattica. Io non ho mai lavorato molto sul lessico, ma ho lavorato piuttosto sulla sintassi, ho costruito frasi che partono in una direzione e vanno a finire in un’altra, attributi che possono venire assegnati contemporaneamente a due soggetti, eccetera”. MALERBA, Luigi. *Il serpente e Salto mortale*. Manfred Hardt (org.). In: *L’illuminista*. Op. cit., p. 220.

<sup>33</sup> “Questa è la bellezza che il pensiero ha una grande libertà di movimento in tutte le direzioni. Lo puoi guidare o lasciarlo andare, inseguirlo o tirartelo dietro come un cane al guinzaglio, con una piccola spinta può superare la velocità della luce, non scherziamo. Allora dimmi che cosa devo pensare, diceva, pensa a quello che vuoi, liberamente”. MALERBA, Luigi. *Salto mortale*. Op. cit., p. 50-51.

-consumista).<sup>34</sup> Os supostos assassinos à espreita, cuja intenção é ter sob a mira o protagonista ou se envolver em uma luta branda com ele, são nada mais do que a emanção dos objetos contundentes, das armas e das substâncias letais que, por sua vez, têm sua presença derivada da atividade dos pensamentos que os colocou no espaço textual; assim é a faca que desaparece e reaparece no decorrer das elucubrações persecutórias de Giuseppe: “Ele a mantinha escondida na palma da mão, uma faca, com a qual queria me matar. Tentava ganhar tempo de alguma maneira. Então, eu disse, se começarmos a pensar com o pensamento produziremos outros pensamentos de algum tipo e quando os tivermos pensado os digamos na cara e comecemos a brigar”.<sup>35</sup> Se a consistência das coisas é frágil como um enunciado, não é de se espantar que a descrição da arma do crime, a faca com que um velho fora degolado próximo à Torre, evoque o paradoxo de Lichtenberg sobre a faca sem lâmina e sem cabo, a fim de enfatizar o estatuto verbal da realidade romanesca.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> “Eles fizeram milagres por aqui na Época do Boom e ainda estão fazendo. Supertenax Ultrafluid Maxitex Optifon Extraflex. Um cartaz diz La Gioia Sud s.r.l. Outro cartaz diz s.i.s., ou seja, Sociedade Italiana Superior. Mas superior a quem? Expliquem-se melhor em certos casos. Há também as fábricas que fabricam estruturas, Ghira s.p.a, e as fábricas de abóbadas nervuradas para construir outras fábricas, isto é, de uma fábrica nasce outra, é uma cadeia inteira. Agora que as máquinas começaram, elas não podem mais parar” [“Hanno fatto miracoli da queste parti all’Epoca del Boom e li stanno facendo ancora. Supertenax Ultrafluid Maxitex Optifon Extraflex. Un cartello dice La Gioia Sud s.r.l. Un altro cartello dice s.i.s. cioè Società Italiana Superior. Ma superior a chi? Spiegatevi meglio in certi casi. Ci sono anche le fabbriche che fabbricano le strutture, Ghira s.p.a., e le fabbriche di volte nervate per costruire altre fabbriche, cioè da una fabbrica ne nasce un’altra, è tutta una catena. Ormai che sono partite le macchine non si possono più fermare”]. Idem, p. 29.

<sup>35</sup> “Lo teneva nascosto nel palmo della mano, un coltello, voleva ammazzarmi con il quale. Cercavo di guadagnare tempo in qualche modo. Allora, dicevo, se ci mettiamo a pensare con il pensiero si producono altri pensieri di qualunque tipo e quando li abbiamo pensati ce li diciamo in faccia e ci mettiamo a litigare”. Idem, p. 143.

<sup>36</sup> “Há, porém, um fato. Alguém diz que essa faca encontrada na grama, essa faca que deve ser a arma do crime e que a polícia enviou para Roma para análise, é uma faca sem lâmina. Então a lâmina não pode estar ensanguentada, por favor. Será muito difícil determinar que lâmina é essa se ela não existe mais, onde foi

Os objetos parecem estar sempre “fora do lugar” e descontextualizados, tanto que Giuseppe é assimilável à categoria de coletadores e colecionadores; tipos diferentes, mas unidos pela predileção por materiais que não são mais fungíveis, escórias da cadeia de produção e consumo, ou meros fetiches. As sucatas (cobre, ferro, refugos e eletrodomésticos quebrados) são as hipóstases do tempo morto e do desgaste a que ele submete as substâncias materiais e fisiológicas: o cadáver no prado não é tratado de forma diferente das bugigangas encontradas na grama, nem a sua congruência nesse contexto é maior. Em ambos os casos, corpo e restos de objetos, a substância parece ser as aparições meramente linguísticas, como enfatiza essa passagem que mostra o heteróclito na base da simples assonância: “Existem tantas coisas que podem ser encontradas no meio do prado, não seria por acaso um casco de vidro, eu disse, ou um cabo um cabresto uma concha ou outra coisa parecida? Uma concha no meio do prado.”<sup>37</sup> A linguagem reformula as coordenadas

---

fabricada, Alemanha Suécia Itália, o comprimento a espessura a curvatura. Corte duplo ou corte simples. Todos dizem fato estranho este da faca, até a polícia diz fato estranho uma faca sem lâmina. Isso complica as investigações, é um ponto de vantagem para o assassino. Mas a polícia tem o cabo à sua disposição, quero dizer, pelo cabo é possível conhecer a natureza da faca, a forma a marca o comprimento. Pelo cabo é possível conhecer a marca de uma faca, assim como pelo rabo é possível conhecer um cão ou outro animal” [“C’è un fatto però. Qualcuno dice che questo coltello trovato in mezzo all’erba, questo coltello che dovrebbe essere l’arma del delitto e che la polizia ha spedito a Roma per farlo analizzare, è un coltello senza lama. Allora la lama non può essere insanguinata, per piacere. Sarà molto difficile stabilire di che lama si tratta se questa lama non c’è più, dove è stata fabbricata, Germania Svezia Italia, la lunghezza lo spessore la curvatura. A doppio taglio o a taglio semplice. Tutti dicono fatto strano questo del coltello, anche la polizia dice fatto strano un coltello senza lama. Questo complica le indagini, è un punto di vantaggio per l’assassino. La polizia però ha sempre il manico a sua disposizione, voglio dire dal manico si può capire la natura del coltello, la forma la marca la lunghezza. Dal manico si può capire la marca di un coltello come dalla coda si può capire quella di un cane o di un altro animale”]. Ibidem, p. 31. No final do breve capítulo, o assassino poderá se vangloriar de outro ponto a seu favor: a ausência do cabo.

<sup>37</sup> “Ci sono tante cose che si possono trovare in mezzo a un prato, non sarà per caso una bottiglia, dicevo, oppure una maniglia una briglia una conchiglia o un’altra cosa che gli assomiglia? Una conchiglia in mezzo a un prato”. Idem, p. 77.

espaço-temporais e torna verdadeiras as metáforas mais usadas mediante um tratamento de literalização; assim, as panteras da polícia desencadeiam uma fantasia sobre os riscos da selva, enquanto basta evocar um puma (com designação de repertório: felino que vive na Floresta Americana) para ativar um deslocamento de desconcertante icasticidade:

Eu estou com o dedo no gatilho da espingarda e você vem atrás de mim na ponta dos pés. Você olha para a direita e eu para a esquerda. Estas palmas com as folhas afiadas. Este calor escaldante. Este chão coberto de fentos. Estes rugidos distantes. Estes pássaros que voam de repente. Não se vê o Céu com toda essa folhagem. Há de se ter medo. Rosalia olha para mim assustada e diz mas o que estamos fazendo aqui na Floresta Americana? Por que não voltamos para casa, ninguém nos obriga a ficar aqui. Tem razão, eu disse, vamos voltar para Itália. E você deixa o puma em paz, ela disse, deixe-o onde ele está, na Floresta Americana.<sup>38</sup>

É verdade: a palavra é um espaço a partir do qual é possível voltar para atrás; ficar em seu raio de ação é uma aposta e prenuncia aventuras mirabolantes. O conjunto da planície de Pavona, interior desolado da Urbe, caracteriza-se pela ausência de marcas conotativas, exceto por aquelas do abandono, da inexplicável abrasão das infraestruturas e dos símbolos de antropização, como as estátuas dos heróis da pátria:

---

<sup>38</sup> “Io tengo il dito sul grilletto del fucile e tu mi vieni dietro in punta di piedi. Tu guardi a destra e io guardo a sinistra. Queste palme con le foglie taglienti. Questo caldo soffocante. Questo terreno coperto di felci. Questi ruggiti lontani. Questi uccelli che volano via all'improvviso. Non si vede il Cielo con tutto questo fogliame. C'è da aver paura. Rosalia mi guarda spaventata e dice ma che cosa facciamo noi due qui nella Foresta Americana? Perché non ritorniamo a casa, nessuno ci obbliga a restare. Hai ragione, dicevo, ritorniamo in Italia. E tu lascia stare il puma, diceva, lascialo stare dove sta, nella Foresta Americana.” Idem, p. 79

Se viro os olhos ao redor, não vejo nada, essa Planície é uma  
TÁBULA RASA,

mas, de acordo com o Cadastro e os Mapas do Instituto Topográfico Militar, há muitas estradas e muitos caminhos, poços minas nascentes cemitérios ruínas muros de concreto e muros de pedra solta opifícios, onde estão esses opifícios? Na direção de Latina há opifícios, mas aqui não há nada. Cisternas paliçadas monumentos, mas quais monumentos? De Mazzini ou Garibaldi? Não dá mais para aguentar Esses Dois. Pontes, se há pontes também devem haver rios, quais rios? Onde estão?<sup>39</sup>

Qualquer referência a lugares específicos está condenada a cair no vazio do desaparecimento, produzindo miragens e anacronias. A menção a uma cabana lança Giuseppe de cabeça na idade da pedra porque, como vimos, nomear significa “presentificar”: assim, o perplexo protagonista pode legitimamente perguntar a si mesmo: “Mas o que estou fazendo aqui sozinho há cem mil anos?”<sup>40</sup> Não é

<sup>39</sup> “Se giro l’occhio intorno a me non vedo niente, questa Pianura è una TABULA RASA, ma secondo il Catasto e le Carte dell’istituto Topografico Militare ci sono tante strade e tanti sentieri, pozzi miniere sorgenti cimiteri ruderi muri a calce e muri a secco opifici, dove sono questi opifici? Verso Latina ci sono gli opifici ma qui non c’è niente. Cisterne palizzate monumenti, ma quali monumenti? A Mazzini o a Garibaldi? Non se ne può più di Questi Due. Ponti, se ci sono i ponti ci dovrebbero essere anche i fiumi, quali fiumi? Dove stanno?”. Idem, p. 11.

<sup>40</sup> “Cairia bem uma cabana de palha, eu disse, onde estão as cabanas de palha dessa região? Acho que vocês viram mal. Na Idade da Pedra, quando os homens eram selvagens, as cabanas. Por acaso não teríamos voltado cem mil anos, quando havia cabanas em palafita e pântanos por todos os lados cheios de crocodilos. Se você der um passo, eles comem sua perna. E depois como você faz para andar? É dura a vida no meio desses pântanos com esses crocodilos. Há também mosquitos gigantes e certos pássaros famintos que tiram seu olho com uma bicada. Mas o que estou fazendo aqui sozinho há cem mil anos, entre crocodilos mosquitos e pássaros famintos?” [“Va bene una capanna di paglia, dicevo, dove stanno le capanne di paglia da queste parti? Secondo me avete visto male. Nell’Età della Pietra quando gli uomini erano selvaggi, le capanne. Non saremo ritornati indietro di centomila anni, per caso, quando c’erano le capanne sulle palafitte e le paludi tutto intorno piene di coccodrilli. Se fai un passo ti mangiano una gamba. E dopo come fai a camminare? È dura la vita in mezzo a queste paludi

tão diferente o que acontece com a Torre, ao pé da qual o cadáver fora encontrado, uma ruína cuja lembrança é já remota: “É inútil dizer aqui certa vez havia um prado aqui *havia* uma sebe aqui havia a Torre Medieval aqui o Fosso dos Padres e aqui o Casale Abbruciato. Na verdade, ninguém diz isso e ninguém se lembra mais do que havia antes, passaram-se cem anos, talvez duzentos, até os Mapas do Instituto Topográfico Militar desapareceram. Não se pode mais morrer no meio de um prado porque não há prados, ninguém pode cair de boca na grama porque grama não se encontra”.<sup>41</sup> Isso parece uma recusa evidente do próprio motor da narrativa, o crime do qual se parte. É possível inferir a partir disso, e de outros indícios textuais, que o homicídio se refere a uma outra temporalidade, distante no passado, e que Giuseppe dito Giuseppe é o fantasma (a sombra *loquens*) da vítima ou do assassino (no primeiro romance da trilogia de Beckett, o detetive Moran, que procurava Molloy, acabava se identificando com ele): “A polícia fará muitas confusões e você deixe-a fazer. Por vezes, confundiu o assassino com o assassinado, isso é algo que não me agrada muito, quer dizer, que não me agrada em nada”.<sup>42</sup> A confusão de papéis é inata ao mundo ficcional e remate à História da humanidade como um terreno privilegiado de confusões e equívocos: nesse sentido, é particularmente interessante o deslizamento natural do discurso sobre a matança dos cães até o extermínio; a desavença, a questionável proximidade de tudo com tudo nas tolas taxonomias da criação, a afinidade e os laços entre

---

con questi coccodrilli. Ci sono anche delle zanzare gigantesche e certi uccelli affamati che ti portano via un occhio con una beccata. Ma io che cosa faccio qui da solo centomila anni fa, in mezzo ai coccodrilli alle zanzare e agli uccelli affamati?"]. Idem, p. 88.

<sup>41</sup> “È inutile dire qui un tempo c’era un prato qui *c’era* una siepe qui c’era la Torre Medievale qui il Fosso dei Preti e qui il Casale Abbruciato. Infatti nessuno lo dice e nessuno si ricorda più di quello che c’era prima, sono passati cento anni forse duecento, sono scomparse anche le Carte dell’istituto Topografico Militare. Non si può più morire in mezzo a un prato perché prati non ci sono, nessuno può cadere con la bocca sull’erba perché erba non ne trovi”. Ibidem, p. 106.

<sup>42</sup> “La polizia farà molta confusione e tu lasciala fare. Qualche volta ha confuso l’assassino con l’assassinato, questa è una cosa che mi piace poco cioè non mi piace niente”. Ibidem, p. 17.

as palavras levam à confusão suprema, em que desaparecem os homens e a história.<sup>43</sup> Para voltar aos indícios acerca da distância que se instaura entre os fatos e sua exposição (é realmente a palavra que sanciona o presente do *récit*, cuja sistematização sobre a escala diacrônica seria de outro modo indecível),<sup>44</sup> teremos de nos perguntar qual era a idade de Giuseppe. Alude-se à vicissitude de ter escapado no mesmo dia da metralhadora aérea dos alemães e dos aliados e deixa escapar — sempre sob a escolta de uma palavra exótica, nesse caso “beduínos” — uma referência à guerra da Líbia.<sup>45</sup>

<sup>43</sup> “Giuseppe, caro amico, às vezes as coisas ficam confusas por natureza. Tudo bem, por natureza essas confusões têm de acontecer devagar. Seis milhões de homens desapareceram por causa de uma confusão, dispersaram-se no ar e não há mais nada a fazer. Seis milhões de homens não são poucos, essa roda. A vida de um velho, pensem nisso se quiserem pensar nisso, caso contrário deixem-no em paz. É uma roda que gira mal seis milhões, por favor. Não falemos mais dessa roda, deixemo-la girar” [“Giuseppe, caro amico, qualche volta le cose sono confuse per natura. Va bene per natura queste confusioni bisogna andarci piano. Sei milioni di uomini sono andati in fumo per una confusione, si sono dispersi nell'aria e non c'è più niente da fare. Sei milioni di uomini non sono pochi, questa ruota. La vita di un vecchio pensateci voi se ci volete pensare altrimenti lasciatelo in pace. È una ruota che gira male sei milioni, per piacere. Non parliamone più di questa ruota, lasciamola girare”]. *Ibidem*, p. 127.

<sup>44</sup> “De forma similar ao que acontece com a dimensão espacial, a dimensão temporal também é habilmente despedaçada, estando ambas conectadas e interdependentes entre si. Como o filatélico de *Il serpente*, Giuseppe é incapaz de separar o presente do passado. No ato da escrita, tudo é contemporaneidade; lugar e tempo não têm nenhum significado, pois convergem na contemporaneidade da criação literária” [“Similmente a quanto accade alla dimensione spaziale, anche quella temporale viene abilmente frantumata, essendo entrambe tra loro connesse e interdipendenti. Come il filatelico de *Il serpente*, Giuseppe non è in grado di scindere il presente dal passato. Nell'atto della scrittura, tutto è contemporaneità; luogo e tempo non hanno alcun significato poiché convergono nella contemporaneità della creazione letteraria”]. CHIAFELE, Anna. *Sfumature di giallo nell'opera di Luigi Malerba*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2016, p. 57.

<sup>45</sup> “Você verá que estão secretamente fazendo uma guerra terrível e silenciosa, não é mais como no tempo da Líbia contra os Beduínos quando as guerras faziam muito barulho. Deixe os Beduínos em paz, deixe-os ficar onde estão, disse Rosaria, ou seja, na Líbia. Mas depois disse de repente você está falando da Líbia, veja que faz muito tempo a guerra contra os Beduínos. Kappa, você tem razão, mas quantos anos tenho? Fique quieto, você tem muitos” [“Vedrai che stanno

Pode ser uma das confusões temporais de Giuseppe ou simplesmente uma forma de espreitar o anacronismo que representava a “marca de fábrica” da narrativa malerbiana.<sup>46</sup>

De qualquer forma, há diversas provas de que os eventos aos quais ele se refere pertencem a uma fase anterior (“em vida”, por assim dizer) de Giuseppe dito Giuseppe; se o tempo não se revela pelas palavras do protagonista, ele deixa sua marca nos corpos e objetos, liquidando uns e desgastando outros. O eu narrante se apresenta à esposa/companheira de serviço com um vistoso lenço ao redor do pescoço, o qual cobre um pequeno corte. Enquanto o homem minimiza, a interlocutora o desmente: “Você não pode me comparar a um morto, eu disse, por causa desse pequeno corte, mas ela disse você tem um corte no pescoço exatamente igual”.<sup>47</sup> Evidentemente, o protagonista percebe aquela ferida da “posteridade”, quando o corte está parcialmente cicatrizado após o sangramento do cadáver. O mesmo se pode dizer da bicicleta preta encontrada no local do crime:

É da mesma marca que a minha, que estou segurando, a mesma forma e a mesma cor, até o sino é igual e o farol também, mas essa é uma sucata. Olho bem para ela, tem um amassado no cano transversal do quadro como na minha,

---

facendo di nascosto una guerra terribile e silenziosa, non è più come al tempo della Libia contro i Beduini quando le guerre facevano molto rumore. Lascia stare i Beduini, lasciali stare dove stanno, diceva Rosaria, cioè in Libia. Ma poi diceva improvvisamente stai parlando della Libia, guarda che è una guerra di molto tempo fa quella contro i Beduini. Kappa hai ragione, ma allora quanti anni ho? Stai zitto, ne hai moltissimi”. MALERBA, Luigi. *Salto mortale*. Op. cit., p. 59.

<sup>46</sup> “Sabe que coloco um erro, ou alguns anacronismos, em cada um dos meus livros para os meus leitores; os erros, no entanto, coloco na narrativa. Por exemplo, em *Il fuoco greco* [O fogo grego] citei um filósofo que apareceria 50 anos depois” [“Sai che io metto un errore, o degli anacronismi, in ognuno dei miei libri per i miei lettori; però gli errori li metto nella narrativa. Per esempio ne *Il fuoco greco* ho citato un filosofo che viene cinquanta anni dopo”]. MALERBA, Luigi, entrevista de 13 agosto 2000, em CAPOZZI, Rocco. *Incontro con Malerba*. In: *Rivista di Studi Italiani*, xviii, n. 1, junho 2000, p. 154.

<sup>47</sup> MALERBA, Luigi. *Salto mortale*. Op. cit., p. 50. “Non mi puoi paragonare con un morto, dicevo, per via di questo taglietto, ma lei diceva hai un taglio nel collo identico uguale”.

idêntico. Seria a minha se eu não a estivesse segurando. Essa simetria. O para-lama está quebrado onde o meu acabou de rachar. Passaram-se meses ou anos desde que foi abandonada.<sup>48</sup>

O desgaste do tempo deve ter agravado a rachadura original do para-lama. A sequência correta só pode ser reconstruída através de uma *detection* das ambiguidades da representação verbal dos fenômenos histórico-evenemenciais. O universo se expande e se encolhe deixando sinais enigmáticos, decifráveis apenas eludindo os caminhos referenciais da linguagem, como acontece em um romance “filosófico” muito próximo à poética malerbiana, *Kosmos*, de Witold Gombrowicz. Da mesma maneira é possível tratar o tempo, adverte o escritor de Berceto:

O tempo pode ser expandido, como fez Proust, ou concentrado, como fez Joyce. O cinematógrafo nos ensinou um sábio uso do tempo com a montagem, os fades, os *flash backs*. Em meus livros, usei muitos artificios temporais, como as digressões (especialmente em *Pianeta azzurro* [Planeta azul]), mas já no meu primeiro livro (*La scoperta dell'alfabeto* [A descoberta do alfabeto]), havia um personagem que sabia contar a *Odisseia* “de trás para frente”, e em *Salto mortale* muitas vezes inverte-se o antes e o depois. O tempo é um instrumento maleável que pode ser organizado, adiado, cortado, fracionado. É um dos milagres da escrita.<sup>49</sup>

<sup>48</sup> “È la stessa marca della mia che conduco per mano, la stessa forma e lo stesso colore, anche il campanello è uguale e anche il fanale ma questa è un rottame. La guardo bene, c'è una ammaccatura nella canna trasversale del telaio come nella mia, identica uguale. Sarebbe la mia se non ce l'avessi per mano. Questa simmetria. Il parafango è rotto dove il mio è appena incrinato. Sono passati dei mesi o degli anni da quando è stata abbandonata”. Idem, p. 81-82.

<sup>49</sup> “Il tempo si può dilatare come ha fatto Proust o concentrare come ha fatto Joyce. Il cinematografo ci ha insegnato un uso sapiente del tempo con il montaggio, le dissolvenze, i *flash-back*. Nei miei libri ho usato molti artifici temporali come le digressioni (soprattutto nel *Pianeta azzurro*) ma già nel mio primo libro (*La scoperta dell'alfabeto*) c'era un personaggio che sapeva raccontare l'*Odissea* “all'indietro” e nel *Salto mortale* c'è spesso l'inversione fra il prima e il dopo. Il tempo è uno strumento malleabile che si può ordinare, dilazionare, ritagliare,

A escrita é uma máquina do tempo que revira no *hic et nunc* da narrativa os espectros das sedimentações históricas, relutantes a se deixarem apagar no horizonte contemporâneo. Basta pouco para que os exercícios dos aviões que decolam da Pratica di Mare relembrem os bombardeamentos das fortalezas voadoras (o céu sobre Pavona está lotado, como se vê também no divertido capítulo sobre as evoluções dos “aerostateiros e cinematografistas”, o que abre espaço para reflexões sobre a terra vista de cima). Do passado emerge até um tanque americano, cujos rastros deixam traços muito mais tangíveis do que simples alucinações.:

Giuseppe, caro amigo, aquilo é um Sherman americano com um motor a diesel de muitas cilindradas. As ilusões não se movem pelos campos e não pesam todas essas toneladas, você vê os sinais dos rastros no chão? Estes são sinais dos rastros de um tanque americano.

Mas em que ano estamos então? Não teríamos ficado para trás, no tempo da guerra, quando os americanos avançavam com a Quinta Armada? Talvez acreditemos que a guerra tenha terminado mas, ao invés disso, há uma campanha cheia de soldados e a qualquer momento bombas estão prestes a cair, como quando as fortalezas voadoras passavam no céu. O ar está em movimento você sente como ele treme? Eu não sinto nada, mas como não sente tremer, este zumbido, este zunir.<sup>50</sup>

---

frazionare. È uno dei miracoli della scrittura”. MALERBA, Luigi. “Elogio della finzione”. Paola Gaglianone (org). In: *L'illuminista*. Op. cit., p. 51.

<sup>50</sup> “Giuseppe, amico caro, quello è uno Sherman americano con un motore Diesel di grossa cilindrata. Le illusioni non si muovono per i campi e non pesano tutte queste tonnellate, li vedi i segni dei cingoli sul terreno? Sono i segni dei cingoli di un carro armato americano. Ma allora in che anno siamo? Non saremo rimasti indietro al tempo della guerra quando gli americani venivano avanti con la V Armata? Forse crediamo che la guerra è finita e invece c'è la campagna piena di soldati e stanno per cadere le bombe da un momento all'altro come quando passavano nel Cielo le Fortezze Volanti. L'aria è tutta in movimento la senti come trema? Io non sento niente, ma come non la senti tremare, questo ronzio questo ronzare”. MALERBA, Luigi. *Salto mortale*. Op. cit., p. 137.

O passado e o futuro são alucinações do presente. A planície de Pavona, precursora dos desastres ecológicos de hoje, é também o palimpsesto das periferias da metrópole que contamina e polui a terra. A profundidade perspéctica é concedida como um dote só para a mosca necrófila funerária, que “presente” a morte antes do tempo.<sup>51</sup> Tudo o que resta então é contrapor ao reaparecimento do tempo transcorrido um movimento igual e contrário. O admirável breve capítulo retrógrado no qual Giuseppe nega o que havia acabado de declarar, voltando do fim para o início do discurso,<sup>52</sup> faz

<sup>51</sup> “A FAMOSA NECROFILIA FUNERÁRIA. Momento, eu já tinha ouvido falar do nome dela, eu disse, é aquela que sente o odor dos mortos de longe. Na verdade, Giuseppe disse, quando começa uma guerra ou um terremoto, eis que aparece a Necrofilia Funerária. Às vezes dois ou três dias antes, como se lesse o Futuro” [“LA FAMOSA NECROFILIA FUNERARIA. Momento, l’ho già sentita nominare, dicevo, è quella che sente l’odore dei morti da lontano. Infatti, diceva Giuseppe, quando scoppia una guerra o un terremoto ecco che arriva lei la Necrofila Funeraria. Qualche volta due o tre giorni prima come se leggesse il Futuro”]. Idem, p. 74-75.

<sup>52</sup> “Nada, não tenho nada para contar. Eu não caminhava no meio do prado e o prado não estava deserto. Não havia grama alta e de vez em quando o pé não afundava nos buracos do chão. Em frente vai em frente. Eu não tinha sapatos de solas leves, ou seja, não eram sapatos de lona. Um pouco mais adiante não havia videiras e oliveiras em fila, nem mesmo um caqui um poste de Alta Tensão uma macieira. Os pés não me faziam mal no prado felizmente não havia espinhos de grama cortada na primavera. Eu não teria parado de bom grado à sombra de algo para tirar os sapatos e fumar um cigarro francês. Eu não fumo. Eu não procurava uma pedra para me sentar, eu queria ficar em pé. É inútil insistir não gosto de ficar à sombra fiquem vocês se quiserem ficar. Eu não caminhava no meio de um prado, não havia grama alta, isto é, tudo estava liso, como no verão. Vá em frente, Giuseppe, está bem vou em frente para trás” [“Niente, non ho niente da raccontare. Non camminavo in mezzo al prato e il prato non era deserto. Non c’era l’erba alta e ogni tanto il piede non affondava nei buchi del terreno. Avanti vai avanti. Non avevo le scarpe con la suola leggera cioè non erano scarpe di tela. Un po’ più in là non c’erano le viti e gli ulivi tutti in fila, nemmeno un cachi un traliccio dell’Alta Tensione un albero di mele. Non mi facevano male i piedi per fortuna nel prato non c’erano gli spuntoni dell’erba falciata in primavera. Non mi sarei fermato volentieri all’ombra di qualcosa per levarmi le scarpe e fumare una sigaretta francese. Io non fumo. Non cercavo una pietra per sedermi, volevo stare in piedi. È inutile insistere non mi piace stare all’ombra steci voi se ci volete stare. Non camminavo in mezzo a un prato, non c’era l’erba alta cioè era tutto pelato, d’estate. Vai avanti, Giuseppe, va bene vado avanti all’indietro”]. Idem, p. 20-21.

com que a escrita aja como uma esponja e concretize o propósito de uma eversão radical das convenções com as quais se define o gênero policial. O que parece um paradoxo à luz da lógica consequential da investigação — uma lógica que sanciona a revelação do culpado e prevê a punição do infrator e a purificação da comunidade do *scelus* que teve sua ordem perturbada — é, por outro lado, o pressuposto de um anacronismo inseparável da morfologia narrativa que rege a poética malerbiana do “salto mortal”: “Vocês confundem o antes com o depois, é melhor começarem do assassino ao invés do prado, e encontrarão as provas”.<sup>53</sup>

(Tradução de Cláudia Tavares Alves)

---

<sup>53</sup> “Voi confondete il prima con il dopo, incominciate piuttosto dall’assassino invece che dal prato, e trovate le prove”. Idem, p. 126.



# Aproximação e distância em Antonella Anedda: “Il mondo che il linguaggio ci permette di scrutare nasce dal dettaglio”

|| Patricia Peterle

Ora solo il linguaggio può ridire quei gesti  
scriverne piano ripetendo l'ardore con cautela  
fissando perché restino ancora in questa stanza  
le grandi ombre di allora.

(Antonella Anedda)

Exposição e escuta são dois dos traços que delineiam e marcam significativamente a poética de Antonella Anedda (1958), poeta romana de origens sardas. Fazer com que sejam possíveis histórias parece ser um exercício da poeta, cujo último livro publicado em 2018, pela Einaudi, na coleção Bianca, se chama, não casualmente,

*Historiae*. É com um olhar que pacientemente escava na suspensão dos tempos, dos espaços e, também, da própria história, que ela segue num exercício do pensar, buscando uma espécie de grau zero da língua, sua nudez, seu osso sem adjetivações. Fazendo dela, a um só tempo, “solo” para voltar-se para o que está ao redor, percebendo o que resta dos traumas e catástrofes que incidem e se inscrevem no nosso pequeno e grande cotidiano. É, justamente, esse gesto, essa relação intrínseca entre dentro e fora, interior e exterior, que permite à poeta se aproximar sempre mais do real. Um real que queima, padece, sendo palco de espetáculos intoleráveis, que ferem, escoriam e laceram corpos físicos e existenciais; em alguns casos, essa mesma intensidade chega até a anestesiá-los. Nesse sentido, as páginas de Antonella Anedda, nos livros de poesia, ensaio e tradução, podem ser vistas como páginas de resistência, sobretudo diante de um ritmo frenético cuja consequência encontra-se no seu reverso, a saber, no ritmo apático — que muitas vezes nos rodeia com certa aparência de normalidade —, um filtro, imperceptível e cruel, que altera nosso olhar e nossas observações e sensações. O trabalho com e na língua, descarnificando-a de seus adornos, é uma exigência diante de temas, objetos e espaços que a acompanham.

O título deste ensaio é justamente uma frase de Antonella Anedda que pode se configurar como uma das possibilidades para entrar em seu laboratório escritural. “Mundo”, “linguagem” e “detalhe” são, de fato, palavras-chave: a apreensão ou a vontade de apreender totalmente algo é colocada em xeque pelo último termo, “detalhe”. Muitas vezes percebido como algo menor, ilegível, ele carrega consigo uma força e uma intensidade. O detalhe evoca o residual, o rastro, inclusive o impuro, as concreções e seus vestígios que vão sendo acumulados e misturados. O cuidado com o detalhe teve sempre um papel de destaque no pensamento de Walter Benjamin, para quem este não pode não estar relacionado à memória. Desde a observação de um torço, que no transporte ficou sem os membros, passando pela escuta de uma língua estranha — o italiano —, que mesmo sem ser entendida parece envolver quem a escuta, provocando inclusive certo alívio físico diante das fortes dores, até o olhar para uma coluna, a famosa Coluna da Vitória, cujos detalhes remetem a outras

evocações/escavações para além do que é observado, os fragmentos que ecoam de *Rua de mão única* comprovam essa atenção para as particularidades, para aquilo que muitas vezes permanece na esfera, no limiar, do não-visível.

A base da coluna era envolvida por um deambulatório que permitia dar a volta completa. Eu nunca entrei nesse espaço, cheio de uma luz mortiça, refletida pelo dourado dos frescos. Tinha medo de encontrar aí quadros que me lembrassem as imagens que encontrei num livro com que me deparei no salão de uma velha tia. Era uma edição de luxo do *Inferno* de Dante. Achava que os heróis cujos feitos bruxuleavam na galeria da Coluna deviam ser tão suspeitos quanto as multidões sujeitas à penitência, fustigadas por ventos em turbilhão, enxertadas em troncos de árvores sangrentos, congeladas em glaciares. Por isso esse deambulatório era o inferno, a antítese do círculo da graça que envolvia a resplandecente Vitória lá no alto. Em certos dias havia pessoas lá em cima. Contra o céu, pareciam-me ter contornos negros como as figurinhas dos álbuns de recortar e colar. Não lançava eu mão da tesoura e cola para, depois de terminada a construção, distribuir bonecos semelhantes pelos portais, nichos e parapeitos de janelas?<sup>1</sup>

A Coluna da Vitória é uma coluna celebrativa, um monumento inaugurado em Berlim no dia 2 de setembro de 1873, símbolo da derrota das tropas de Napoleão III. Contudo, para além do registro histórico destacado pela sua imponência na grande praça, o detalhe que chama a atenção do olhar benjaminiano faz com que o pensamento do observador não se limite à grande História, que não deixa de estar ali presente. Na verdade, esse olhar a perpassa e a atravessa, provocando um cruzamento de tempos. O espaço do deambulatório, característico dessa coluna, impõe a Benjamin outras sensações que o levam distante, para além daquele monumento: as imagens vistas numa edição luxuosa do *Inferno* na casa de uma tia e o

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*: infância berlinense. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 74-75.

gesto de recortar e colar que faz parte de toda e qualquer infância são lembrados a partir da coluna. É essa sobreposição anacrônica que a atenção dada ao detalhe e sua impureza podem oferecer. Há todo um mundo — para retomar mais um termo chave do título — que se torna possível por meio da trama memorial tecida pela linguagem, tecida a partir da coluna. É, justamente, ela — a linguagem — que permite essas incursões pela memória, que irrompe a partir de um pequeno detalhe da Coluna, e que vai tecendo e tramando as outras considerações que, por sua vez, também se distanciam do salão da tia e da luxuosa edição do *Inferno*. O detalhe da Coluna é, portanto, uma espécie de imagem dialética que abre uma fissura — esse limiar — no tempo, nas temporalidades que ali, agora, se entrecruzam.

O passado irrompe no presente, causando um curto-circuito numa visão de tipo cronológica. É para esse movimento que a citação-título de Antonella Anedda parece, então, apontar. O que acontece nos momentos em que o detalhe é percebido? Quais surpresas conservam esses momentos? O que faz quem olha um pouco mais de perto? Essas são algumas questões presentes no livro de Daniel Arasse dedicado ao *detalhe*, que é visto pelo estudioso da arte como um desvio, ao deslocar a própria obra — mesmo permanecendo paradoxalmente ali —, no qual os particulares, na medida em que são vistos, passam a receber um outro tratamento.<sup>2</sup>

É sobre a Madalena, arquipélago companheiro também nos momentos de alinhavo das palavras, que faz parte da história da família Anedda-Angioy, espaço da infância, que a poeta fala a partir do ponto de observação de uma pequena sacada da casa de família, com o auxílio de um binóculo. E essa observação, desinteressada e exercitada desde pequena, não está muito distante daquela visão citada acima de Walter Benjamin:

---

<sup>2</sup> ARASSE, Daniel. *Il dettaglio: la pittura vista da vicino*. Trad. italiana Aurelio Pino. Milano: Il Saggiatore, 2017. Em *La vita dei dettagli*, Anedda cita Arasse, numa urdidura interessante: Anedda, que cita Arasse que fala de Rilke, que fala de um quadro de Jan van Eyck. E segundo Anedda é também a partir do fragmento de Rilke que Arasse sublinha o “triumfo do detalhe” como um “aceno” subjetivo, cujo efeito se dá por meio do deslocamento e do delirante”. ANEDDA, Antonella. *La vita dei dettagli*. Roma: Donzelli, 2009, p. 77. Todas as traduções do italiano, quando não há indicações diferentes, são de minha autoria.

O binóculo aumenta os detalhes. Eu me detinha num chapéu, num casaco, numa bengala. Não inventava histórias, compunha quadros mentais e daquelas particularidades se escancaravam visões surreais, aproximações impensáveis. Olhava as bocas que se abriam, sem ouvir os discursos e imaginava os diálogos, as uniões, os abandonos. Aquelas observações solitárias se transformaram com o passar do tempo em um dos prazeres mais duradouros, em ilhas do pensamento com uma louca *callida iunctura*.<sup>3</sup>

Nessa observação quase desvairante o olhar se detém num detalhe ou pula de um detalhe para outro. Um fio que vai pespontando coisas distantes e, a princípio, distantes e desconectadas. Um anacronismo, uma quebra nas relações lineares e de tempo, que fica explicitado a partir de uma outra suspensão vinda de Horácio: “*callida iunctura*”. Ou seja, a aproximação de dois termos de forma engenhosa, cuja soma lhes dá um terceiro significado — mais uma sobreposição. Quem já possui certa familiaridade com a escrita de Antonella Anedda sabe que o detalhe não é um adereço, não faz parte de um mero acabamento, mas é o coração pulsante. O deslocamento e a decomposição de uma imagem, os recortes dos detalhes, por exemplo, estão presentes em *La vita dei dettagli* [A vida dos detalhes] (2009), cuja última seção tem como título “Collezione perdite” [Colecionar perdas]. Chama a atenção o uso do verbo “coleccionar” no infinitivo por dar a ideia de uma ação que ainda se faz em meio à refinada impureza dessas páginas. Pegar uma fotografia, cortar as partes mais adoradas é o gesto proposto por Anedda para dar forma a uma realidade à qual não se tem acesso de outro modo. Recortes que também se fazem presentes em sua escrita, em alguns momentos

---

<sup>3</sup> ANEDDA, Antonella. *Isolatria: viaggio nell'arcipelago della Maddalena*. Roma, Bari: Laterza, 2013, p. 45. “Il binocolo ingigantisce i dettagli. Mi fermavo su un cappello, una giacca, un bastone. Non inventavo storie, componevo quadri mentali e da quei particolari si spalancavano visioni surreali, accostamenti impensabili. Guardavo le bocche che si aprivano, senza sentire i discorsi, e immaginavo i dialoghi, le unioni, gli abbandoni. Quelle osservazioni solitarie si sono trasformate nel tempo in uno dei miei piaceri più duraturi, in isole del pensiero con una pazza *callida iunctura*”.

feita inclusive com recortes, farrapos de uma língua comum, da *limba*, de um diálogo intermitente com a tradição.

Além de *Vita dei dettagli*, é a quinta coletânea de poemas, *Salva con nome* [Salva com nome] (2012), que expõe na poesia esse gesto des-hierarquisador e hibridizador de formas: letra, palavra, imagens, fotografias. O termo “salva” no título indica a tentativa dessa operação, que evoca uma ação mais do que comum com quem trabalha com o computador: o comando de indicar o nome de um documento quando este está sendo salvo na memória da máquina ou numa outra memória acoplada a esta. Como os arquivos salvos e esquecidos que, quando recuperados, não são mais os mesmos, as fotografias desse livro são espectrais, porque falam de algo que não mais existe, mas que de alguma forma ainda resiste: “são eles, mas não exatamente eles” [sono loro ma non esattamente loro].<sup>4</sup> O que fica, portanto, é a dimensão do insalvável, cujo centro é a instabilidade, a sensação de fragilidade e de completa exposição.<sup>5</sup> Salvar — para retomar as imagens das agulhas e fios — é, portanto, uma tentativa de tecer, coser, selecionar, excluir e remendar os fragmentos, o fora e o dentro, o tecido e o forro. Gesto que deixa sua marca no percurso-cicatriz deixado pela linha (linha da costura, linha da escrita), que mesmo parecendo invisível está ali: é o detalhe.

Pode acontecer que as formas do nosso mundo, o que acompanha com os pássaros a manhã: a xícara, o leite, a chama, os sons confusos para além das plantas e das paredes, sejam iluminados realmente somente pela distância e tornados concretos somente pelo eco de uma voz. Há versos que só se podem imaginar escritos na pobreza de uma cozinha, ao lado de uma sopa que ferve, de uma cadeira morna pelo fogo. Entendemos que até o fim os objetos serão

<sup>4</sup> ANEDDA, Antonella. *Salva con nome*. Milano: Mondadori, 2012, p. 16.

<sup>5</sup> Ver também PINTO, Tatiara. “A opacidade de nós mesmos no poema ‘Spettri’ de Antonella Anedda”. In: *Literatura Italiana Traduzida*, v. 2, n. 1, jan. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/219641>. Acesso em: 20 mar. 2021.

misturados à linguagem: barro e luz, peso da matéria e a graça do conhecimento.<sup>6</sup>

A linguagem, como o fio na costura — que ora aparece ora some —, é o que permite perscrutar o detalhe e dele, às vezes, prospectar. Nesse sentido é possível trazer o nome de uma autora cara a Anedda, Marina Tsvetaeva, para quem a arte não tem fim em si mesma, mas é uma ponte — eis o papel da linguagem. De fato, a escrita desloca a todo momento o sujeito, o questiona a partir dessa experiência que deixa uma(s) inscrição(ões) (a própria experiência, por exemplo, com a *limba*). Nas palavras de Simone Moschen Rickes, “a escrita funciona como uma cicatriz, produzindo junção aí onde a cisão é irremediável. É inapagável”.<sup>7</sup> A operação agenciada por Anedda em um livro como *Nomi distanti* [Nomes distantes], cuja primeira edição é de 1998, parece seguir nessa direção, uma vez que nessas páginas ou nesse “mar das línguas” encontram-se rostos e corpos no escuro, chamados e respostas, diz a própria Anedda, que remam rumo ao essencial daquilo que parece inexprimível. Uma pequena coleção de textos e autores com os quais a poeta estabelece uma intensa relação, que pode se tornar uma “terceira via”, para lembrar das palavras de Giorgio Caproni, ou uma terceira voz e um terceiro espaço. São convocados para essas operações em que as línguas se interpenetram Marina Tsvetaeva, Emily Brontë, Giacomo Noventa, Zbigniew Herbert, Fabio Doplicher, Ezra Pound, Franco Loi e Philippe Jaccottet. Mestres para ela, que por meio do gesto tradutório vai se apropriando deles e expondo os fios daquilo que sacode e estremece, mediante a presença do intruso que ajuda

---

<sup>6</sup> ANEDDA, Antonella. *Cosa sono gli anni: saggi e racconti*. Roma: Fazi Editore, 1997, p. 95. “Può accadere che le forme del nostro mondo, ciò che accompagna con gli uccelli il mattino: la tazza, il latte, la fiamma, i suoni confusi oltre le piante e le pareti, siano illuminati davvero solo dalla distanza e resi concreti solo dall’eco di una voce. Ci sono versi che si possono immaginare scritti solo nella povertà di una cucina, accanto a una minestra che bolle, a una sedia intiepidita dal fuoco. Capiamo che fino alla fine gli oggetti saranno mischiati al linguaggio: terracotta e luce, pesantezza della materia e grazia della conoscenza”.

<sup>7</sup> RICKES, Simone Moschen. “A escritura como cicatriz”. In: *Educação e Realidade*, n. 27, jan.-jun., 2002, p. 67.

a forjar essa língua que é sempre inexprimível, sempre outra: uma língua “um ser que sobrevive a si próprio”.<sup>8</sup> Ou, como se lê no mais recente *Geografia* (2021): “Desmantelar-se dignifica putrefação, mas também mudança” [Sgretolarsi significa putrefazione ma anche cambiamento] e ainda “o sono chegou pouco depois, no quarto, junto com o vozerio de uma língua estrangeira que é normalmente um dos soníferos melhores” [il sonno era arrivato poco dopo, in camera, insieme al vocio di una lingua straniera che spesso è uno dei sonniferi migliori].<sup>9</sup>

Desde seu primeiro livro *Residenze invernali* [Residências invernais] (1992), Antonella Anedda traz uma pluralidade de linguagens que pouco a pouco vai se intensificando com as demais publicações. A paisagem essencial e atemporal presente desde as memórias da infância parece calibrar a própria voz poética de Anedda (“os rochedos sem flores” [gli scogli senza fiori]), que corrói o canto para encontrar seu verso descarnado em sua essencialidade. Na prosa de 2013, dedicada ao arquipélago da Maddalena,<sup>10</sup> algumas reflexões feitas a partir da geografia desse espaço tão peculiar podem ser indícios que retornam em sua relação com a linguagem. Logo no primeiro capítulo, “Aproximação” [Avvicinamento], são dadas algumas coordenadas: 1) “Conhece a proteção, mas também o máximo de exposição”, e ainda:

A constrição do espaço dilata, o escancara para todos os quatro pontos cardeais, não para de nos fazer sonhar com o que existe para além do mar. De uma ilha se imaginam os continentes, as extensões de terras, percorriéis. A constrição aumenta o desejo da distância.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> HELLER-ROAZEN. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 135.

<sup>9</sup> ANEDDA, Antonella. *Geografia*. Milano: Garzanti, 2021, p. 21 e 19.

<sup>10</sup> Grupo de ilhas ao norte da costa leste da Sardenha. É o primeiro livro dedicado a esse território, mas ele já se fazia presente em publicações anteriores.

<sup>11</sup> ANEDDA, Antonella. *Isolatria: viaggio nell’arcipelago della Maddalena*. Op. cit., p. 3. “Conosci la protezione ma anche il massimo dell’esposizione”, “La costrizione dello spazio dilata, lo spalanca per tutti i quattro punti cardinali, non smette di farci sognare quello che c’è oltre il mare. Da un’isola si immaginano i

Tais reflexões aparecem logo na primeira página e se referem obviamente à sensação de estar numa ilha, à sua limitação e às possibilidades que essa mesma limitação pode vir a oferecer (uma espécie de sebe leopardiana). Contudo, tais considerações feitas a partir da visão da ilha não poderiam ser deslocadas para se pensar a relação com a língua? Se por um lado a língua é partilha, proteção, por outro é também exposição. A língua, seja ela italiano, português, francês, russo, inglês ou qualquer outra, é um “espaço” limitado, com suas demarcações, constrictões (normas e regras) e limites, mas é justamente aí que reside o sonhar para além dela mesma (poiésis), as potencialidades silenciadas: a voz que desconcerta a língua, a língua que vive em sua própria outridade. Essa intimidade e estranheza que só se dão por meio da exposição são lembradas, por exemplo, por Michel Foucault quando de uma experiência que o marcou durante uma estada na Suécia:

Naquela Suécia, onde eu devia falar uma língua que me era estrangeira, compreendi que podia habitar minha língua, com sua fisionomia subitamente particular, como sendo o lugar mais secreto, porém mais seguro de minha residência nesse lugar sem lugar que é o país estrangeiro onde nos encontramos.<sup>12</sup>

---

continenti, le terre distese, percorribili. La costrizione aumenta il desiderio della distanza”.

<sup>12</sup> FOUCAULT, Michel. *O belo perigo: conversa com Claude Bonnefoy*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 38. Num outro momento dessa conversa, Foucault toca num aspecto que também é mais do que caro ao laboratório poético de Antonella Anedda, a saber, o sujeito, a dicção do “eu”. Diz Foucault: “Escreve-se para se chegar ao limite da língua, para se chegar por conseguinte, ao limite de toda a linguagem possível, para fechar enfim através da plenitude do discurso a infinidade vazia da língua. [...] Escreve-se também para não se ter mais rosto, pa fugir de si mesmo sob sua própria escrita. [...] Escrever, no fundo, é tentar fazer fluir, pelos canais misteriosos da pena e da escrita, toda a substância, não apenas da existência, mas do corpo nesses traços minúsculos que depositamos sobre o papel. Não ser mais, em matéria de vida, que essa garatuja ao mesmo tempo morta e tagarela que depositamos sobre a folha branca, é com isso com que se sonha quando se escreve” (p. 66).

É numa situação de deslocamento que Foucault, numa das conversas com Claude Bonnefoy, entre o verão e o outono de 1968, pensa no que chamou de “casinha da linguagem”. A escrita é também fruto de uma impotência, em que a relação com a morte só pode estar latente nesse gesto.<sup>13</sup> Tal experiência, a da precariedade, de uma potência de não, também é tratada por Anedda no livro dedicado ao arquipélago da Maddalena.

A língua não minha, pelo menos no início, meu berço. Ser estrangeiros deixa a nossa linguagem precária. Viver num vilarejo não nosso obrigada à pobreza, mas evita as frases prontas. Contempla o alerta quase contínuo do corpo e da mente. Falar uma outra língua nos esfolia vivos e nos expulsa para o canto aonde pensávamos que não mais tornaríamos e onde — conhecemos o terreno — há areias movediças, desmoronamento, lama e nossa voz que morre. Existem pontos de nossa vida em que afundamos metade engolidos e agitamos braços e pernas para voltar à superfície, mas quando finalmente voltamos com aquele punhado de palavras começamos a sobreviver, sobrevivemos.<sup>14</sup>

É na inoperância, na precariedade, por meio do sentimento de estranheza dado pela estrangeiridade, nesse mergulho que esfolia, que é então possível retornar, não com uma língua, mas com um “punhado de palavras”. A linguagem, retomando Foucault, não

<sup>13</sup> A esse respeito são relevantes as pontuações de Agamben ao reler um dos ensaios mais famosos de Giovanni Pascoli. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Pascoli e il pensiero della voce”. In: PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Roma: nottetempo, 2012, p. 7-27.

<sup>14</sup> ANEDDA, *Isolatria: viaggio nell'arcipelago della Maddalena*. Op. cit., p. 49. “La lingua non mia, almeno all'inizio, mia culla. Essere stranieri rende il nostro linguaggio precario. Vivere in un paese non nostro costringe alla povertà ma evita le frasi scontate. Contempla l'allerta quasi continua del corpo e della mente. Parlare un'altra lingua ci spella vivi e ci scaccia proprio nell'angolo in cui pensavamo non saremmo più tornati e dove — conosciamo il terreno — ci sono sabbie mobili, smottamento, fango e la nostra voce che muore. Esistono punti della nostra vita in cui affondiamo per metà inghiottiti e agiti le braccia e le gambe per risalire, ma quando finalmente risaliamo con quel pugno di parole cominciamo a sopravvivere, sopravviviamo”.

traduz as coisas, são elas que são envolvidas “na linguagem como um tesouro afogado e silencioso no tumulto do mar”.<sup>15</sup> O poema dedicado a Amelia Rosselli, outra cara referência, é um canto de luto e uma tentativa de falar sobre essa irrecuperável ausência causada pela morte:

Não tenho voz, nem canto  
 mas uma língua entrelaçada de palha  
 uma língua de corda e sal cerrado no punho  
 e fincado em cada greta  
 no portão de casa que bate no túmulo duro da aurora  
 de breu em breu  
 para quem fica  
 para quem roda.<sup>16</sup>

É essa dimensão irruptiva que é colocada em primeiro plano por Giorgio Agamben em seu último livro *Studiolo*, nos passos

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. *A grande estrangeira: sobre literatura*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 57. Ver também PETERLE, Patricia. “Limites e perigos”. In: *Rascunho*, n. 199, Curitiba. Disponível em: <http://rascunho.com.br/limites-e-perigos/>. Acesso em: 15 jun. 2017.

<sup>16</sup> “Non ho voce, né canto / ma una lingua intrecciata di paglia / una lingua di corda e sale chiuso nel pugno / e fitto in ogni fessura / nel cancello di casa che batte sul tumulto duro dell'alba / dal buio al buio / per chi resta / per chi ruota”. Na entrevista publicada em *Vozes*: “Este é o fim de uma longa poesia escrita para o suicídio de uma das vozes mais importantes da poesia italiana do século XX: Amelia Rosselli. Era um canto de luto, mas também um diálogo com Amelia e com a poesia, com a pessoa e com a morte, com a ausência e com a linguagem que tenta dizer dessa ausência”. In: PETERLE, Patricia; SANTI, Elena (org.). *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunita, 2017, p. 270. E sobre Rosselli, em *Cosa sono gli anni*, Anedda na abertura do capítulo intitulado “Diário” diz: “Li *Diario ottuso* di Amelia Rosselli, em poucas horas noturnas. De manhã, enquanto o leite fervia, preguei as páginas rasgadas na parede da cozinha, na altura dos olhos. Deveria-se ter a força pensar na morte, de falar da morte sem nunca pronunciar essa palavra eu. Quem escreve deveria distanciar-se de tudo, deixar a morte sozinha, tirar-se toda voz”, “Si dovrebbe avere la forza di pensar la morte, di parlare della morte senza mai pronunciar la parola io. Chi scrive dovrebbe scostarsi del tutto, lasciare la morte sola, togliersi ogni voce”. ANEDDA, Antonella. *Notti di pace occidentale*. Roma: Donzelli, 1999, p. 68. In: ANEDDA, Antonella. Op. cit., p. 29.

de sua arqueologia, ao dizer que uma esfera pré-histórica está sempre presente em toda obra de arte. E nesse sentido, continua Agamben, a tarefa do pensamento é arrancar os fenômenos de sua situação cronológica para restituí-los a essa dimensão. Agora na voz de Anedda:

Pode-se unir tudo no espaço do pensamento, se o pensamento é um quintal sonoro que não barra, mas envolve: a história da verdadeira madeira e a noqueira das camas, a água do rio dos afrescos e a água marinha do porto. Pensamento indistinto dos gestos. Os gestos como ramos, o pensamento como água. O que se sonha e o que já existe, o que se vê e o que se lembra sem mentira da invenção, porque nada é mais terreno do que o invisível. Bastam os versos de um homem que lê os versos de um homem traduzidos por um outro homem e uma criatura que lê e fixa a lembrança daquela página em uma imagem. É a trama de uma vida apaixonado, oras de onde a noite aflora para consolar o dia. E também naquele caso muito pouco é suficiente: uma mão que nos acaricia as temporadas até placar a dor deixado de lado nos anos, um espaço que graças àquele gesto é o lugar que tínhamos buscado.<sup>17</sup>

O gesto do poeta, então, mais do que uma janela escancarada que tudo enquadra, capta uma brecha dessa janela — um punhado —, espaço de suspensão da própria língua.<sup>18</sup> Nesse sentido, o uso da

<sup>17</sup> “Si può unire tutto nello spazio del pensiero, se il pensiero è un cortile sonoro che non sbarra, ma cinge: la storia del vero legno e il noce dei letti, l’acqua di fiume degli affreschi e l’acqua marina del porto. Pensiero non distinto dai gesti. I gesti come rami, il pensiero come acqua. Ciò che si sogna e ciò che già esiste, ciò che si vede e ciò che si ricorda senza la menzogna dell’invenzione, perché nulla è più terreno dell’invisibile. Bastano i versi di un uomo che legge i versi di un uomo tradotti da un altro uomo e una creatura che legge e salda il ricordo di quella pagina a un’immagine. È l’intreccio di una vita appassionata, ore da cui la notte affiora a consolare il giorno. E anche in quel caso è sufficiente pochissimo: una mano che ci accarezza le tempie fino a placare il dolore accantonato negli anni, uno spazio che grazie a quel gesto è il luogo che avevamo cercato”. ANEDDA, Antonella. *La luce delle cose*. Milano: Feltrinelli, 2000, p. 133.

<sup>18</sup> “Assim, a grande poesia não siz só aquilo que diz, mas também o fato de estar dizendo, a potência e a impotência de dizê-lo. E como a poesia é suspensão e

palavra expõe o contato com as coisas mudas: “só o homem consegue interromper, na palavra, a língua infinita da natureza e colocar-se por um instante diante das coisas mudas”.<sup>19</sup> Diz Anedda em *Cosa sono gli anni* [O que são os anos]: “um fogo arde distante”. A chama que ilumina é a mesma que acolhe ao seu redor, sem deixar também de ser aquela que ameaça e queima. O contar tem a ver com o fogo, aliás com toda a literatura, pois “todo relato” é “memória da perda do fogo”, como escreve Agamben.<sup>20</sup>

Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a distância do fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e o fogo mostram-se implacáveis como feridas [...]. Escrever significa: contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia seu hino flébil, não é escritor.<sup>21</sup>

É talvez nesse silêncio e nessa contemplação — num gesto em que a linguagem volta para si e que o olho vê seu ponto cego — que a língua se expõe, livre do fingimento e amarras da gramática. Tal condição talvez possa ser encontrada em alguns poetas que

---

exposição da língua, também a pintura é dormecimento a exposição do olhar”. [“Così la grande poesia non dice solo ciò che dice, ma anche il fatto che lo sta dicendo, la potenza e l’impotenza di dirlo. E come la poesia è sospensione ed esposizione della lingua, così la pittura è dormizione ed esposizione dello sguardo”]. AGAMBEN, Giorgio. *Studiolo*. Torino: Einaudi, 2019, p. 19.

<sup>19</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de linguagem I”. In: *Ideia de prosa*. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 113. A esse propósito, uma passagem de Leopardi, nas *Operette morali* [Opúsculos morais], o “Cântico do galo silvestre”, citado por Anedda em *Cosa sono gli anni*, pode ser lembrado: “Tempo virà em que ele e a própria natureza se apagarão. Assim como de grandes reinos e impérios humanos com seus movimentos maravilhosos, famosíssimos em outros tempos, nada resta hoje, de indícios ou fama; o mesmo, do mundo inteiro, dos acontecimentos infinitos e das calamidades das coisas criadas, não restará um vestígio sequer”. LEOPARDI, Giacomo. *Poesia e prosa*. Marco Lucchesi (org.). Rio de Janeiro: Aguilar, 1996, p. 418.

<sup>20</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 29.

<sup>21</sup> Idem, p. 33-34.

acompanham a trajetória de Anedda, Paul Celan (os rastros de nossa respiração na linguagem), Osip Mandel'stam, Marina Tsvetaeva, Anna Achmatova e Zbigniew Herbert. A este último é dedicado um poema de *Notti di pace occidentale* [Noites de paz ocidental], vejamos a segunda estrofe:

Por isso suspendes tu a calma  
 tenta derrubar o dorso da mão  
 pra alcançar-me no nome de uma lingua desconhecida  
 porque falo de uma ilha  
 cujo latim tem tristeza de macaco.  
 Um mar uma planície nuvens de tempestade contra os rios  
 pássaros que no bico as hastes anunciam alfabetos.<sup>22</sup>

Herbert, poeta polonês mais do que caro a Anedda, chama a atenção por seus versos de adjetivos calibrados, palavras enxutas e pacientes, sintéticas no desespero. Num livro com tanta sensibilidade, Anedda trata da dramática guerra do Golfo e tangencia o conflito do Kosovo, apontando para uma paz enganosa, superficialmente construída, uma trégua no limite. Nesse mergulho, entre claro e escuro (“vejo do escuro” [vedo dal buio] é o primeiro verso desse livro), não poderia não trazer leituras que a acompanham há muito tempo. Herbert que relê Mandel'stam em seu “Epílogo”, atravessando a tempestade do século, opta por ser sintético no desespero,<sup>23</sup> evita lamentos e autocomiseração, descarta os tons confessionais e aposta num grande rigor da linguagem. Não é à toa que, num livro de “gratidões e furtos” — como é dito na primeira linha de *Cosa sono gli anni* —, Herbert seja o primeiro escritor citado, e que uma das lições que Anedda acolhe desse grande poeta talvez seja a de permanecer

<sup>22</sup> ANEDDA, Antonella. *Notti di pace occidentale*. Op. cit., p. 20. “Perciò sospendi tu la quiete / prova a rovesciare il dorso della mano / a raggiungermi nel nome di una lingua sconosciuta / perché parlo da un'isola / il cui latino ha tristezza di scimmia. / Un mare una pianura nuvole di tempesta contro i fiumi / uccelli nel cui becco gli steli annunciano alfabeti.”

<sup>23</sup> ANEDDA, Antonella. “Zbigniew Herbert, la pianura fredda tra le parole”. Disponível em: <https://www.alfabeta2.it/2016/11/20/zbigniew-herbert/>. Acesso em: 21 nov. 2017.

fiel à clareza incerta.<sup>24</sup>

O que está em jogo é, portanto, um modo de perscrutar as coisas, tentativas de “ver o que há por de trás”, porém, sem ter a pretensão de conseguir. É a nua humanidade, a nua terra, a nua realidade (“até a passagem mais nua” [fino al varco più nudo])<sup>25</sup> que lhe interessa e que se presentifica na leitura-embate de seus versos ou fragmentos de prosa: “a poeisa, esse dom que torna alguns arrogantes, *restitui à terra*” [la poesia, questo dono che rende alcuni arroganti, *restituisce alla terra*].<sup>26</sup> Há um movimento silencioso e contínuo do questionar-se em relação ao mundo, ao que se vê, se escuta e se sente, que exige um distanciamento do eu, de uma escrita narcisista. O “eu” aqui está nu, partilha com o outro, da mesma forma que essa língua se apresenta seca, cortante, que chama e interroga o leitor, porque fala, justamente, das coisas que foram feridas, uma história — da qual fazemos parte — que não para de repetir os erros e produzir vítimas. A palavra de Antonella Anedda ao falar da dolorosa condição humana (do 11 de setembro de 2011 à guerra do Golfo, à guerra do Kosovo, às questões mais recentes relativas à imigração) se abre num vórtice, pensa o outro, quer o outro, necessita dele, dada sua condição existencial num mundo marcado pela precariedade e pelos conflitos.<sup>27</sup> Talvez por isso alguns críticos, especialmente Galaverni, tenham sublinhado o tema do mal como chave para entender sua poética, metáfora existencial de um inteiro século, que se alinha com o diálogo estabelecido com os textos de Paul Celan, Osip Mandel’stam, Marina Tsvetaeva que permeiam sua escrita.

---

<sup>24</sup> Para os estudos de Herbert no Brasil, ver a tese de doutorado KILANOWSKI, Piotr. “Quería permanecer fiel à clareza incerta...”: sobre a poesia de Zbigniew Herbert. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/187196/PLIT0729-T.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 05 mai. 2018.

<sup>25</sup> ANEDDA, Antonella. *Notti di pace occidentale*. Op. cit., p. 11.

<sup>26</sup> ANEDDA, Antonella. *La luce delle cose*. Op. cit., p. 109-110.

<sup>27</sup> O último capítulo de *As pessoas e as coisas* é dedicado ao corpo. Aqui, Roberto Esposito, recupera Spinoza “contra a solidão de um *cogito* concentrado em torno de seu princípio interior, o saber do corpo revela-se instrumento de conexão, meio de sociabilidade, potência agregadora ‘O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos’”. ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. Rafael Copetti Editor, 2016, p. 95.

Anedda em entrevista publicada em *Vozes: cinco décadas de poesia italiana* afirma: “Comecei a escrever *Notti di pace occidentale* [...] logo após a primeira guerra do Golfo e, depois, durante a guerra na ex-Iugoslávia. O título é sarcástico: que tipo de paz vivia, vive o ocidente? Na realidade, vivia e vive uma trégua, um tempo precário em um espaço precário”.<sup>28</sup> Essa coletânea é dedicada ao Ocidente, uma terra de conflitos, que está em trégua não em paz, alerta Anedda, por isso “Versos para uma trégua” [Versi per una tregua]. Desde os versos iniciais, há a vontade de falar das inúmeras mortes anônimas, mas para isso se coloca uma questão: com qual língua? É, portanto, com uma “língua anônima” (“Não queria nomes para mortos desconhecidos / mesmo assim queria que existissem / queria que uma língua anônima / — a minha — falasse de mortes anônimas. / O que chamamos de paz / tem somente o breve alívio da trégua” [Non volevo nomi per morti sconosciuti / volevo che esistessero / volevo che una lingua anonima / — la mia — parlasse di morti anonime. / Ciò che chiamiamo pace / ha solo il breve sollievo della tregua])<sup>29</sup> que Anedda segue nesse “gesto de mínimos luz” [gesto di minima luce], que como ela mesma adverte “Essa não é uma elegia” [Questa non è un'elegia]. A exigência de falar arde e urge, como são ardentes aqui os espaços, os corpos e o silêncio (entendido como uma disposição, lugar em que o sentido se abre). Nesse livro, portanto, dividido em cinco seções, segundo Enrico Testa, a palavra lírica retoma e renova exigências antropológicas,<sup>30</sup> como se observa num dos dezesseis poemas de “In una stessa terra” [Numa mesma terra], que não deixa de ser uma declaração de poética.

Se a voz fala de uma ilha, como aponta um dos versos da estrofe do poema dedicado ao poeta polonês, essa ilha se metamorfoseia e é também alegoria de tantas outras ilhas, inclusive a da própria

<sup>28</sup> PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Op. cit., p. 270.

<sup>29</sup> ANEDDA, Antonella. *Notti di pace occidentale*. Op. cit., p. 12.

<sup>30</sup> Cf. TESTA, Enrico. *Dopo la lirica*. Torino: Einaudi, 2005, p. 403-404.

linguagem.<sup>31</sup> Se é possível, por um lado, entrever ecos taciturnos — que mais tarde retornam com maior intensidade em *Historiae*<sup>32</sup> —, mantendo uma forte relação com certa tradição, por outro, se evidencia mais uma vez em seus textos poéticos uma língua peculiar, a *limba*. Pode-se dizer que o que Anedda coloca em cena é também um idioleto autoral, como aponta Riccardo Donati, que se apresenta íntimo, familiar e “estrangeiro”, fruto daquele orgulhosamente minoritário para retomar a alusão polêmica que ela faz em seus versos a Dante.<sup>33</sup>

Ilha da linguagem que por outras trilhas faz-se presente no trabalho da artista plástica sarda Maria Lai, citada no livro dedicado à Ilha da Maddalena, mas que é mais uma figura presente na constelação Anedda. De fato, o catálogo da exposição *Maria Lai tenendo per mano il sole* [Maria Lei segurando o sol pela mão], realizada entre junho de 2019 e janeiro de 2020, cuja curadoria ficou a cargo de Bartolomei Pietromarchi e Luigia Lonardelli, traz um texto de Anedda, recentemente revisto e publicado na revista *Antinomie*, fundada entre outros por Andrea Cortellessa:

O fio é o relato, pode-se enrolá-lo ou estendê-lo. É o fiar com o fuso da linguagem. Andrea Zanzotto quase naqueles mesmos anos intitula *Filò* a poesia em dialeto veneto nascida da memória dos intermináveis relatos dos camponeses nos estábulos. O dialeto ultrapassa a repressão da linguagem

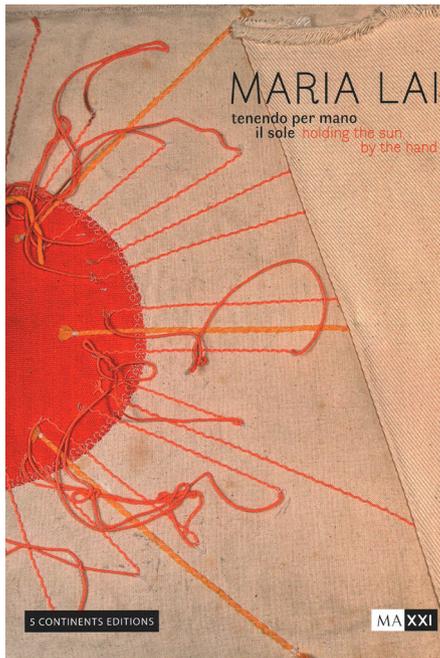
---

<sup>31</sup> A relação talvez com um outro poeta italiano, Andrea Zanzotto, também é importante, por seu trabalho com a língua, que constantemente escapa, a questão do bilinguismo, a necessária relação do dialeto e, sobretudo, a relação entre linguagem e paisagem. Não é uma mera coincidência que na recente publicação *Poesia come ossigeno. Per un'ecologia della parola* [Poesia como oxigênio. Para uma ecologia da palavra] (Chiarelettere, 2021), escrita com Elisa Biagini e organizada por Riccardo Donati, justamente Zanzotto seja o autor que encerre essa antologia.

<sup>32</sup> Cf. CALANDRONE, Maria Grazia. “Antonella Anedda; chiara come una pietra”. Disponível em: <https://www.alfabeta2.it/tag/antonella-anedda/>. Acesso em: 7 out. 2018.

<sup>33</sup> DONATI, Riccardo. *Apri gli occhi*. Firenze: Carocci, 2020, p. 87.

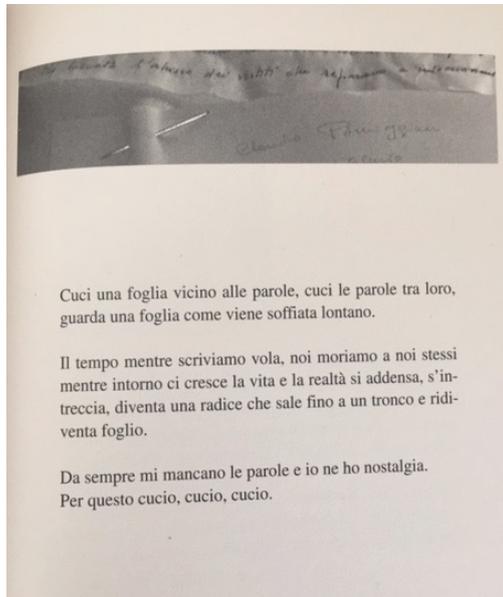
oficial porque se confronta com o jogo, com o balbucio das crianças.<sup>34</sup>



Capa do catálogo da exposição

O que é interessante, então, é prestar atenção nesse outro elemento que é a *limba* (mescla de arcaico e autorial), uma filatura essencial e constituinte dessa tessitura poética, ao lado da experiência com as artes plásticas.

<sup>34</sup> ANEDDA, Antonella. “Mara Lai, un’Alice preistorica”. In: *Antinomie*, 13 março 2021. Disponível em: <https://antinomie.it/index.php/2021/03/13/maria-lai-unalice-preistorica/>. Acesso em: 20 mar. 2021. “Il filo è il racconto, si può aggrovigliare o distendere. È il filare con il fuso del linguaggio. Andrea Zanzotto quasi in quegli stessi anni intitola *Filò* la poesia in dialetto veneto nata dalla memoria degli interminabili racconti dei contadini nelle stalle. Il dialetto oltrepassa la repressione del linguaggio ufficiale perché si confronta con il gioco, il balbettio dei bambini”.



Salva con nome

Nessa página de *Salva con nome*, como havíamos acenado anteriormente, a imagem se entrelaça com as palavras; palavra e imagem formam um único texto. A questão do tempo tão intrínseca a essa poética se faz aqui presente: na folha da natureza costurada ao lado das palavras, a folha que voa é levada para longe, assim como as palavras no vento do tempo. Da folha da natureza para a folha de papel, compõe-se o tempo da escrita, dos deslocamentos do “eu”, das palavras que faltam. O que é descartado aqui tem um abrigo, da mesma forma que o cotidiano é o espaço das irrupções, das imagens dialéticas. O gesto de costurar se sobrepõe, se mistura e se amalgama, vai se configurando, assim, como uma inscrição, uma escrita que segue no tempo e delinea abrigos. A indagação da artista plástica Maria Lai “pergunto-me o que é coser” poderia ser nessas páginas de *Salva con nome* redirecionada e colocada para Anedda: um movimento de entrar e sair que vai deixando atrás de si o rastro de um fio, que não esconde sua sombra. O fio que liga, costura, tece, inscreve e escreve: uma estética que põe em evidencia

a relação: “Chamo de língua esse destino da forma” [Chiamo lingua questo destino della forma ].<sup>35</sup>

Retomemos, agora, a epígrafe. Só a linguagem pode dizer novamente aqueles gestos (reminiscências, algo da esfera do irre recuperável), ela abre, (re)cria mundos, constrói abrigo para aquilo que é residual. Aqui o termo linguagem retorna com toda sua intensidade nesses versos, da seção “Noturnos” [Notturmi], de *Notti di pace occidentale*, que se abrem com o título “setembro, noite” [settembre, notte]. Esses versos beirando a prosa, embalados por um ritmo próprio, parecem acolher e, ao mesmo tempo, expor uma demanda, a saber, a fragilidade das experiências e a necessidade de recordação. A linguagem, nesse sentido, é o solo para manter de algum modo vivo o ardor das reminiscências, é um registro, mesmo que parcial, da relação(ões) e da sobrevivência daquelas “grandes sombras de então”.

O termo “stanza” em um dos versos acentua ainda mais esse papel da linguagem e, sobretudo, daquela poética. De fato, “stanza” indica tanto uma estância, uma estrofe de uma canção ou uma oitava numa composição poética, quanto um cadinho, uma morada. Ecoa aqui outro momento do *De vulgaria eloquentia*, mas agora do Livro II, 9, quando Dante fala desse espaço como um regaço.<sup>36</sup> A estância da poesia como a morada da língua, então, regaço que abre um espaço para a partilha na intimidade de um ser estranho, expondo-o e acolhendo-o. Um fio que segue em direção ao mistério:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente — tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio

<sup>35</sup> ANEDDA, Antonella. *Notti di pace occidentale*. Op. cit., p. 37.

<sup>36</sup> “A respeito disso é preciso saber que este vocábulo foi criado somente em consideração da arte, isto é, de modo tal que aquilo em que estivesse contida toda a arte da canção fosse chamado de *stantia* — o que significa residência capaz ou também receptáculo — de toda a arte. Pois, do mesmo modo que a canção é como o regaço de toda a sentença, assim a *stantia* recolhe no seu regaço toda a arte”. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 17.

do mal-estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada.<sup>37</sup>

Será então que essas estâncias podem ser lidas como pegadas ou rastros de eventos idos, uma espécie de concreção arqueológica, de “pensamentos petrificados”, que na escrita encontram um abrigo?<sup>38</sup> Uma linguagem pré e pós-gramatical na urdidura dessa poesia, que não deixa de expor a própria linguagem e com ela a singularidade das relações; mas também sua precariedade e a experiência de impotência.<sup>39</sup> Tudo isso comporta a suspensão dos significados usuais e desbotados das palavras, para que se conserve algo que o tempo cisma em apagar. Fazendo, nessa linha, uma espécie de retrospectiva, para retomar o importante papel da *limba* e da cultura escavada com ela. De fato, chama a atenção essa escolha de Anedda, que não deixa de ser calibrada. O termo “limba” aparece como título de uma seção em *Dal balcone del corpo* [Da sacada do corpo] (2007), depois em *Isolatria*, em que há um trecho sobre transmissão e contágio, e, finalmente, em *Historiae*, com um poema intitulado “Limba”, na primeira seção intitulada “Osservatorio” [Observatório], que abre o livro. Uma presença que é constante, talvez uma busca pela pervivência de certas lembranças e experiências. A propósito dessa relação, é interessante lembrar que Anedda, como ela mesma já teve a oportunidade de dizer, escreve da Sardenha coisas que possui na sua parte mais íntima, a memória. Ela se considera uma sarda que vive em outro lugar, mas que talvez não pudesse viver na Sardenha: “non falo sardo, o entendo e o escuto” [non parlo sardo, lo capisco e lo ascolto].<sup>40</sup> Sua “limba”, diz a poeta, não é inata e não é pura; é na incerteza, na solidão e também na estranheza da língua que está seu modo de fazer poesia: atravessar “uma terra estrangeira como uma

<sup>37</sup> AGAMBEN, Giorgio. “Ideia de amor”. Op. cit. p. 51.

<sup>38</sup> Cf. ANEDDA, Antonella. *Isolatria: viaggio nell'arcipelago della Maddalena*. Op. cit., p. 40.

<sup>39</sup> ANEDDA, Antonella. *Cosa sono gli anni: saggi e racconti*. Op. cit., p. 51-52.

<sup>40</sup> ANEDDA, Antonella. “A memoria”. In: *Cartas de Iogu: scrittori sardi allo specchio*. Cagliari: CUEC, 2007, p. 31.

língua não completamente minha”.<sup>41</sup> Talvez essa “limba” possa ser mais um aspecto daquele sintoma da distância que Antonella Anedda toma para si: “Esse não é um poema da separação só porque desde sempre / a vida nos impôs a distância” [Questo non è un poema del distacco solo perché da sempre / la vita ci ha imposto la distanza] é um verso, uma releitura, uma reescrita a partir de versos outrem, de Marina Tsvetaeva. Uma diferença entre intimidade e distância, um abrigo ao longe, inclusive para a própria dicção do “eu”; ou, nas palavras de Agamben, trazidas por Andrea Cortellessa no posfácio à mais recente edição de *Nomi Distanti*, tudo gira ao redor entre distância e aproximação: uma distância necessária à aproximação, como fica registrado nos versos de abertura de seu último livro, *Historiae*:

Limbas

Onzi tandu naro una limba mia  
da inbentu in impastu a su passato  
da dongu solamenti in traduzione.

Ogni tanto uso una lingua mia  
la invento impastandola al passato  
non la consegno se non in traduzione.

[Às vezes uso uma língua minha  
a invento mesclando-a ao passado  
não a entrego senão em tradução.]<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Idem, p. 32.

<sup>42</sup> ANEDDA, Antonella. *Historiae*. Torino: Einaudi, 2018, p. 5.

## Manganelli na Argentina: uma viagem anacrônica

|| Michele Gialdroni

Quando Giorgio Manganelli (1922-1990) em 1988 vai à Argentina, já é um escritor consagrado, famoso inclusive pelas suas reportagens de viagem. Graças a bolsas de estudo, ele havia realizado as primeiras viagens ao exterior para a Inglaterra e para a Escócia (1956, 1962). Concluídos os estudos em Ciências Políticas, primeiramente atuou como professor em escolas, e então (até 1971), como assistente universitário de literatura inglesa em Roma. Em 1966, está em Paris enviado pelo jornal *L'Espresso*, trata-se ainda de viagens europeias, feitas com o tradicional guia de viagem nas mãos. Em 1970, está na África enviado por uma concessionária de rodovias, seguir-se-ão então viagens para a Malásia, Filipinas, China, Arábia Saudita, África do Sul, Índia, Islândia. Nasceram os textos que serão reunidos em vida, como *Cina e altri orienti* [China e outros orientes] (1974)

ou *Esperimento con l'India* [Experimento com a Índia] (1975), e coletâneas póstumas, como *L'infinita trama di Allah: viaggi nell'Islam 1973-1987* [A infinita trama de Alá: viagens ao Islã 1973-1987] (2002), *L'isola pianeta e altri settentrioni* [A ilha planeta e outros nortes] (2006) ou *Viaggi in Africa* [Viagens à Africa] (2015). Durante todo esse tempo, obviamente, viaja também pelos quatro cantos da Itália, *La favola pitagorica: luoghi italiani* [A fábula pitagórica: lugares italianos] (2005) é um livro que reúne textos nascidos entre 1971 e 1989.

Manganelli, diz sua filha, Lietta, em *Forse ha sbagliato aereo* [Talvez tenha errado de avião] — prefácio à obra *Ah, l'America! Un'esplicita allegoria* [Ah, a América! Uma alegoria explícita], recente volume que traz a breve reportagem sobre a viagem à Argentina — havia namorado anos antes a ideia de se transferir ao Uruguai para seguir alguns parentes da “Bassa Parmense”. No entanto, se, por um lado, a esposa não se mostrava entusiasmada com essa perspectiva, por outro, os parentes na América do Sul duvidavam de suas possibilidades profissionais.<sup>1</sup> Manganelli teve algum contato com ambientes universitários nos Estados Unidos, mas a primeira e última viagem ao país é em setembro de 1988, a pedido do jornal *Messaggero*.

Giampaolo Vincenzi recorda a pergunta que guia Manganelli em suas reconstruções e divagações ao final de cada viagem: “O que eu achava que iria encontrar? E o que eu encontrei na realidade?”<sup>2</sup> É essa, a do horizonte das esperas, da experiência vivida e de sua

<sup>1</sup> Cf. MANGANELLI, Giorgio. *Ah l'America! Un'esplicita allegoria*. Pisa: Mds Editore, 2017, p. 7-8.

<sup>2</sup> No ensaio “Nel midollo dell'Argentina”, que integra a citada edição de *Ah l'America! Un'esplicita allegoria* (p. 45), Vincenzi retoma a brilhante proposta da *geografia cattiva* [geografia ruim] de Manganelli (desenvolvida no seu ensaio “La geografia cattiva di Giorgio Manganelli” [A geografia ruim de Manganelli]). In: BONFILI, Sara; VINCENZI, Giampaolo (org.). *Giorgio Manganelli e il viaggio*. Roma: Artemide, 2017, p. 119-125). Dos três pontos postulados para justificar o adjetivo *cattivo* [ruim] (a desilusão das esperas, a falta de universalidade da experiência irrepetível e o não respeito às regras linguísticas da reportagem), o segundo não parece completamente pertinente no que se refere à reportagem argentina.

elaboração literária, a perspectiva que me guiou na composição de um pequeno volume sobre as experiências de viagem de escritores italianos do século XX na América Latina.<sup>3</sup> A proposta do presente trabalho é, então, uma leitura do texto que Manganelli dedica à sua viagem à Argentina à luz do percurso proposto em *Carcamani* [Carcamanos].<sup>4</sup>

Sabemos que Manganelli é um viajante anômalo, que amava representar-se como o mais improvável, o mais sedentário dos viajantes. Sabemos, além disso, da minuciosa preparação erudita para as viagens por parte de um autor que na experiência procura sempre também uma confirmação daquilo que aprendeu. Da ideia dos lugares a serem interpretados como um livro, como sistemas de sinais. Uma abordagem que funciona maravilhosamente com mundos distantes, sistemas de sinais desconhecidos, línguas para aprender, culturas para interpretar. Funciona menos quando a realidade que se encontra quando se chega à meta da viagem é parcialmente conhecida e parece mal interpretada, como se tivesse sido simplesmente distorcida e corrompida a língua original que é agora falada nos novos lugares, a língua eclética e mestiça da cultura do Novo Mundo. Manganelli, que é um estudioso e crítico de literatura inglesa, obviamente também se ocupou de literatura norte-americana, mas, na América do Sul, não chega com uma bagagem específica de aprofundamentos. Por outro lado, as possibilidades de comunicação são imediatas, o amado guia de viagem, nesse caso, pode ser colocado de lado: há pouca história para contar e pouco para explicar. Mas na Argentina, assim como em outros lugares, há de qualquer forma muito o que se observar.

O texto de Manganelli, nessa edição rica de paratextos, mas, infelizmente, pobre de indicações editoriais e filológicas, intitula-se *Un'esplicita allegoria*. A alegoria se refere, em primeiro lugar, à aterrissagem em Buenos Aires, que se tornou difícil em virtude das condições meteorológicas, da névoa que contradiz o altissonante

---

<sup>3</sup> Ver GIALDRONI, Michele. *Carcamani*: scrittori italiani in America Latina. Sommacampagna (Verona): Cierre Edizioni, 2017.

<sup>4</sup> Agradeço ao Prof. Salvatore Nigro pela tempestiva indicação da publicação do texto de Manganelli.

nome da capital argentina. Chegar à névoa é um anúncio de uma experiência com contornos incertos, de difícil compreensão e dificultosa transposição em palavras. A névoa está somente na pista de aterrissagem, na cidade, porém, brilha o sol, o aeroporto foi construído naquele ponto, não obstante se soubesse dessa peculiaridade meteorológica, quase querendo dar ao viajante um sinal de irrealidade. Esse aspecto da irrealidade da viagem é um topos manganelliano<sup>5</sup> que, esclareçamos logo, no decorrer da reportagem argentina, é repetido sem muito entusiasmo, quase como se fosse um mantra do viajante, ainda que certamente caia como uma luva nessa experiência, como veremos. E eis aqui as questões: “Chegamos. Chegamos onde? Isso, digo comigo mesmo, é a América do Sul. [...] Procuo analisar as imagens [...] Os aeroportos se parecem [...]. Será que errei o avião?”<sup>6</sup> Essas primeiras dúvidas introduzem o *leitmotiv* da reportagem: Buenos Aires e a Argentina, por metonímia, revelam-se a pura, às vezes histórica, cenografia de um país sem substância, uma vez que é fruto da justaposição de povos e culturas diferentes. Buenos Aires, então, provavelmente não existe, e a reportagem da qual falamos representa uma enésima, bem-sucedida, até mesmo fácil, porque logicamente falsa, variante da proverbial “mentira” da literatura manganelliana.

A reportagem argentina, ao contrário de outros textos de Manganelli, é estruturada de maneira pobre, as notas da viagem se alinham sem entusiasmo, ao autor falta a surpresa da alteridade, e a falta de originalidade se torna a marca dessa viagem completamente negativa.

Saindo do aeroporto, ele conhece o primeiro de muitos ítalo-argentinos. Ao tema do italiano e da italianidade são dedicadas em grande parte essas páginas.

Essa maciça presença de italianos na Argentina surpreende Manganelli, mas é o espanto de encontrar um lugar “absurdamente

---

<sup>5</sup> Assim, em *Cina e altri orienti*, Manganelli afirma não estar bem convencido de que a Malásia existe, em 1982, intitula um artigo “Esiste Ascoli Piceno?” [Será que Ascoli Piceno existe?] e, em *Salons* (1987), duvida que Marco Polo já tenha estado na China.

<sup>6</sup> MANGANELLI, Giorgio. *Ah l'America! Un'esplicita allegoria*. Op. cit., p. 18.

doméstico”, e, portanto, a negação da surpresa do viajante. Até mesmo atravessando a familiar Itália, Manganelli havia constatado abismos irreconhecíveis na essência histórica e geológica dos lugares, enquanto aqui “não há nada de exótico, de imprevisível”.<sup>7</sup> Parece quase algo preconcebido. Se não é um preconceito, é um conceito que se materializa assim que se coloca o pé na América do Sul e que condiciona a percepção da realidade e a incompletude da forma literária das notas esparsas sobre a Argentina.

A arquitetura é eclética e insólita, uma miscelânea de estilos, que imita originais europeus. Tudo remete à Itália: o telefone que não funciona, as mães da Plaza de Mayo (na qual Manganelli distingue um sentido itálico sagrado do ser mãe), a inflação (vivida pela Itália na década anterior), além dos italianos que atuam como seus cicerones. Não, Buenos Aires não existe, é uma lenda conhecida detalhadamente, como a fundação de Roma: “Sabemos tudo do dia em que Roma foi fundada, não é mesmo? A briga, e Remo assassinado enquanto atravessa o sulco. Só que aquele dia nunca existiu. Assim é Buenos Aires: uma lenda extremamente contextualizada”.<sup>8</sup>

Nesse ponto emerge a ironia manganelliana, quando explica que essa cidade inexistente faria de tudo para existir. Na tentativa de transformar a ficção em realidade, exhibe lemas como “Argentina, yo te quiero”, e, não obstante isso, até a economia parece irreal, e é então que se apreende que do concreto “peso” se passou a uma denominação abstrata como “austral” para a nova moeda argentina (1985-1991). Volta-se a se falar de ítalo-argentinos, “pequenos e feios” os define Manganelli. De qualquer modo, o fato é que “o contínuo contato com italianos. A multidão de italianos, de filhos e netos de italianos que continuamente se encontra contribui para essa sensação de irrealismo”.<sup>9</sup> É esta a alegoria da Argentina. A mentira da literatura normalmente é bem mascarada: aqui, ao contrário, a aparência exhibe a sua inconsistência. Não é a representação, a elaboração da experiência que revela a sua fatuidade, é a percepção

---

<sup>7</sup> Idem, p. 19.

<sup>8</sup> Idem, p. 21.

<sup>9</sup> Idem, p. 24.

mesma do mundo que desilude quem deseja da viagem novos estímulos. No momento em que “o porém” que trai as expectativas da viagem é a negação do novo, dissolve-se também a possibilidade de uma elaboração literária completa da experiência. Vai-se além do evitar a descrição, estratégia típica do viajante Manganelli, que, por exemplo, em Reykjavik, descreve minuciosamente o trecho do céu que vê do seu quarto de hotel e suspende o conto das coisas e dos lugares distantes que deveria apresentar.<sup>10</sup> Aqui não há mais espaço nem mesmo para elaborar a alegoria, somente para algumas notinhas colocadas enfileiradas. Fala-se com admiração do lunfardo, diz-se que ele está vivo, mas o único exemplo que Manganelli traz é retirado do dicionário. O autor reflete sobre as grandes fases da emigração italiana e sobre o misto de orgulho e rancor que encontra nos ítalo-argentinos. Elenca algumas presenças culturais italianas em Buenos Aires, o Instituto Italiano de Cultura, a sociedade Dante Alighieri, as livrarias italianas que fecharam... O texto começa a se desagregar, parece perder-se em uma tarefinha sem inspiração e recebe um novo estremecimento somente graças a considerações bastante discutíveis. A Argentina, escreve, não pode ser uma pátria, porque seus cidadãos provêm de outros países, é um estado, mas não uma nação, é uma situação, a cenografia de um país europeu.

Passaram-se trinta anos das considerações de Manganelli e nesse período o mundo mudou muito, seria oportuno dizer que, sobretudo, a Itália mudou, e a insistência nessa noção, de qualquer modo, etnocêntrica de cultura resulta muito distante da sensibilidade contemporânea.<sup>11</sup> A Argentina, para Manganelli, parece ter algo de arcaico, “vive emoções que nos parecem velhas em pelo menos meio

---

<sup>10</sup> Recorda esse trecho Giampaolo Vincenzi in BONFILI, Sara; VINCENZI, Gianpaolo. Op. cit., p. 47.

<sup>11</sup> Como parece distante do debate contemporâneo um trecho do texto dedicado a uma viagem a Barcelona que integra o volume *Ah, l'America*, quando se fala das consequências dos fluxos migratórios: “Barcelona é catalã e ainda que a imigração de língua espanhola — uma imigração sobretudo pobre — tenha misturado as raças, agora se assiste a um furioso renascimento catalão” [Barcellona è catalana e sebbene l’immigrazione di lingua spagnola — una immigrazione soprattutto povera — abbia mescolato le razze, ora si assiste a una furiosa rinascenza catalana]. MANGANELLI, Giorgio. Op. cit., p. 71.

século”.<sup>12</sup> Ao mesmo tempo, registra “a absoluta falta de história”.<sup>13</sup> Ainda assim, Manganelli, e o texto está ali para demonstrá-lo, está profundamente desorientado. Por um lado, sublinha a continuidade cultural e religiosa do México à Argentina, do outro, observa na Argentina “a sensação claríssima de separação que envolve o mundo argentino em relação ao mundo sul-americano”. O oximoro é permanente. A história recente é trágica não por uma explícita condenação moral daquilo que possa ter ocorrido, mas porque “a ausência de história dá uma dimensão histórica terrível aos acontecimentos recentes”. Estamos quase nos antípodas do *mainstream* da literatura de condenação da ditadura argentina (que entre 1976-1983, calcula-se, fez algo como 40.000 vítimas), enquanto Carlos Menem é definido como “um curioso personagem de origem síria”. Seguem algumas vozes da rua “que ecoam na memória”.<sup>14</sup> A reportagem termina então com algumas notas de tom “variadamente hilário”: as bistecas são gigantes e esplêndidas, mas monótonas. Cozinha sem verduras, nem embutidos, somente um queijo digno de nota, melhor os vinhos. Muita retórica nos monumentos e na toponomástica para poder compensar a ausência de história: “Encontrar nas praças, em meio às avenidas da metrópole, esses senhores empenhados em gestos suntuosos tem um efeito decididamente engraçado”.<sup>15</sup>

O texto termina com um elogio de Quino e do seu humor ácido, expressão de uma periferia do mundo que trama uma impossível rebelião, porque “Para a Argentina, para a América do Sul, continente desagregado, o futuro promete — o quê? Não consegui terminar com uma nota hilária: sinto muito, é impossível”.<sup>16</sup>

Em síntese, um continente, como vimos, sem passado, com um presente enganador e privo de futuro. Certamente um lugar que não vale a pena visitar. Uma reportagem que dissuade qualquer um

---

<sup>12</sup> Idem, p. 30.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Idem, p. 31.

<sup>15</sup> Idem, p. 34.

<sup>16</sup> Idem, p. 35.

de pegar um voo de quinze horas para ir conhecer nada mais que uma feia e desesperada cópia da Europa. A viagem para a Argentina nasce rica de preconceitos e é normal que seja assim. Há ocasiões em que Manganelli teoriza a parcialidade de cada ponto de vista, como quando acompanhará um grupo de turistas japoneses pelas ruas de Roma para procurar identificar a sua inversão de perspectiva. E o imponderável da experiência acentua em excesso a desconfiança do escritor, o qual fecha as portas para a América do Sul. A sua é uma viagem sem tempo, porque Manganelli está sempre em busca da essência dos países. As coisas e as experiências, mesmo aquelas aparentemente marginais, devem revelar o caráter único, ainda que não unívoco, dos lugares, presente nas camadas mais profundas da realidade, na história, na conformação geográfica e nas suas relações com o caráter e a cultura das populações.<sup>17</sup>

Se refletirmos sobre o ano da viagem de Manganelli, 1988, notamos que, com exceção de algumas observações extemporâneas, nada nos ajuda a situar com precisão essa viagem no tempo. As referências aos acontecimentos históricos recentes não são contextualizadas, nem as situações vividas por Manganelli têm a ambição de se situarem em um momento preciso da história da sociedade argentina e menos ainda de representar um momento peculiar na experiência de vida do escritor, que se limita a reunir observações e impressões. Existe realmente uma curiosidade cultural de partida, mas nenhuma ambição existencial. É uma viagem anacrônica não apenas porque é de certo modo atemporal, mas também porque se conecta a uma imagem da Argentina como país do incerto, do indefinido, da existência indeterminada, bastante

---

<sup>17</sup> Bem mais simples resulta para Manganelli ir descobrir esses arquétipos quando está viajando por países diretamente vinculados a antigas civilizações. Como o Pausânias da *Periegesis*, essa espécie de guia da Grécia do século II d.C., Manganelli procura o passado nos lugares, porque “tudo aquilo que existe é antigo, ininterruptamente acontece” [tutto ciò che esiste è antico, ininterrottamente accade]. Em particular no Oriente mito e realidade se confundem, e Manganelli salienta “a inteligência do divino como lugar” [l’intelligenza del divino come luogo]. Cf. a esse propósito o ensaio “Giorgio Manganelli e il modello Pausania”, RONDINI, Andrea. In: BONFILI, Sara; VINCENZI, Gianpaolo. Op. cit, p. 13-24.

enraizada na literatura. Fala disso Giampaolo Vincenzi citando “Civilización y Barbarie” [Civilização e Barbárie], texto de 1845 de Facundo Sarmiento, que descreve o “horizonte sempre incerto que se confunde com a terra, entre adensamentos de nuvens e vapores tênues, que não permitem, em perspectiva distante, indicar o ponto no qual termina o mundo e inicia o céu”.<sup>18</sup> Mas é também a Argentina incerta da misteriosa viagem de Dino Campana (1907-1909) com a qual em *Carcamani* se abre o meu exame sobre os escritores italianos na América Latina. À experiência de Campana, aventura do desconhecido que se torna conhecimento da aventura entre os Pampas e a Bahía Blanca, seguem os eventos vividos por Enrico Mreule, o amigo do peito de Carlo Michelstaedter, filósofo desaparecido na Patagônia entre 1909 e 1922, como narrado em *Un altro mare* [Um outro mar] de Claudio Magris (1991). É a Argentina da época das migrações de massa da Itália, mas é também a grande emoção de buscar a sorte em outro lugar, em uma terra desconhecida e sem fronteiras. Na década de 1920, mesmo o engenheiro Gadda faz dela uma segunda pátria — desprezada nos testemunhos contemporâneos à experiência e amada na transposição literária da recordação. A Argentina representa bem esse momento de esperança, que nasce da incógnita do desconhecido no imaginário literário italiano. Diferente a situação em 1988. Outros países estiveram no centro das atenções, do Brasil a Cuba, do Chile ao México. Provavelmente é exatamente o México o país mais presente na literatura italiana, mesmo naquela mais abertamente comercial dos anos 1980. Escrevem sobre isso De Carlo, Cacucci, Carlotto, depois também Arbasino. Quando Alberto Arbasino nos anos 1990 escreve uma reportagem de viagem na Argentina (“Baires dopo Borges” [Baires depois de Borges], de 1997, depois reunido em “Passeggiando tra i draghi addormentati” [Passeando por entre os dragões adormecidos]), será um texto no qual política, arte e costume são justapostos através de um estilo pós-moderno. Nesses mesmos anos, Massimo Carlotto guia os leitores em uma espécie de circuito das atrocidades através dos crimes cometidos pela ditadura em *Buenos Aires Horror Tour* (1996). E é

---

<sup>18</sup> MANGANELLI, Giorgio. Op. cit., p. 54.

esse tema da ditadura e dos seus crimes que dominará a visão da Argentina na produção cultural (livros, filmes, canções) do período imediatamente posterior à viagem de Manganelli, que com certeza não antecipa os tempos. A América do Sul, parece sugerir-nos, não lhe é compatível e a viagem resulta irremediavelmente, propositalmente anacrônica, justamente porque profundamente literária, até mesmo epigônica no seu coligar-se a experiências típicas dos primeiros anos do século XX. Sobre a Argentina de 1988, o texto não diz praticamente nada. Diz muito, porém, dos limites da experiência e do caráter ilusório do viajar.

(Tradução de Grazielle Altino Frangiotti)

## Notas sobre o atual e o anacrônico (Sciascia, Sebald, Calasso)

|| Kelvin Falcão Klein

Roberto Calasso, nascido em 1941 e desde 1962 trabalhando como editor na Adelphi, escreveu ao longo das últimas décadas ensaios sobre os mais variados assuntos: *A ruína de Kasch*, de 1983, sobre Talleyrand e a França de sua época; *As núpcias de Cadmo e Harmonia*, de 1988, sobre mitologia grega; *K.*, de 2002, sobre Franz Kafka; *O rosa Tiepolo*, de 2006, sobre o pintor veneziano do século XVIII; a coletânea de artigos intitulada *Os 49 degraus*, de 1991, e muitos outros. É importante frisar, já de saída, que Calasso será aqui mobilizado como um pensador do intervalo entre temporalidades e como um crítico da concepção acumulativa e cronológica da história e da passagem do tempo.

Calasso é extremamente atento no que diz respeito à forma de seus livros, o modo como organiza e dispõe o conteúdo propriamente

dito — nesse sentido, é possível dizer que Calasso tem a montagem, o corte e a colagem como ferramentas recorrentes em seu trabalho. Ele divide seu último livro, *L'innominabile attuale* [O inominável atual], lançado na Itália em julho de 2017, em três partes: “Turistas e terroristas”, “A Sociedade Vienense de Gás” e “Avistamento das Torres”. As duas primeiras partes regulam de extensão (70, 80 páginas), mas a terceira é brevíssima, contendo apenas o resgate de uma anotação de Charles Baudelaire, um sonho ou visão, em um papel que Calasso declara como “indatável”. Nessa anotação, Baudelaire diz ter visto a queda de uma torre, um enorme edifício, queda essa ignorada pelas “nações”. Calasso faz o paralelo com as Torres Gêmeas e o 11 de setembro e encerra o livro.

Na primeira parte de *L'innominabile attuale*, fazendo uso de obras de Nietzsche, Jacob Burckhardt, Malebranche, Leibniz, Durkheim, entre outros, Calasso dissecar a categoria do *Homo saecularis*. Mais especificamente, Calasso investiga a presença do secularismo na sociedade moderna, as relações possíveis entre as categorias sociais e as categorias religiosas e como essa tensão permanece e se intensifica hoje (especialmente nesse confronto do título, “turistas e terroristas”, aqueles que cultivam a mobilidade e aqueles que abominam a mobilidade — seja dos corpos, seja dos costumes). “*Homo saecularis* é inevitavelmente turista”, escreve Calasso, e continua: “*Zapping* e *link* formam vasta parte de sua vida mental. São operações preexistentes, que um dia alcançaram a configuração indicada nos dois termos. Bouvard e Pécuchet já as praticavam, sem necessidade de recorrer a qualquer suporte técnico”.<sup>1</sup>

A segunda parte do livro apresenta uma coleção de citações, comentadas e editadas por Calasso. “Não são lembranças”, ele escreve como introdução, “mas palavras escritas, publicadas, ditas, referidas, registradas nos dias entre o início de janeiro de 1933 e maio de 1945”. Das várias fontes disponíveis, Calasso seleciona, por exemplo, os diários de Ernst Jünger (o momento em que fica sabendo dos campos de extermínio) e de André Gide (sua insistente defesa de Hitler e Stálin), as cartas de Walter Benjamin e de Louis-

<sup>1</sup> CALASSO, Roberto. *L'innominabile attuale*. Milano: Adelphi, 2017, p. 62.

-Ferdinand Céline (suas amantes, sua fuga), as cartas de Samuel Beckett escritas durante sua viagem de meses através da Alemanha em 1936. Calasso completa a introdução mencionada acima: “Todas as imagens daqueles anos exalam algo de hipnótico. Foi o auge do preto e branco, no cinema e na vida. Quando aparece o *technicolor*, parece uma alucinação. Era como se o tempo tivesse formado uma espiral cada vez mais estreita, que terminava em um estreitamento”.<sup>2</sup>

Seguindo a pista de autores canônicos que mantém sempre próximos — como Walter Benjamin ou Aby Warburg<sup>3</sup> — mas também autores mais restritos, como Roberto Bazlen, Calasso opera pela via do fragmento e sua capacidade de fazer do leitor uma sorte de participante. Isso ocorre muito mais por conta daquilo que *não* é dito do que por conta do que é apresentado pelo crítico. Trabalhando a partir de lacunas e elipses, Calasso faz o leitor preencher os espaços vagos a partir de seu próprio repertório, fazendo da própria performance de leitura um evento de confronto entre atual e anacrônico (é por essa via que se torna possível uma aproximação do título de Calasso: o atual se desloca pela história sempre de forma “inominável”, ou ainda, sem nome, de modo a ser apropriado por diferentes perspectivas a cada vez que retorna e se atualiza).

---

<sup>2</sup> Idem, p. 95.

<sup>3</sup> Busquei aprofundar tal relação em outra oportunidade, a partir da ideia de que “uma parte considerável da arte e do pensamento contemporâneos podem ser lidos a partir desse paradigma de rarefação do eu que emerge a partir dos trabalhos de Walter Benjamin e Aby Warburg. Trata-se de uma condição que é, ao mesmo tempo, produtiva e paradoxal, o que só torna a leitura possível do presente uma tarefa ainda mais complexa. Diante de um contexto no qual a subjetividade está em constante permutação com o arquivístico e o documental, o trabalho crítico deve se pautar por uma montagem de intensidades, que se dá através de um arranjo provisório de forças. Tanto o crítico como o artista encontram a história de suas vidas nos signos comunitários do mundo exterior. A montagem que daí decorre, portanto, será sempre uma construção impura, feita de fragmentos heterogêneos — fragmentos de tempos, de histórias, atravessamento de intencionalidades e acasos, diacronias e sincronias”. KLEIN, Kelvin Falcão. “O Atlas e as Passagens: a rarefação do eu diante do arquivo”. *Revista Confluenze*, vol. 5, n. 1, 2013, p. 24 (p. 15-25).

Uma dessas lacunas pode ser preenchida por uma obra não mencionada por Calasso mas que serve perfeitamente em seu argumento. O livro em questão é *Nas sombras do amanhã*, de Johan Huizinga, célebre historiador da cultura. A data original de publicação — 1935 — posiciona Huizinga no centro do período considerado por Calasso, e o subtítulo — “um diagnóstico da enfermidade espiritual de nosso tempo” — dá conta também da proximidade de tom e interesses. Apesar dos mais de 80 anos separando os dois textos, o contato entre Calasso e Huizinga faz saltar um ponto em comum: ambos buscam o “atual”, o “presente”, sempre em confronto com o passado e com suas expectativas, calibrando aquilo que foi outrora desejado com aquilo de fato alcançado. Além disso, o esforço de elaboração e transmissão das ideias de Huizinga é perfeitamente contemporâneo dos traços escritos organizados por Calasso na segunda parte de seu livro.

Huizinga, que já havia publicado *O outono da Idade Média* em 1919 e ainda publicaria *Homo Ludens* em 1938, organiza, *Nas sombras do amanhã* a partir do encadeamento de 21 breves capítulos. Seu objetivo é analisar a realidade europeia até o momento, atravessando questões como o decadentismo, o marxismo e o totalitarismo. Assim como o Sigmund Freud de 1930 (em *Das Unbehagen in der Kultur* [O mal-estar na civilização]), Huizinga transita continuamente entre os polos “civilização” e “cultura”, “vida do espírito” e “vida material”. Huizinga antecipa certas ideias de Walter Benjamin sobre a “reprodutibilidade técnica”, especialmente quando comenta o uso político da publicidade e certo “enfraquecimento da faculdade do juízo”, visível também no campo da arte: “vemos a produção artística em geral encerrada num círculo vicioso em que o artista fica preso à publicidade e, por meio dela, também à moda, ao passo que estas duas se prendem ao interesse comercial”,<sup>4</sup> escreve Huizinga.

A leitura de Huizinga, contudo, me coloca em um círculo virtuoso de reminiscências: pois se Calasso, ao falar da nossa

---

<sup>4</sup> HUIZINGA, Johan. *Nas sombras do amanhã: um diagnóstico da enfermidade espiritual de nosso tempo*. Trad. Sérgio Marinho. Goiânia: Caminhos, 2017, p. 73.

contemporaneidade dos “turistas e terroristas”, retorna à década de 1930 em busca de Simone Weil, Beckett e tantos outros, a ausência de Huizinga parece quase deliberada, tendo em vista o aparecimento de *Nas sombras do amanhã* — que faz o círculo girar ao buscar em Erasmo de Roterdã (1466-1536) ou em Rousseau (1712-1778) a perspectiva necessária para pensar o contemporâneo em 1935, ou ainda, em outras palavras, pensar a atualidade de forma extemporânea, para além de sua restrição epocal. Se a ausência de Huizinga chama a atenção no projeto de Calasso, a ausência de Nietzsche certamente chama a atenção no projeto de Huizinga.

Nietzsche já indicava que, para interrogar o valor de sua cultura atual, é preciso ser um pensador “extemporâneo”, isto é, não submisso ao “espírito de seu tempo” — a primeira extemporaneidade do extemporâneo consiste em considerar virtude aquilo que a modernidade percebe como um grande defeito: não ser “de seu tempo”. Longe de estar fora do tempo, o extemporâneo é antes aquele capaz de alguma maneira de se pôr de modo diverso no tempo, em épocas e culturas variadas, de se lançar a outros horizontes possíveis, longe da estreiteza e da univocidade do “espírito do tempo” que conduz a não mais querer “espantar-se”, “procurar, experimentar” — segundo o que Nietzsche escreve nos dois primeiros capítulos da primeira *Consideração extemporânea*.<sup>5</sup> A ausência de Nietzsche no projeto de Huizinga é ainda mais eloquente na medida em que o subtítulo de *Nas sombras do amanhã* é “um diagnóstico da enfermidade espiritual de nosso tempo”.

Entre outras coisas, as *Considerações* buscam iniciar a tarefa de “auscultação” que deve ser necessariamente o primeiro momento do trabalho do “médico da cultura”. De início, é preciso determinar os sintomas se quisermos determinar o mal de que a cultura moderna passa, para, em seguida, trazer-lhe um remédio — certamente um *pharmakon* ambivalente na acepção derrideana. Para

---

<sup>5</sup> DENAT, Céline. “A filosofia e o valor da história em Nietzsche. Uma apresentação das *Considerações Extemporâneas*”. *Cadernos Nietzsche* 26 (2010), p. 88-90 (85-96).

retomar brevemente nas palavras de Sarah Kofman, as *Considerações extemporâneas* são escritos “destinados a diagnosticar os males da atual civilização e a indicar os remédios” possíveis.<sup>6</sup>

Gostaria agora de expor parte de uma obra narrativa que condensa e problematiza todos os pontos levantados até aqui, e que não seria possível sem o aporte nietzschiano — a obra de W. G. Sebald. É difícil estabelecer com segurança uma cadeia de eventos interligados nas narrativas de Sebald. No caso específico que aqui me interessa, quero lidar com a breve menção que Sebald faz ao escritor italiano Leonardo Sciascia em seu romance *Vertigem*, de 1990.<sup>7</sup> Tudo poderia começar com a insistência de Sebald (e não apenas neste livro inicial de sua carreira) de puxar histórias dos jornais, algo que também acontece em Sciascia (e não apenas em seu livro de 1986, *1912+1*, que é citado por Sebald em *Vertigem*, mas em toda sua obra, sempre alimentando-se dos absurdos cotidianos encontrados nos jornais).

Antes de citar Sciascia, ainda no romance *Vertigem* mas em um capítulo anterior, Sebald cita o pintor Tiepolo (as remissões à visão e à imagem, são recorrentes, para além do uso efetivo de ilustrações pelo autor). É o segundo trecho de *Vertigem*, intitulado “All'estero”, e Sebald escreve: “As nuvens baixas que vinham dos vales alongados sobre a paisagem desoladora ligaram-se em minha imaginação ao quadro de Tiepolo que eu costumava contemplar durante horas”.<sup>8</sup> O narrador faz referência à sua primeira viagem a

<sup>6</sup> Idem, p. 90.

<sup>7</sup> Gostaria de deixar registrado o contato entre Roberto Calasso e Leonardo Sciascia precisamente por conta da publicação de *1912+1*. Em 12 de julho de 1986, Sciascia envia o manuscrito para Calasso na Adelphi, acrescentando: “Le mando la mia piccola divagazione sul 1913; veda Lei se è il caso di farne un libretto Adelphi. Non è molto diversa dalle piccole cose che ho scritto in questi ultimi anni, forse più divagante” [“Envio-lhe minha pequena divagação sobre 1913, veja o senhor se é o caso de fazer dela um livrinho Adelphi. Não é muito diferente das pequenas coisas que escrevi nestes últimos anos, talvez mais divagante”]. SQUILLACIOTTI, Paolo. “Scrivere facile. Storia redazionale di *1912+1*”. *Todomodo*, Rivista internazionale di studi sciasciani, IV, 2014, p. 32 (p. 29-42).

<sup>8</sup> SEBALD, W. G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 45.

Verona, em 1980; em 1987, ele retorna, vasculha os jornais do dia (02 de agosto de 1987) e, mais tarde, por conta da viagem que Kafka fez até a mesma cidade em 1913, o narrador vai à Biblioteca Civica e vasculha também os jornais locais de agosto e setembro de 1913. É preciso notar aqui a costura complexa que Sebald faz das datas, dos eventos e das biografias.

Depois da visita à Biblioteca, o narrador encontra em uma praça um jornalista chamado Salvatore — ele está lendo *1912+1*, o livro de Sciascia. “A história contada por Sciascia”, diz Salvatore, escreve Sebald, “era uma sinopse fascinante dos anos imediatamente anteriores à Primeira Guerra Mundial. No centro da narrativa, que se desenrolava mais na forma de ensaio, estava uma certa Maria Oggioni, nata Tiepolo”.<sup>9</sup> O narrador sequer menciona a coincidência de sua leitura dos jornais de 1913 na Biblioteca Civica e o encontro com Salvatore se dar justamente a partir do livro de Sciascia, *1912+1* (menciona o parentesco da protagonista de Sciascia com o pintor Tiepolo, mas não resgata a imagem de Tiepolo que havia lhe ocorrido no início do livro). O que permanece também não-dito e lacunar, mas bastante presente, é uma dupla semelhança que aproxima Sebald e Sciascia: o apego escrupuloso ao factual, ao verídico, ao jornalístico; e, por fim, essa narrativa que se desenrola “mais na forma de ensaio”, como define Sebald pela boca do personagem Salvatore:

... Salvatore já estava sentado diante do bar de toldo verde e lia [...]. O livro que estava lendo tinha uma sobrecapa cor-de-rosa com o retrato de uma mulher em cores escuras. Em vez do título, havia embaixo do retrato a combinação de números *1912+1*. [...] Depois do serviço, disse Salvatore, eu me refugio na prosa como numa ilha. [...] sua miopia e o fato de estar absorto na história contada por Sciascia o tinham isolado quase completamente de tudo que se passava ao redor. [...] No centro da narrativa de Sciascia, que se desenrolava mais na forma de ensaio, estava uma certa Maria Oggioni, nata Tiepolo, esposa de um capitão Ferruccio Oggioni, que em 8 de novembro de 1912 fuzilou o ordenança do marido, um bersagliere chamado Quintilio Polimanti [...].

---

<sup>9</sup> Idem, p. 101.

Os jornais da época, obviamente, se fartaram com a história, e o julgamento, que empolgou a fantasia da nação durante semanas — afinal a acusada, como a imprensa não se cansava de frisar, era da família do famoso pintor veneziano —, [...] não revelou por fim outra coisa a não ser a verdade que no fundo todos já conheciam, que a lei não é igual para todos e a justiça não é justa. Como Polimanti não era mais capaz de defender sua causa, ficou um pouquinho mais fácil para os juízes se deixarem conquistar totalmente pelo misterioso sorriso da signora Oggioni, que todo mundo em breve só chamava de contessa Tiepolo, um sorriso que de pronto lembrou aos jornalistas o da Gioconda, tanto mais que a Gioconda então, em 1913, povoava também as manchetes, depois que foi descoberta debaixo da cama de um operário de Florença que a libertara do exílio no Louvre dois anos antes e a levava de volta para a pátria dela.<sup>10</sup>

Cito agora Sciascia, *1912+1*:

Em pouco mais de uma semana, o caso Tiepolo some dos jornais. Outros fatos fazem notícia: o tango que chega de Paris; o Parsifal que é levado no Scala com um intervalo que permite ir jantar folgadoamente (e surge a polêmica entre aqueles que aceitam, em caráter excepcional, a novidade, e aqueles que, em nome da tradição itálica, a rejeitam); e dá-se também o ressurgimento, em Florença, da Gioconda de Leonardo que fora roubada no Louvre dois anos antes.<sup>11</sup>

1913 é o ano do sufrágio universal, do pacto Gentiloni, da guerrilha na Líbia (que, terminada a guerra, mais que a guerra dá à maioria dos italianos o sentido da posse colonial, o orgulho do ‘teneo te, Africa’ e da equiparação às nações europeias de mais antigo, longo e sabido alcance em matérias de terras de além-mar); e era também o ano em que o nacionalismo conheceu comoções e sobressaltos que vão em

<sup>10</sup> Idem, p. 100-102.

<sup>11</sup> SCIASCIA, Leonardo. *1912+1*. Trad. Tiziana Giorgini. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 22.

direção totalmente contrária à política externa que o governo conduz.<sup>12</sup>

O sorriso da Condessa Tiepolo se mistura ao sorriso de Monalisa, escreve Sciascia em *1912+1*. Parecia-se com o sorriso da Gioconda o sorriso da condessa Tiepolo?, pergunta Sciascia retoricamente, e cita extensamente a descrição de um jornalista em 1913, durante o processo: “Mas quando, diante de uma engenhosa argumentação da parte cível, a condessa, após um átimo quase imperceptível de recolhimento”, volta “o belo rosto e da efígie puríssima seus olhos glaucos e ardentes lampejam, e suas respostas se revelam meditadas, prontas, diretas, vocês passam a sentir que a alma dessa mulher não é assim tão simples como poderia parecer à primeira vista”.<sup>13</sup> Sorriso, olhos glaucos, o enigma de uma mulher-esfinge (e a condessa Tiepolo mata, como faz a Esfinge), o enigma de duas mulheres-esfinge, Monalisa e a condessa Tiepolo, aglutinadas nesse ano de 1913, tornadas simultâneas — cruzando atualidade e anacronismo — naquilo que Barthes chamou de “a estrutura do *fait divers*”. É justamente a partir do assassinato, do detetivesco, que Barthes inicia:

Eis um assassinato: se é político, é uma informação, se não o é, é uma notícia. [...] O *fait divers* nos diz que o homem está sempre ligado a outra coisa, que a natureza é cheia de ecos, de relações e de movimentos; mas, por outro lado, essa mesma causalidade é constantemente minada por forças que lhe escapam [...]. No *fait divers*, a dialética do sentido e da significação tem uma função histórica bem mais clara do que na literatura, porque o *fait divers* é uma arte de massa: seu papel é, ao que parece, preservar no seio da sociedade contemporânea a ambiguidade do racional e do irracional, do inteligível e do insondável.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Idem, p. 66.

<sup>13</sup> Idem, p. 31.

<sup>14</sup> BARTHES, Roland. “Estrutura da notícia”. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 57, 63 e 67.

Como escreve Sebald em *Vertigem*, esse breve romance de Sciascia se desenrola muito mais como ensaio do que como relato, um ensaio sobre essa estrutura da notícia, do *fait divers* como ligação a uma natureza “cheia de ecos, de relações e de movimentos”. Matéria-prima do próprio Sebald, cujo narrador encontra Salvatore, o jornalista que está lendo *1912+1* dentro de *Vertigem*, para saber mais detalhes sobre uma série de assassinatos ocorridos na Itália (cometidos pela Organização Ludwig, como o narrador descobre em uma notícia do *Gazzettino*, de Veneza). De novo o assassinato, e a fixação do narrador de Sebald com os *fait divers* ecoa numa passagem posterior, quando ele responde a Luciana — sua interlocutora — sobre o que está escrevendo, “eu próprio não sabia direito, mas que tinha a crescente sensação de que se tratava de um romance policial”.<sup>15</sup>

É curioso que Sebald não tenha dedicado mais do que uma página a Sciascia em *Vertigem*, pois em *1912+1* Sciascia toca em uma série de temas caros a Sebald — as notícias de jornal, o relato atravessado pelo ensaístico, o crime, as ironias da história, os encontros ao acaso no tempo e no espaço —, além de citar dois outros autores que estão em *Vertigem*, citados e transformados em personagens por Sebald: Stendhal e Giacomo Casanova (Stendhal está na primeira parte de *Vertigem*, “Beyle ou o amor”, e Casanova na segunda, “All’Estero”, retomado especialmente por conta de sua fuga da prisão em Veneza — na página 78 de *Vertigem*, Sebald inclui a imagem de um recorte de jornal: trata-se da notícia de uma peça a ser apresentada no dia seguinte em Bolzano, cujo título é *Casanova al castello di Dux*).

Stendhal e Casanova surgem no texto de Sciascia por conta da beleza da condessa Tiepolo — seu sorriso à Monalisa mobilizou não apenas a compaixão da imprensa, mas também a raiva de uma série de mulheres anônimas que enviaram cartas ao tribunal. As cartas defendiam que “a beleza da acusada estimulava os homens a juízos duvidosos, menos implacáveis”, escreve Sciascia, e continua:

<sup>15</sup> SEBALD, W. G. Op. cit., p. 77.

“O que é a beleza”, exclama com atroz estupor Gioacchino Belli: em um soneto onde, dando como exemplo a opção feita entre os gatinhos recém-nascidos em só criar os mais bonitinhos, jogando os demais no lixo, nos mostra, em toda a sua atrocidade, justamente, um fato que de hábito se pratica ou do qual se ouve falar sem espanto, sem horripilação. Mas a beleza... De uma mulher, a beleza, dizia Stendhal, é uma promessa de felicidade: seja ela reservada a nós ou aos outros.<sup>16</sup>

Na página seguinte, Sciascia comenta o depoimento “do professor Pompeo Molmenti”, “senador do Reino” e “estudioso de história veneziana, dando especial atenção à vida libertina da cidade no século XVIII e a seu cidadão mais ilustre nesse sentido”, ou seja, Casanova. “Estava publicando justamente naquele ano os *Epistolari veneziani del secolo XVIII*, volumoso e ainda utilíssimo livro; e dentre outros tantos trabalhos, já em 1910 dera uma primeira mostra dos *Carteggi casanoviani*”. Polimanti, o homem assassinado pela condessa, é ligado sutilmente a Casanova no texto de Sciascia — Polimanti teria retirado dos escritos de Casanova algumas táticas de conquista, escritos esses tornados populares na Itália justamente por conta do trabalho do professor Pompeo Molmenti. É, enfim, a figura do professor Molmenti que permite a Sciascia uma digressão (mais uma) que o afasta da condessa Tiepolo e do julgamento e permite a Sciascia um comentário acerca de suas preferências narrativas (é preciso reparar na citação o modo como Sciascia anuncia aquilo que o “interessa” e “fascina”):

O professor Molmenti: que é um daqueles personagens do mundo da erudição, da cultura, que sumamente me interessam, me fascinam: personagens que dedicam quase a vida inteira a seguir as pegadas, quase que a perseguir personagens que são deles, de sua vida, de seus entendimentos, exatamente o contrário. E me veio a expressão “seguir as pegadas” pensando naquele que é o exemplo mais considerável: o católico e quase (ou simplesmente) jansenista

---

<sup>16</sup> SCIASCIA, Leonardo. *1912+1*. Op. cit., p. 52.

Pietro Paolo Trompeo, austero, caseiro, de sempre casta locução, que, começando ainda jovem a seguir as pegadas do ateu e libertino Stendhal na Itália romântica, seguiu-o por toda a vida mesmo em outras partes e conjunturas: com um amor e uma sensibilidade que quase diria inigualáveis. E seu primeiro livro intitula-se justamente *Nell'Italia romantica sulle orme di Stendhal*.<sup>17</sup>

Sebald e Sciascia compartilham essa predileção por figuras laterais da história, que por vezes realizam trabalhos metódicos e silenciosos em seus escritórios, ateliês, laboratórios, arquivos, operando em um registro temporal dilatado (no caso de Sebald, o exemplo mais imediato é sem dúvida Jacques Austerlitz, arquiteto e professor universitário dedicado ao século XIX, cujo sobrenome dá título ao último romance publicado por Sebald, em 2001, *Austerlitz*). “E me veio a expressão”, escreve Sciascia, levando a digressão adiante, em direção ao crítico literário Trompeo, especialista em Stendhal, o que permite a Sciascia, finalmente, amarrar aquela breve menção a Stendhal duas páginas antes.

Se em *1912+1*, em forma de digressão, Sciascia apresenta uma de suas predileções narrativas — personagens que dedicam a vida à investigação de outros personagens e temas que são seus opostos —, em *Portas abertas*, uma novelinha publicada em 1987 (um ano depois de *1912+1*, portanto), surge um personagem, “um pequeno juiz”, que lhe serve mais uma vez como veículo para predileções. “Deixou de lado a leitura do Giuffredi”, escreve Sciascia sobre seu pequeno juiz,

para procurar um outro livro de que subitamente se lembrara: de Pittè, acerca do culto pelas almas dos corpos degolados. Tinha uma verdadeira paixão para desenrolar, entre os seus livros e no seu pensamento, o fio de extemporâneas curiosidades. Desde que começara a ter alguma coisa a ver com os livros: razão pela qual os irmãos, que ficavam em cima dos livros com mais vontade e aplicação, consideravam-no uma espécie de vadio. Ele sabia, contudo que só tinha tido a

---

<sup>17</sup> Idem, p. 54.

ganhar, naqueles momentos ou dias perdidos; e, de qualquer maneira, sempre haviam sido motivo de prazer.<sup>18</sup>

A novela *Portas abertas* tem como assunto um julgamento por assassinato que ocorre no período do fascismo. O “pequeno juiz” recebe de um dos jurados uma gravura e a partir dela vai às leituras mencionadas (Giuffredi, Pittè). No fim do livro, quando o veredito já foi dado, o juiz visita o jurado em sua casa no campo. Eles conversam sobre livros: “Era como se estivesse ansioso para falar de livros, de escritores: de tão raro que era encontrar alguém com quem pudesse fazê-lo. E depois de admirar as gravuras de Rosaspina, deixando o livro: — Muito bonito”, diz o juiz, “não deve ter passado despercebido de Stendhal, em seu amor pelo Correggio. — Não, não creio: e se por acaso ele tiver mencionado a coisa em alguma carta, em alguma anotação, o nosso Trompeo deve estar a par disto...”.<sup>19</sup> O mesmo Trompeo que Sciascia também cita em *1912+1*, também em referência a Stendhal — desenrolando “o fio de extemporâneas curiosidades”, que é também minha tentativa aqui.

É a extemporaneidade inerente à ficção que nos permite realizar a costura complexa das referências, operando nessa ambivalência que oscila entre o atual e o anacrônico, deixando à mostra a arbitrariedade da cronologia e o caráter lúdico da história. O que os textos literários nos mostram, em última instância, é precisamente o caráter contingente de toda organização abstrata do tempo e de todo sistema artificial de explicação para o acúmulo ou passagem do mesmo. De resto, a lição está posta por Sciascia já na epígrafe de *1921+1*, de Aldo Palazzeschi (1885-1974), que coloco agora ao final — não exatamente para terminar, mas para retornar a todas essas questões e textos, *tornare indietro*, em uma “divagante passeggiata nel tempo”, para dizer com Sciascia:

---

<sup>18</sup> SCIASCIA, Leonardo. *Portas abertas*. Trad. Mário Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1990, p. 51.

<sup>19</sup> Idem, p. 76.

“ — Vamos?

— Vamos lá.

— Vamos voltar?

— Vá lá.”

Aldo Palazzeschi, *La Passeggiata* (O passeio)<sup>20</sup>

A epígrafe diz respeito não apenas àquilo que Sciascia buscou com *1912+1*, mas também em toda sua poética: é sempre preciso voltar, retomar, reler e resgatar (não apenas os clássicos da literatura — Stendhal, Balzac, Manzoni —, mas também a crônica miúda dos dias, os fatos cotidianos inscritos dia após dia nos jornais). É o próprio Sciascia quem apresenta tal conclusão, quando retorna à epígrafe de *1912+1* na conclusão do livro: ele fala de seu “breve conto” dedicado a Manzoni (*La strega e il capitano*) e de seu desejo de escrever outro, agora em homenagem a Pirandello; contudo, “quando comecei a escrevê-lo”, continua Sciascia, “não pensava em Pirandello” e sim “num divagante passeio no tempo, num breve espaço de tempo da crônica italiana: por isso escolhi como epígrafe os dois primeiros e os dois últimos versos do poema de Palazzeschi que, justamente, intitula-se ‘O passeio’”.<sup>21</sup>

No final de *1912+1*, portanto, Sciascia declara abertamente aquilo que guiou o relato desde o início: ser uma homenagem a Pirandello. “Tudo era pirandelliano no caso Tiepolo”, anuncia ele algumas páginas antes, “as várias verdades, o jogo do parecer contra o ser”.<sup>22</sup> A reflexão mais imediata a ser feita é que, a partir de Palazzeschi, Sciascia inscreve em seu próprio texto o imperativo do contínuo retorno aos textos — em primeiro lugar, aos textos do próprio Sciascia, cuja obra completa nossa contemporaneidade tem diante isso, em permanente tensão diante dos polos do “atual” e do “anacrônico”. Por fim, extrapolando a reflexão imediata suscitada pela epígrafe e pelo comentário de Sciascia, é possível dizer que Sciascia remete não apenas à sua obra completa, mas ao complexo arquivo do qual ela faz parte: o inominável atual.

<sup>20</sup> SCIASCIA, Leonardo. *1912+1*. Op. cit., p. 5.

<sup>21</sup> Idem, p. 75.

<sup>22</sup> Idem, p. 69.

# Viagens, lembranças, ruínas: movimentos anacrônicos<sup>1</sup>

|| Andrea Santurbano

Tempos e olhares cruzam-se em várias direções, propondo uma malha dialógica interessantíssima, na reedição, em 2018, pela editora Adelphi, de *Una storia vera e altre storie scelte da Alberto Savinio* [Uma história verdadeira<sup>2</sup> e outras histórias escolhidas por Alberto Savinio], coletânea antológica do famoso autor satírico grego do

---

<sup>1</sup> Este ensaio retoma e desenvolve ideias contidas no artigo, de minha autoria, “Gli storici, questi mentitori: torna il Luciano di Savinio”, publicado na revista online *Alfabeta2*, em 2 de dezembro de 2018. O artigo está disponível em: <https://www.alfabeta2.it/2018/12/02/gli-storici-questi-mentitori-torna-il-luciano-di-savinio/>.

<sup>2</sup> Cf. SAMÓSATA, Luciano de. *A história verdadeira*. Trad. Gustavo Piqueira. Ilustrações de Alexandre Camanho, Carlos José Gama e Jaca. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2012.

século II, Luciano de Samósata, originalmente publicada em 1944. De fato, tem-se aqui um autor do início da era cristã, um tradutor da segunda metade do século XIX e um organizador muito especial do século XX, que intervém e interage tanto com o primeiro quanto com o segundo. Dessa forma, um discurso que pretende perpassar pelo conceito aqui debatido de *anacronia* encontra nessa publicação um ponto de partida ideal.

Na verdade, é difícil especificar a quem pertença a autoria do volume: se Kafka, como queria Borges, teria produzido retroativamente o escrivão Bartleby, também poderíamos afirmar que Alberto Savinio tenha produzido retroativamente esses escritos de Luciano. Nos deparamos, com efeito, com uma leitura na leitura, lê-se Luciano, mas também lê-se Savinio, que na introdução deixa um espaço para que o próprio Luciano conte a sua história como se fosse uma “entrevista impossível”.<sup>3</sup> E não podemos esquecer de Luigi Settembrini, cuja moderníssima tradução realizada durante a detenção na prisão da ilha de Santo Stefano (1851-59), por conspiração contra o regime de Bourbon de Nápoles. É de se lembrar que nesses anos (ou mais tarde, pouco muda), Settembrini, sério literato, provavelmente sugestionado pelo trabalho de tradução da obra de Luciano, escreveu o conto homoerótico *Os neoplatônicos*,<sup>4</sup> que será descoberto — e reprovado — só em 1937 por Benedetto Croce (que o considerou uma “queda” do mestre), mas que só é publicado em 1977, com a organização de Giorgio Manganelli.

Luciano é sem dúvida um autor moderno, na acepção agambiana contida na noção de contemporâneo,<sup>5</sup> antecipada, de algum modo,

<sup>3</sup> Referência a “Le interviste impossibili” [As entrevistas impossíveis], programa radiofônico transmitido pela RAI, de 1974 a 1975, baseado na fórmula segundo a qual escritores contemporâneos — Arbasino, Calvino, Eco, Malerba, Sanguineti, Manganelli, dentre outros — ideavam diálogos e se faziam de entrevistadores de personagens e autores do passado, protagonizados, por sua vez, por atores profissionais.

<sup>4</sup> Ver SETTEMBRINI, Luigi. *Os neoplatônicos*: novela homoerótica. Org., apresentação e trad. Silvia La Regina e Ana Maria Chiarini. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

<sup>5</sup> Vale aqui lembrar, pelo menos, uma definição que Agamben dedica ao conceito: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo,

pelas palavras de Savinio na introdução: “Cabe dizer que ‘moderno’ aqui não é usado em seu significado temporal? Moderno é todo espírito não misticamente inspirado pelos mitos como Êsquilo ou Dante, mas consciente de sua autonomia mental e que livre e desapassionadamente contempla ao redor de si o mundo desdivinizado”<sup>6</sup>. Outro aspecto importante é o relevo que o escritor grego ganha numa perspectiva histórica. Ainda nas palavras de Savinio:

Luciano era perfeito por qualidade de mente e por posição histórica, pois subiu ao ápice de tudo aquilo que o mundo antigo pensara e operara; assim como era perfeito Voltaire, pois ele também subiu ao ápice de tudo aquilo que pensara e operara o Renascimento e suas extensões; assim como nós sentimos perfeitos, pois nós também subimos ao ápice de tudo aquilo que pensaram e operaram os tempos posteriores à revolução francesa, ou seja, todo o tão rico, e fecundo, e complexo séc. XIX. Mas quero ser bem entendido: ‘perfeito’ não é afinal tal condição de privilégio que chega a atrair sobre si a inveja e o ódio, e mais, a derrisão que cabe aos fanfarrões: perfeito é quem acaba se encontrando no fim de um período histórico durante o qual todos os homens operaram praticamente em concordância e foram guiados pelos mesmos princípios; perfeito é quem sabe contemplar o panorama desse período histórico e sabe tirar as conclusões de seus vários adendos, e sabe aproveitar os ensinamentos que esse período oferece.<sup>7</sup>

Mas o aspecto mais interessante do livro de Luciano gira em torno de um paradoxo: “A verdade grega foi outrora abalada com

---

que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que e a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?*: e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

<sup>6</sup> LUCIANO. *Una storia vera: e altre storie scelte* da Alberto Savinio. Trad. Luigi Settembrini. Introdução, notas e ilustrações de Alberto Savinio. Milano: Adelphi, 2018, p. 12-13. Quando não diversamente indicado, as traduções do italiano, desse e de outros textos, são nossas.

<sup>7</sup> Idem, p. 21.

esta única afirmação: ‘eu minto’”, lembra Michel Foucault no *Pensamento do exterior*,<sup>8</sup> ao fazer referência ao famoso paradoxo do mentiroso de Epimênides, segundo o qual todos os Cretenses seriam mentirosos, inclusive o cretense, que ao dizer isso, pretende afirmar a verdade. Luciano de Samósata, que, como visto, já podia observar o epílogo da civilização grega e helenista do alto do séc. II d. C., pode retomar a questão na abertura de *História verdadeira*, com uma contundente declaração: o que está prestes a ser contado é uma mentira, apesar de ser mais razoável do que muitas outras e que, aliás, traz uma única verdade, a saber, que todo o resto é mentira. A intenção é paródica, na esteira, todavia, dos sérios critérios historiográficos que o próprio Luciano havia indicado na carta *Como se deve escrever a história*, em que ele mesmo já criticava a falta de objetividade dos historiadores na narração dos acontecimentos. De fato, no decorrer dessa narração maravilhosa, ele critica os sábios que não acreditam no poeta Aristófanes e descreve a punição destinada aos mentirosos, especialmente aos historiadores — dentre os quais Heródoto — que não escrevem a verdade. Todavia, a intenção de Luciano não é somente a de polemizar com historiadores e filósofos e suas respectivas certezas, mas também a de demonstrar que o caos do mundo não permite uma demarcação tão nítida entre o fictício e o real, real que muitas vezes não se apresenta muito mais lógico do que o fictício.

Quando, em plena segunda guerra mundial, Alberto Savinio aceita com entusiasmo o convite da editora Bompiani para relançar as obras de Luciano (o projeto sairá em dois volumes),<sup>9</sup> na tradução de Settembrini que exigia apenas uma pequena modernização, ele mesmo se encontrava num período de intensa atividade criativa e

<sup>8</sup> FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior”. In. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos & Escritos III. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 219.

<sup>9</sup> Sobre a gênese editorial de *Una storia vera* veja-se o interessante “Alberto Savinio editore di Luciano. Un percorso attraverso le lettere”, de Francesca Cianfrocca, disponível em: <https://www.fillide.it/index.php/archivio/19-articoli/413-francesca-cianfrocca-alberto-savinio-editore-di-luciano-un-percorso-attraverso-le-lettere>.

intelectual, escrevendo uma série de artigos para jornais que serão posteriormente reunidos sob o título de *Nuova enciclopedia* [Nova enciclopédia]. Nestes textos, com sua habitual e funambulesca argúcia, o escritor ítalo-grego não deixa de abordar questões que hoje entrariam a pleno título no conceito de “pós-verdade”: “O maior defeito e a profunda imoralidade dos regimes absolutistas, como de toda condição absolutista, é o princípio da ‘verdade única.’ Enquanto se sabe que a verdade humana, a nossa verdade, a verdade ‘verdadeira’ é feita de verdadeiro e de falso: mais de falso do que de verdadeiro”.<sup>10</sup>

A leitura de Luciano, hoje, nos projeta para aquele acervo clássico de religiões e mitologias, já observado a partir de um olhar crítico e laico, corroborado, ainda, por um distanciamento histórico. Considere-se, por exemplo, o maravilhoso “pequeno tratado histórico-didatizante”, segundo as palavras do próprio Savinio, *Della dea Siria* [Da deusa Síria], em que é narrada uma versão da Arca de Noé. Ao descrever o buraco por onde teria saído a água depois do dilúvio (localizado na atual e tristemente famosa Alepo, na Síria), com efeito Luciano debocha a partir de um cientificismo enviesado das narrações mítico-religiosas: “Eu vi essa cratera, que está debaixo do templo, e é bem pequena: se antes era maior e agora se tornou assim, eu não sei, a que eu vi é pequena”.<sup>11</sup>

Já o conto epônimo da coletânea, *A história verdadeira*, é uma viagem dissimuladamente autobiográfica, viagem que revisita a tradição mitológica, histórica e odepórica, perpassando por batalhas interplanetárias entre *Luarianos* e *Solarianos* (uma espécie de *Guerra nas Estrelas* ante litteram) e meses transcorridos pelo narrador na barriga de uma baleia (tanto que Savinio sugere com convicção que Collodi, na composição do *Pinóquio*, conhecia esse episódio). Em seguida, há os encontros, durante as peripécias marítimas, com filósofos e historiadores daquele grande universo da cultura grega, alvo de ironia, ainda que de uma ironia “afetuosa”, pois a ironia,

---

<sup>10</sup> SAVINIO, Alberto. *Nuova enciclopedia*. Milano: Adelphi, 2017, p. 387.

<sup>11</sup> LUCIANO. *Una storia vera*. E altre storie scelte da Alberto Savinio. Op. cit., p. 120.

conforme sinaliza Savinio na introdução do volume, “é uma forma de amor indireto: é o amor mais pudico, o amor mais ciumento”.<sup>12</sup>

O que não deixa ainda hoje de surpreender num autor como Luciano de Samósata são, entretanto, as muitas sugestões, parecidas com imagens dialéticas que terão continuado a brilhar nos séculos seguintes, tanto em tema de crítica literária como de relações entre história e literatura. Por exemplo, já podemos encontrar colocada a questão da “intencionalidade”, da “vontade” do autor: questionado a propósito do famoso começo da *Iliada*, “Por que começaste por ‘Canta-me a cólera — Ó deusa...?’”, um Homero, aqui personagem e testemunha, responde de forma contundente: “Porque assim me passou pela cabeça: ou por acaso tu acreditas que pensava nisso?”.<sup>13</sup> Conhecendo a obra do escritor italiano, poderíamos até ficar na dúvida e nos perguntar: quem escreve, Luciano ou Savinio? Por fim, é lançado o ataque aos historiadores, confinados numa espécie de grupo infernal: “as penas mais graves são atribuídas aos mentirosos e especialmente aos historiadores que não escrevem a verdade, como Ctésias de Cnido, Heródoto, e muitos outros”.<sup>14</sup> Ou seja, ainda que sob forma de sátira, é posto em xeque o regime verídico da história, antes de Marc Bloch, e antes dos vários Michel de Certeau, Roger Chartier, Hayden White e também Carlo Ginzburg, que acabam se defrontando com um evidente dilema: literatura e história compartilham, entre outras, uma característica importante, a de ter uma dimensão narrativa, ou seja, de visarem à elaboração de um discurso organizado no espaço e no tempo. Mas, mesmo querendo assumir uma dívida do discurso histórico para com a fabulação literária, as divergências estão longe de serem superadas.<sup>15</sup> Comumente, atribui-

---

<sup>12</sup> Idem, p. 18.

<sup>13</sup> Idem, p. 367.

<sup>14</sup> Idem, p. 372-373.

<sup>15</sup> A bibliografia a respeito seria muito ampla, gostaria apenas de sinalizar aqui uma interessante entrevista em vídeo com Carlo Ginzburg, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D9ie7DiAc4&list=PLikfSdXVDXkuAxxgKzobc0rhVIDfl-LhOCX&index=36>. É possível também ler a transcrição dessa entrevista in: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; DEGANI, Francisco; SALVADOR, Rossana (org.). *Krisis — Tempo de Covid-19*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

-se à história a necessidade de manter um compromisso com a verdade dos fatos (a serem, portanto, relatados, explicados e *comprovados*), enquanto que com a literatura não teria que se ater a esse compromisso. Ora, ao privilegiar e se organizar em torno de categorias retóricas e narrativas, também para a história seria impossível dar conta com uma coincidência total entre os acontecimentos tais como foram e tais como podem ser “narrativamente” explanados. Jacques Rancière chega até a reclamar uma exigência radical, quando afirma que “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”.<sup>16</sup>

A propósito de Winfried Georg Sebald, escritor emblemático em termos de miscigenação entre registros documentários e ficcionais, autobiográficos e autoficcionais, Kelvin Falcão Klein muito pontualmente afirma: “Os narradores de Sebald frequentemente lidam com traços materiais de um passado que muitas vezes não entendem completamente. O procedimento igualmente recorrente dos narradores é o de tentar suplementar tal falta de entendimento com a fantasia e a imaginação”.<sup>17</sup> Mais uma vez, portanto, podemos ver como não apenas a ficção não é antagônica à história, mas, antes, lhe oferece elementos para que ela possa ser integrada e pensada. Ademais, em *Guerra aérea e literatura*, Sebald enxerga na atitude dos alemães no segundo pós-guerra um “anjo da história” de benjaminiana memória aos avessos, levado, pois, pelo vento do progresso, mas sem a possibilidade de virar-se para trás:

Assim, tanto pelo trabalho exigido como pela criação de uma nova realidade despida da fisionomia própria, ela [a reconstrução alemã] impediu de antemão qualquer recordação do passado, direcionando a população, sem exceção, para o futuro e obrigando-a ao silêncio sobre aquilo que enfrentara.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 58.

<sup>17</sup> KLEIN, Kelvin Falcão. “W.G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem”. In: *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, 2017, p. 210. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/12031/10667>.

<sup>18</sup> SEBALD, W.G. *Guerra aérea e literatura*. Trad. Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 17.

Referência, essa ao anjo da história, que mais adiante se torna explícita, quando Sebald faz menção a um dos poucos relatos da imane destruição e ruína dos bombardeios ingleses na Alemanha, o de autoria de Alexander Kluge. Aqui Walter Benjamin é citado literalmente e o anjo da história reassume sua postura original, isto é, aquela com o olhar o fixo, apavorado, diante de uma cidade (Hamburgo) arrasada.<sup>19</sup> E finalmente, num dos trechos mais líricos de Sebald (de fato, a escrita de Sebald raramente abandona aquele tom medido, sóbrio, impessoal, ainda que tão intensamente envolvente), a história revela seu rosto: “Assim são os abismos da história. Neles se encontra tudo misturado, e o pavor e a *vertigem* nos tomam quando olhamos lá, para baixo”.<sup>20</sup> Repare-se naquela *vertigem* (os grifos na citação são meus) que dá o título a outro livro de Sebald, em que, justamente, há outros trechos que enfatizam essa dolorosa relação com o passado: “Quanto mais imagens coleciono do passado, eu disse, mais provável me parece que o passado tenha de fato ocorrido dessa maneira, pois nada nele podia ser chamado normal: a maior parte dele era ridícula e, quando não ridícula, aterradora”.<sup>21</sup>

Julián Fuks, num ensaio reunido em *Ética e pós-verdade*, sugere ainda, a partir da escrita sebaldiana, uma interpretação muito pertinente sobre as relações entre história e narração: “Não será um excesso se eu associar aqui a ruína do território europeu à ruína do próprio romance”. E continua, agora no tocante à maneira de contar essa “realidade”, de encontrar uma trama literária que possa melhor costurar uma relação com a própria história:

[...] o real acode para devolver ao romance sua relevância. Um real transformado, porém não a velha tentativa de emular o mundo numa ficção convincente ou de aprimorá-lo em sua reinvenção fantasiosa, mas um real acessado de maneira

<sup>19</sup> Cf. Idem, p. 64.

<sup>20</sup> Idem, p. 69.

<sup>21</sup> SEBALD, W.G. *Vertigem*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 164.

direta, convocado a participar da ficção para que não a deixe incorrer em impertinência.<sup>22</sup>

Essa última sugestão nos remete, então, ao axioma já citado de Rancière (vale a pena repetir, “O real precisa ser ficcionalizado para ser pensado”) e, portanto, à narrativa, com certeza bem mais impertinente (e irônica), que alimenta o diálogo cúmplice, colocado num entrecruzamento de tempos, entre Luciano e Savinio. Além disso, também estamos na esteira de uma demolição de fronteiras narrativas rígidas, graças também a declinações autobiográficas que acentuam e problematizam o hibridismo da escrita. Se no caso de Sebald podemos falar mais precisamente de um “eu” que se diz Sebald, mantendo constante uma margem de incerteza, ainda por cima alimentada pelo aparato de imagens utilizado, supostamente documentário, no caso de Savinio (que, cabe lembrar, nasceu e foi criado na Grécia) essas estratégias de escrita brotarão num jogo contínuo de referências e dissimulações, de recordações e livres associações (re)criativas: basta pensar em obras como *La casa ispirata* [A casa inspirada] (1925), *Tragedia dell’infanzia* [Tragédia da infância] (1937), *Infanzia di Nivasio Dolcemare* [Infância de Nivasio Dolcemare] (1941) ou *Dico a te, Clio* [Digo a ti, Clio] (1946), em que a (des)ordem compositiva, anti-romanesca, do autor (o qual se serve até de um anagrama de seu próprio pseudônimo, Nivasio/Savinio) dispõe, acresce e caricatura livremente fragmentos memoriais.

Mas aqui vale a pena perpassar brevemente pelo conto “mentirosamente” (e “lucianamente”) autobiográfico de Savinio, *Formoso*, publicado na coletânea *Casa “La vita”*, em 1943.<sup>23</sup> O pretexto é uma viagem de carro para Roma, em 1939, em companhia da mulher, Maria Morino, outrora atriz da companhia teatral de Luigi

---

<sup>22</sup> FUKS, Julián. “A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo”. In: DUNKER, Christian et alii. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinenses, 2017, respectivamente p. 81 e 82.

<sup>23</sup> Tratei do assunto num artigo já datado, “Aporias da história em Savinio e Morselli”. In: *Fragmentos*, v. 21, n. 2, 2010, disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/29647/0>.

Pirandello. Indo da ponte Sant'Angelo em direção à praça San Pietro, o casal se depara com uma novidade chocante. Trata-se da abertura promovida pelo regime fascista da Via della Conciliazione (e até aqui estamos dentro de um regime de verossimilhança). Porém, percorrendo o trecho em obras, o casal cai num buraco, não físico, mas sim temporal: conversam, por exemplo, com o pintor Rafael, que antigamente morava por ali e que agora tem a casa desapropriada e derrubada, e sobretudo assistem a um acontecimento entre história e lenda referente ao papa Formoso, no trono pontifício de 891 a 896. O episódio marcante relativo a esse personagem se dá nove meses após sua morte, quando seu cadáver é exumado da cripta papal para ser julgado perante um concílio “cadavérico”, presidido por Estêvão VII, o então papa entronado. Formoso é retrospectivamente acusado de excessiva ambição pelo cargo papal, sendo todos os seus atos declarados nulos. O corpo é despido das vestes pontificias, e os dedos da mão direita amputados. A partir desse ponto, história e lenda se bifurcam, já que a segunda reza que Formoso, jogado no Tibre, teria ressurgido inteirinho das águas e tomado de novo posse de seu cargo, ao passo que o papa Estêvão teria sido justificado pelo próprio povo, impressionado por sua tamanha crueldade. O conto, então, inicia com um regime autobiográfico, relata um maravilhoso salto temporal e ainda trata de uma epifania apoiada em acontecimentos entre história e lenda.

Mas também outro elemento, pertencente à história cultural mais recente, ainda que possa passar despercebido na trama do conto, corrobora a rede anacrônica de relações traçada por *Formoso*: este, de fato, se abre com a representação de um carro, ícone para a época, apelidado de *Topolino* (o nome oficial era FIAT 500), que havia se tornado em 1939 um sonho de consumo: “a última moda do idílio motorizado”, segundo escreve o próprio Savinio. Entretanto, *Topolino*, tradução italiana de *Mickey*, nos remete a um detalhe possivelmente muito significativo, pensando num dos ensaios mais famosos de Walter Benjamin, de 1933, *Experiência e pobreza*: “Uma existência de Mickey Mouse é um desses sonhos do homem de hoje. Uma experiência cheia de milagres, que não se limitam a superar os

prodígios da técnica, mas ainda se riem deles”.<sup>24</sup> E Savinio também escreve, nos mesmos anos, sobre Topolino, dessa vez no sentido de personagem, portanto, dialogando virtualmente com Benjamin. Ora, se o filósofo alemão, dentro de sua conhecida tese sobre a progressiva falta de transmissibilidade da experiência, também por causa de uma saturação moderna de “o Homem” e da “cultura”, enxerga na figura do Mickey Mouse uma sublimação narcótica e compensadora desse “cansaço”, Savinio toca teclas consonantes ao falar desse desenho animado numa perspectiva demiúrgica, estática, de objeto que captura o homem mortal silenciando os problemas da vida:

Ora, o que é esse Mickey senão uma forma de surrealismo vulgarizado, um surrealismo ao alcance de todos, um surrealismo de baixo custo? Mickey, de fato, supera a realidade comum, e toca na “outra” realidade: a realidade dos poetas. Mickey desperta e torna plástico o animismo dos objetos. Mickey inverte e transforma as costumeiras finalidades da vida. Mickey mostra com demiúrgica descontração que toda criatura humana, todo animal, toda coisa, todo objeto podem ser indiferentemente o que são e, ao mesmo tempo, uma outra coisa, muitas outras coisas Mickey “consegue”, e com uma consciência bem apurada, aquela tentativa de vida promiscua, que o ambicioso Prometeu concebeu num momento de embriaguez, ou seja, de inconsciência. [...] Mickey mostra o outro lado de toda moeda, arrasa as trevas geradoras de terror e de superstição, quebra as pernas da idolatria.<sup>25</sup>

Vale acrescentar que para Savinio, como vimos, idolatrias são também as formas fechadas, os gêneros definidos e, sobretudo, a história como processo sinóptico e linear. Tanto que no prefácio de *Dico a te, Clío* (1939), atípico diário de viagem, ele deixa um aviso contra uma função “higienizante” da história, em prol de suas dobras, aquelas individuais e menos objetiváveis:

---

<sup>24</sup> BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *O anjo da história*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016, p. 90.

<sup>25</sup> SAVINIO, Alberto. Topolino. In: *Torre di guardia*. Leonardo Sciascia (org.). Palermo: Sellerio, 1993, p. 62-63.

A história coleta nossas ações e as coloca gradualmente no passado. A história gradualmente nos liberta do passado. Uma organização perfeita da vida faria com que todas as nossas ações, mesmo as mais pequenas e insignificantes, se tornem história: para nos livrar delas, para tirá-las de nossas costas. [...] Ao lado da história, que segura gradualmente as ações dos homens, encerrando-as, tornando-as inoperantes, há o fantasma da história: o grande buraco, o vazio que absorve gradualmente as ações que escapam da história, e as cancela. A nossa visão extraordinária, que se tornou extraordinariamente aguda em um momento extraordinário de nossa vida, nos permitiu por um instante ver de novo dentro daquele vazio as ações canceladas, os fatos que não existem mais, os acontecimentos desaparecidos, o que ninguém jamais poderá ver de novo. [...] E se os fatos cancelados fossem os únicos memoráveis? Se o destino maior dos acontecimentos humanos, se a sorte mais nobre, mais alta, mais “santa” de nós e de nossos pensamentos não fosse a história, mas o fantasma da história?<sup>26</sup>

Podemos chegar, agora, a outro autor tratado nos ensaios deste volume<sup>27</sup> e igualmente central no discurso, Giorgio Manganelli. Emblemática é a voz do comentador de *Nuovo Commento* [Novo comentário] (1969), sua segunda obra publicada, a qual voz, ainda que no quadro de uma dissimulação paródica (mas também seríssima, por outro lado), de glosas que ser referem a um texto inexistente, não deixa de alfinetar o método da história: “Imitador e discípulo, fiz os primeiros ensaios de comentador; tentei no início glosar os historiadores: erro que com um pouco de sabedoria teria evitado, pois nada, mais do que a história, mentirosamente consequencial, é alheio ao grande comentário”.<sup>28</sup> Ainda Manganelli, na “entrevista impossível” com Nostradamus, faz referência a uma ideia de “ruinologia” (a de ler de alguma forma o passado, presente

<sup>26</sup> SAVINIO, Alberto. *Dico a te, Clio*. 3. ed. Milano: Adelphi, 1992, p. 11.

<sup>27</sup> Cf. neste volume GIALDRONI, Michele. “Manganelli na Argentina: uma viagem anacrônica”.

<sup>28</sup> MANGANELLI, Giorgio. *Nuovo commento*. 2. ed. Milano: Adelphi, 2009, p. 64.

e até o futuro da história pela cicatrizes antipositivistas de ruínas e destroços) que mantém uma estreita relação com o pensamento de Benjamin — além do próprio Sebald —, em particular com o anjo da história, de novo. Nostradamus seria, com efeito, um profeta da ruína, iluminado por imagens dialéticas:

Como se o futuro fosse uma única catástrofe diversamente articulável. Mas tem mais: dado que o futuro se torna presente [...] e o presente se imobiliza nas felinas formas do passado, toda a história do homem seria somente uma catastrófica representação em três atos. [...] Eis a palavra certa; futuro, presente, passado são três modos de observar, classificar, de morar os destroços. Eu me ocupei dos destroços em sua forma mais pura, ainda desabitados, puros projetos de desventuras ou de horror, estendidos na planície imóvel do infinito amanhã.<sup>29</sup>

Segundo essa visão, em suma, o futuro também viraria um cúmulo de escombros, não fazendo outra coisa senão se antepor ao passado, prevendo seu desfecho, e mudando assim a categoria do tempo, definitivamente, de cronológico para *caiológico*. Manganelli inclusive fica sempre atento à antropologia, às origens dos povos, a seu patrimônio linguístico e cultural, assim como à relação entre lugares e ambientes físicos, entre artefatos humanos e produtos da natureza. Em *La favola pitagorica*, obra que reúne sobretudo reportagens de viagem pelo Abruzzo e Toscana (de forma muito parecida com o *Dico a te, Clio*, de Savinio), mais uma vez pode-se captar um sentido dialético de cunho benjaminiano ou até mesmo uma sociologia do espaço remontante a Georg Simmel:

Se em todo lugar a construção do homem acaba por identificar-se com o espaço em que se coloca, isso é extraordinariamente verdadeiro no Abruzzo, onde parece existir uma dialética contínua entre a imagem do lugar e a presença da construção. Embora existam, e frequentemente,

---

<sup>29</sup> MANGANELLI, Giorgio. *Le interviste impossibili*. 9. ed. Milano: Adelphi, 2011, p. 105.

presenças que diríamos monumentais, nunca é possível tratá-las como “monumentais”, isto é, imagens cuja coerência, cujo sentido se expresse na pura qualidade estilística, seja ele um exemplo puro e simples a ser inserido numa história da arte: cada “monumento” está ali, naquele lugar, e aquele lugar faz parte indissolivelmente da qualidade estilística da obra humana, é impensável admirá-la em qualquer outro lugar.<sup>30</sup>

Os monumentos, ou as *ruínas*, portanto, são subtraídos de uma pacífica colocação dentro de precisas coordenadas gerais e cronológicas, são indissociáveis dos lugares, mais do que do tempo, que as contém; geram algo que está ali para “falar”, para fazer ouvir sua voz a partir de um tempo “fora da história”, o qual fica *ali*, imanente. A relação das ruínas com o homem que as observa é puramente anacrônica, analogamente à do espectador que contempla uma obra de arte, repleta de tempos, que certamente lhe sobreviverá, como bem pontuado por Georges Didi-Huberman.<sup>31</sup> E essa é também uma sugestão que se encontra em *O tempo em ruínas*, de Marc Augé, com referência a uma experiência de Albert Camus:

As ruínas existem pelo olhar que dirigimos a elas. Mas entre seus múltiplos passados e sua funcionalidade perdida, o que delas é possível perceber é uma espécie de tempo fora da história, ao qual o indivíduo que as contempla é sensível como se o ajudasse a compreender a duração que corre nele próprio.<sup>32</sup>

É possível, então, concluir com a consideração de que os exemplos mostrados, alimentados pelo tema da viagem e da memória, além de sinalizar a insuficiência de uma fabulação narrativa ou, ainda, de uma retórica circunstancial, visam demolir as bases de

<sup>30</sup> MANGANELLI, Giorgio. *La favola pitagorica*. 4. ed. Milano: Adelphi, 2006, p. 134-135.

<sup>31</sup> Cf., em particular, DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

<sup>32</sup> Tradução da edição italiana: AUGÉ, Marc. *Rovine e macerie: il senso del tempo*. Trad. Aldo Serafini. Torino: Bollati Boringhieri, 2004, p. 41.

uma visão evenemencial e sinótica da história. Ao reler as obras de Luciano de Samósata, assim como as outras obras citadas, atinge-se em cheio, mais uma vez, a ideia de anacronismo modulada por Didi-Huberman de autores como Warburg e Benjamin. Isto é: não a do pecado capital apontado pelos historiadores, mas a de um palpitar, de um método, de uma montagem viva e fecunda de tempos diversos, que permite trazer os acontecimentos do passado à luz de uma visão sempre nova e reveladora, em diálogo com o olhar do presente.



## Sobre os autores

### Ana Luiza Andrade

Professora Titular aposentada de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Traduziu, de Susan Buck-Morse, *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Livro das Passagens* (Ed. UFMG/Argos, 2002) e, com Rodrigo Lopes de Barros e Ana Carolina Cernicchiaro *Mundo de Sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas* (Ed. UFSC, 2017). Publicou, entre vários artigos, *Osman Lins: Criação e Crítica* (Curitiba: Appris, 2ª edição 2014), *Transportes pelo Olhar de Machado de Assis* (Chapecó: Argos, 1999), *Outros Perfis de Gilberto Freyre voltas duras e dóceis* (SP: Nankin, 2007). Organizou a edição trilingue de *Domingo de Páscoa* de Osman Lins (Ed. UFSC, 2013) e, com Rodrigo Lopes de Barros e Carlos Eduardo S. Capela, *Ruinologias ensaios sobre os destroços do presente*. (Ed. UFSC, 2016). Compilou os *Imprevistos de Arribação: publicações jornalísticas recifenses de Osman Lins* (Navegantes: Papaterra, 2019, et alii). Foi diretora da revista *Travessia* e líder do Núcleo de Estudos Benjaminianos, ambos na Universidade Federal de Santa Catarina.

## Andrea Gialloreto

É professor associado de Literatura Italiana Moderna e Contemporânea na Università “G. d’Annunzio”, de Chieti-Pescara. É membro do comitê diretivo da revista *Studi Medievali e Moderni*, do comitê científico das Edições Studium e de diversas revistas e coleções de ensaística, dentre as quais “Cross Cultural Studies”, “Sediziose Voci”, “Quaderni del PENS”, “In-between spaces: le scritture migranti e la scrittura come migrazione”, “Italianistica.it”, “Studia Polensia”. Dirige para a editora milanese Prospero as coleções *Scrittojo. Studi sulla modernità letteraria* e *Le orbite*. Entre as suas publicações mais recentes os volumes *Le rivelazioni della luce. Studio sull’opera di Giorgio Vigolo* (Studium, 2017), *Tra fiction e non-fiction. Metanarrazioni del presente* (Cesati, 2017).

## Andrea Santurbano

É professor de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis). Doutor em Estudos Comparados pela Università “G. d’Annunzio”, Chieti-Pescara, e pós-doutorado pela Università di Roma “Tor Vergata”, é responsável pelo NECLIT (Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana), coeditor das revistas *Mosaico italiano* (Rio de Janeiro: Editora Comunità) e *Literatura Italiana Traduzida* ([literatura-italiana.blogspot.com](http://literatura-italiana.blogspot.com)). Atua nas áreas de Literatura Comparada e de Literatura Italiana, sendo autor de vários ensaios, volumes e livros organizados sobre, entre outros, Manganelli, Morselli e Savinio. Entres seus livros, *O outro século XX: embates entre literatura e realismos na Itália* (Rafael Copetti Editor, 2018), e a co-organização do recente livro-catálogo *Krisis — Tempos de Covid-19* (Rafael Copetti Editor, 2020). Traduziu para português obras de Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Enrico Testa e Michele Mari.

## Égide Guareschi

É professora do Departamento de Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) na graduação, e docente colaboradora na pós-graduação (PPGL). É doutora em Literatura (2018) pela Universidade Federal de Santa Catarina — UFSC, com a tese *A ressignificação do poeta na figura do saltimbanco*: Aldo Palazzeschi. Suas pesquisas são no âmbito da literatura comparada, literatura brasileira e italiana, com foco no gênero poético.

## Kelvin Falcão Klein

É professor Adjunto de Literatura Comparada na Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro — UNIRIO. Atua no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da mesma instituição, desenvolvendo atualmente o projeto de investigação intitulado “Cartografias da disputa: a literatura comparada e o discurso das ciências humanas”. Além de ter publicado, nos últimos anos, artigos, ensaios e resenhas sobre uma série de autores da literatura contemporânea (W.G. Sebald, Silviano Santiago, Ricardo Piglia, entre outros) é autor dos livros *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas* (2011) e *Wilcock, ficção e arquivo* (2018). Co-editor do Dossiê W.G. Sebald no periódico “Cadernos Benjaminianos” (UFMG, 2016) e do livro coletivo *Reinvenções da narrativa: ensaios de história e crítica literária* (2019).

## Maria Aparecida Barbosa

Atua como professora de Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina e como ensaísta na escrita. Coordena o grupo de pesquisa Literatura em Língua Alemã LiLiA. Pesquisa os estudos literários de Walter Benjamin, a poesia de Ivan Goll etc.: Carl Einstein e a estética da África, o mito do matriarcado/interpretações, evocação do espaço concreto, tradução, linguagem da poesia contemporânea. Realizou pós-doutorado sobre Modernismo na Westfälische Wilhelms-Universität Münster (2012). Traduziu as obras literárias de E. T. A. Hoffmann, Kurt Schwitters, Carl Einstein, Ivan Goll etc.

## Michele Gialdroni

Nascido em Roma, estudou germanística e italianística em Roma e Tubinga, onde obteve o título de doutor. Depois de ter lecionado nas Universidades de Tubinga, Stuttgart, Passau e Roma Tre, em 2003 entrou na Área da Promoção Cultural do Ministério pelas Relações Exteriores e da Cooperação Internacional do Governo italiano. Trabalhou, em seguida, no Instituto Italiano de Cultura de Stuttgart e foi diretor dos Institutos Italianos de Cultura de Montevideo e, atualmente, de São Paulo. Publicou, além de traduções do alemão e espanhol, vários artigos de história de literatura e crítica literária, não desdenhando algumas aventuras narrativas. Entre seus livros, *Lipari 1929. Fuga dal confino* (com Luca Di Vito, Roma-Bari, Editori

Laterza, 2009) e *Carcamani. Scrittori italiani in America Latina* (Verona, Cierre Edizioni, 2017).

## Patricia Peterle

É crítica literária e professora da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e também atua no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (SP). É pesquisadora do CNPq. Doutora em Estudos Literários Neolatinos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Possui pós-Doutorado em História pela UNESP e em Poesia Italiana pela Universidade de Gênova. É autora de *no limite da palavra* (2015), *A palavra esgarçada: poesia e pensamento em Giorgio Caproni* (2017). É uma das organizadoras do recente livro *Krisis — Tempos de Covid-19* (2020). Traduziu textos e organizou edições de Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Giovanni Pascoli, Giorgio Caproni, Ippolito Nievo, Enrico Testa, Valerio Magrelli, Eugenio De Signoribus, Maria Grazia Calandrone.

## Tommaso Pomilio

Leciona literatura italiana contemporânea na Università di Roma “La Sapienza”. Entre seus títulos, *Asimmetrie del due. Di alcuni motivi scapigliati* (Manni, Lecce 2002), *Cinema come poesia. Capitoli sui bordi di un'immagine* (Zona, Arezzo 2010), *Dentro il quadrante. Forme di visione nel tempo del Neorealismo* (Bulzoni, Roma 2012), além de uma ampla produção ensaística distribuída em periódicos e obras coletivas, relativa à tradição do Modernismo, ao experimentalismo, até as pós-vanguardas. Parte de sua produção ensaística e crítico-militante foi conduzida, desde os tempos remotos, através do pseudônimo de Tommaso Ottonieri, que ele reserva à sua escrita “autoral”, a partir da estreia de 1980 (*Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, com uma ampla nota introdutória de Edoardo Sanguineti); nesse aspecto, deve ser citado pelo menos o opus ensaístico *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lungo una età postrema* (Bollati Boringhieri, Torino 2000).





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

---

Anacronias na/da literatura italiana e movimentos possíveis / Patricia Peterle, Andrea Santurbano (organização). 1. ed. e-book — Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2021.  
200 p. ; il. ; 14 x 21 cm.

Textos produzidos pelo Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana da Universidade Federal de Santa Catarina.  
Vários autores.

Exigências do sistema: Formato PDF

Modo de acesso: World Wide Web.

ISBN 978-65-86877-23-6  
(recurso eletrônico)

1. Literatura italiana: crítica literária. I. Peterle, Patricia. II. Santurbano, Andrea. III. Vários autores.

CDU 821.12

CDD 850.070

---

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura italiana : crítica  
850.070

1ª edição e-book 2021

---

Esta obra foi composta por Paulo Artes em Minion Pro e Roboto Slab,  
publicado *on-line* por Rafael Copetti Editor em junho de 2021.



A anacronia como método, palpitar, montagem  
viva e fecunda de tempos diversos, e seus  
desdobramentos literários.

Ana Luiza Andrade, Andrea Gialloreto, Andrea  
Santurbano, Égide Guareschi, Kelvin Falcão Klein,  
Maria Aparecida Barbosa, Michele Gialdroni,  
Patricia Peterle, Tommaso Pomilio

Apoio:

