

DGRH/1
CC/IEL
0x.20.6

MATIA BETANIA ANDRUSO

Documentos perten
centes ao processo

nº 00-03031/89.

ENSAIOS DE CULTURA 11

A PAIXÃO PELO REAL
PASOLINI E A CRÍTICA LITERÁRIA

Maria Belânia Amoroso

edusp

USP

Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilchik

edusp

EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Presidente Sergio Miceli Pessoa de Barros
Director Editorial Plinio Martins Filho
Editor-assistente Heitor Ferraz

Comissão Editorial Sergio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Penteado Aranha
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

A PAIXÃO PELO REAL

PASOLINI E A CRÍTICA LITERÁRIA

Maria Betânia Amoroso

edusp

Copyright © 1997 by Maria Betânia Amoroso

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Amoroso, Maria Betânia

A Paixão pelo Real : Pasolini e a Crítica Literária / Maria
Betânia Amoroso. – São Paulo : Editora da Universidade de São
Paulo, 1997. – (Ensaio de Cultura ; 11)

ISBN 85-314-0388-X

1. Crítica literária 2. Pasolini, Pier Paolo, 1922-1975 –
Crítica e interpretação I. Título.

97-1193

CDD-850.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura italiana : História e crítica 850.9

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J. 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05508-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (011) 211-6988
Tel. (011) 813-8837 r. 216

Printed in Brazil 1997

Foi feito o depósito legal

À memória de Michel Lahud

A revolução siciliana de Pirandello

MARIA BETÂNIA AMOROSO
Especial para a Folha

Numa edição de 1922 de seus contos, Pirandello (1867-1936) adverte o leitor sobre suas intenções. O título "Novelle per Un Anno", dado à coletânea e significando um conto ao dia, por um ano, poderia parecer modesto, mas, na realidade, talvez fosse muito ambicioso.

Citar os dias e as noites em títulos de livros semelhantes ao seu fazia parte de uma antiga tradição que deu resultados famosos como "As Mil e Uma Noites". A advertência é pirandelliana: desconfie-se das aparências.

A editora Nova Alexandria acaba de lançar uma coletânea mínima —nove ao todo— daqueles contos pirandellianos, selecionados e traduzidos por Fulvia Moretto. Intitula-se "Kaos e Outros Contos Sicilianos". O "Kaos" do título se refere ao filme dirigido pelos cineastas italianos Paolo e Vittorio Taviani. Kaos é também o nome do lugar onde nasceu o escritor —e que no filme aparece na forma de um verbete de enciclopédia, projetado sobre imagens da Sicília: rochas, terra, céu, templo grego.

O filme é muito "literário": do verbete sobre a tela explicando o valor real e simbólico do título ao recurso de uma introdução em que camponeses sicilianos descobrem um corvo-macho chocando ovos e passam da linchagem à sua soltura, transformando a ave numa espécie de narrador silencioso que costura os contos.

Mas é muito "cinema": quem assistiu deve ainda se lembrar do som de uma abóbora que rola pelo chão e que, num segundo momento, se repetirá, só que pelo movi-

A OBRA

Kaos e Outros Contos Sicilianos, de Luigi Pirandello.
Tradução de Fulvia Moretto.
Editora Nova Alexandria (r. Urano, 215, São Paulo, CEP 01529-010, tel. 011 270-8627).
128 págs. R\$ 15,50

F.S.P. - "MAIS" - 20-11-94
mento de uma cabeça decapitada, usada como bola num jogo entre bandidos.

Aparentemente, o livro aproveita a existência —teria sido um sucesso?— do filme para reapresentar Pirandello ao leitor brasileiro. Acontece que tal operação limitou demais a amostragem dos contos, apoiando-se numa "unidade temática" —a sicilianidade— que é dos Taviani e não de Pirandello.

Na verdade, não estamos falando de um autor desconhecido entre nós. Em 1947, por exemplo, José Geraldo Vieira traduziu o romance "Os Velhos e os Moços" para o Instituto Progresso Editorial; mais recentemente, Alfredo Bosi incluiu no seu livro "Céu, Inferno" três ensaios sobre Pirandello, que também foi estudado, ainda por Bosi, na sua tese de doutorado.

Por que essa excepcionalidade, já que, de praxe, os autores italianos são pouco traduzidos e sem nenhum planejamento editorial? Uma das explicações poderia estar no uso da língua literária feito pelo autor. Assim como Italo Calvino nos dias de hoje, Pirandello parece aspirar a um tipo de língua que seja traduzível em qualquer outro idioma, uma irradiação do romano com vocação retórica. Mas é também verdade que por esta característica foi um dos escritores italia-



Cena de "Kaos", dos irmãos Taviani, baseado em Pirandello

nos mais difundidos internacionalmente, comparável, mais uma vez, à recepção de toda obra de Calvino no mundo.

Uma outra razão estaria na "modernidade" de Pirandello. Como se sabe, a Itália demorou muito para se modernizar. A presença da Igreja, a ausência de uma revolução burguesa nos moldes franceses, retardaram o aparecimento e a circulação das idéias que iriam caracterizar o homem dos novos tempos.

No começo do século, os italianos ainda liam romances folhetinescos, repletos de sentimentos de cem anos atrás e expressos numa língua amaneirada. Pirandello, à medida que vai escrevendo e sua obra é divulgada, faz uma verdadeira revolução cultural no país. Em 1908, compõe o ensaio "O Humorismo" e desengadeia uma

enorme polêmica com a figura número um do pensamento nacional, o filósofo Benedetto Croce.

Nesse texto procura estudar o humor: o que o definiria seria o "sentimento do contrário". Mas que não se tome esse humorismo por jogo de palavras ou espirituosidade; antes se diga que o modelo ideal para se pensar no humor é Cervantes e seu personagem Dom Quixote: ao rirmos do Cavaleiro da Triste Figura sabemos que, ao mesmo tempo, há algo profundamente doloroso naquela fantasia.

Seu estudo sobre o humor, porém, era parte de uma discussão mais ampla —e ponto de discórdia entre ele e Croce. Enquanto o filósofo defendia o caráter lírico-intuitivo da obra literária, Pirandello reivindicava seu aspecto reflexivo. Assim, propunha o fim da linha demarcatória mantida por várias

décadas pela estética idealista italiana, que separava filosofia e literatura, reservando para a primeira toda a possibilidade de conhecimento e, para a segunda, uma potencialidade emotiva e expressiva que a arte deveria resolver.

Dito de outra maneira, Pirandello retirava a literatura da natureza para ligá-la à técnica, à operatividade e à auto-reflexão. O entrelaçamento da intuição com a auto-reflexão servia tanto para analisar o humorismo como era o mecanismo básico da criação literária.

Já bastaria esse quadro para dar uma idéia da revolução pirandelliana, mas não foi por esta via que ele se tornou conhecido na Itália e fora dela. Para muitos, Pirandello encarna o relativismo em toda sua expressão. O pirandellismo passou a ser sinônimo de "personae" ou máscaras, da fragmentação em que vivem suas personagens —massacradas pelo jogo dos contrários, das formas sociais fixas contra seus desejos mais profundos.

Assim, foi pelo teatro —onde pôde dar maior força àqueles seres dramáticos pela próprias características do gênero— que o escritor se consagrou. "Seis Personagens em Busca de um Autor" e "Henrique 4º", ambas de 1921, foram montadas no mundo inteiro. Nos diálogos das personagens centrais, o autor expressava com maior evidência a face que viria a ser chamada de existencialista do homem.

Em todo caso, é bom lembrar que Pirandello não é só o pirandellismo e que os irmãos Taviani fizeram uma belíssima leitura de alguns contos que, por sua vez, não é o único sentido para a "sicilianidade" do autor.

MARIA BETÂNIA AMOROSO é tradutora e professora de língua italiana na Unicamp (Univer-

Folha de São Paulo, "MAIS"

A REVISTA DE ITALIANÍSTICA tem por finalidade publicar textos sobre a língua, a literatura e a cultura italianas, bem como divulgar manifestações da cultura italiana no Brasil.

Os textos podem ser redigidos em português e em italiano.

A REVISTA DE ITALIANÍSTICA é constituída pelas seguintes seções: ensaios, artigos, resenhas, traduções, levantamentos bibliográficos. A critério do Conselho Editorial, pode ter inúmeros monográficos.

As colaborações serão apreciadas por, pelo menos, três membros do Conselho Editorial, que poderão sugerir alterações de forma ou não aceitá-las. Se aprovadas, o autor receberá comunicação por telefone ou correio e deverá enviar ao Editor o texto em disquete, digitado no programa WORD 4 ou WORD 5.

As colaborações devem respeitar as seguintes normas:

1. apresentação em 3 vias, com título na língua original e em inglês;
2. lauda padrão de 27 linhas por 60 toques (espaço duplo);
3. limites dos ensaios e artigos: 10 a 30 laudas; limites das resenhas e dos levantamentos bibliográficos: 5 a 10 laudas;
4. as traduções podem abranger pequenos ensaios, artigos, parte ou capítulos de obras, glossários;
5. as notas de rodapé e as referências bibliográficas devem conter todas as indicações necessárias, de acordo com as disposições da NBR 6023 da ABNT, para que o Conselho Editorial possa uniformizá-las;
6. indicação de créditos do(s) autor(es), resumo e palavras-chave em português e inglês.

REVISTA DE ITALIANÍSTICA

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

LE PIETRE DI PANTALICA DE VINCENZO CONSOLO

*Maria Betânia Amoroso**

Resumo: *Le Pietre di Pantalica* de Vincenzo Consolo foi interpretado como uma reflexão literária sobre a origem e condição da cultura e da existência humana, comum a escritores que têm a Sicília como esse espaço original.

Palavras-chave: Sicília e escritores, literatura e origem, "sicilianidade".

1 – Vincenzo Consolo é um escritor contemporâneo italiano com diversos livros publicados, sendo *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) sua obra mais conhecida e celebrada pela crítica. Mas já em 1963, Consolo publicou *La ferita d'aprile* e mais recentemente, em 1992, *Nottetempo, casa per casa*. Enquanto em *Il sorriso dell'ignoto marinaio* o resultado estilístico-literário é excelente, a obra dos anos 80, *Le pietre di Pantalica*, pode ser lida também como um encontro entre autores sicilianos: Pirandello, Verga, Lampedusa, Sciascia, Buttitta, Capuana, por exemplo, e seria interessante se tentar traçar uma espécie de linha mestra perseguida pelos escritores sicilianos (ou, sabe-se lá, perseguidora dos mesmos).

Estão todos presentes neste livro de contos, que é também uma única história, a mesma que aparece em forma de epígrafe a um deles, uma citação de Sciascia: "Todos os meus livros, na verdade, são um só. Um livro sobre a Sicília que toca nos pontos dolentes do passado e do presente e que se articula enquanto história de uma contínua derrota da razão".

Se a primeira parte da citação poderia ter sido dita por qualquer outro escritor – se está sempre reescrevendo a mesma história – a segunda parte, "a contínua derrota da razão", é muito siciliana. A impressão, ao terminar a leitura do livro, é que há um eterno mistério a ser desvendado nessa terra que

* Professora de Língua Italiana no Centro de Ensino de Línguas da UNICAMP.

já foi tocada pelos deuses e talvez justamente por isso deixa tantas incógnitas aos mortais. Ao escrever mais um livro sobre a Sicília, Consolo está tentando mais uma vez desvendar o mistério.

A Sicília como a história da derrota da razão não é vista apenas pelo ângulo do siciliano iluminista, racionalista, o filho culto que põe seus sentidos para trabalhar na compreensão do que parece incompreensível: em quase todos os contos há a figura do louco. Mas a loucura é ao mesmo tempo o limite do real e a possibilidade de revelação de uma outra realidade e, nesse sentido, o louco, o sonhador, o escritor não se diferenciam muito entre si: "[...] sonho ou fábula pouca diferença faz. Não é sonho tudo o que se conta, se inventa ou se declara pela voz, por escrito ou em outro modo, sobre um acontecimento de ontem, de hoje ou de amanhã, sobre um acontecimento possível ou fantástico? É sempre sonho a empresa do narrar, afastar-se da verdadeira vida e viver uma outra. Sonho ou talvez loucura, já que é próprio da loucura a vida que se separa e que continua ao lado, como sombra, espectro, ilusão da outra que chamamos de a real. Ou de morte?".

Por estar empenhado em desvendar um mistério – que é o mistério das origens – e em contar a história da Sicília, as personagens que Consolo vai criando são necessariamente vozes muito diversas entre si, falam línguas diferentes. Consolo abre o livro com Frate Agrippino, um louco. Já no início da leitura sabe-se da existência deste frade que, por suas tendências masoquistas – sua oração predileta é a *Oração do suicida* que o leva ao êxtase e também quase à morte, por recitá-la ao mesmo tempo que vai apertando o cordão do hábito ao redor do pescoço –, estivera internado como doente mental, mas o conto é justamente a volta do frade para a Sicília, para sua cidade de origem. Frate Agrippino se contrapõe, enquanto personagem a uma outra, presente em diversos contos: um escritor, identificado como tal, porém sem nome.

No conto simpaticamente denominado "Le Chesterfield", o confronto razão/loucura é o tema central. Nas primeiras linhas, o narrador inicia a descrição física de um homem e o põe na condição de um explorador melancólico do "espetáculo da vida naquelas primeiras horas da manhã". Por ser muito cedo, na praça da cidadezinha, as ruas e ruelas estão cheias de trabalhadores, entre eles os "zolfatari", os que trabalham com o enxofre. No terceiro parágrafo, a personagem pára diante de uma vitrine de livraria e aí então ficamos sabendo que é um escritor, que tem um livro publicado e está levando os originais de um outro para o seu editor. E o narrador continua: "O homem deu as costas para a vitrine e acendeu um Chesterfield, cigarro que fumava desde a chegada das tropas americanas na Sicília. Como Montale o Giubeck desde os tempos da guerra da África." Com muita habilidade,

Consolo vai assim nos aproximando das suas pistas de sondagem: temos uma cidade pequena da Sicília, um escritor da província que vai viajar em direção a um centro maior para levar seu novo livro, e a idéia de *centro* e de *maior*, e portanto seus contrários também, são reforçados pela idéia dos cigarros: "como Montale". Mas é no parágrafo seguinte que se chega ao coração do conto. Em uma concisão magistral de imagens que se interpõem e dão uma visão múltipla dos diversos planos de percepção envolvidos, Consolo associa a fumaça intensa e densa do Chesterfield, cigarro forte, à presença de uma espécie de insuficiência da razão, zona de risco onde vive todo aquele que se dispõe a compreender a realidade da Sicília. E aqui o drama das origens aparece na forma do dilema do escritor que permanece entre os vapores do enxofre e que se compara ao outro escritor, ele também siciliano, ele também impregnado na infância pelos vapores. O outro escritor é "o escritor maior de Girgenti, em cujos sofismas, em cujos fantasmas ainda hoje se enredava".

São portanto Pirandello, na sua especificidade de escritor siciliano, e Montale, como o escritor italiano, os dois parâmetros iniciais nessa reflexão literária sobre o que é escrever sobre a Sicília. Logo em seguida vemos novamente aparecer, correndo pelas mesmas ruínas do início do conto, apressado e confuso, Frate Agrippino. Ambos vão tomar o mesmo ônibus e o escritor dispõe-se a acompanhá-lo. O diálogo construído por Consolo entre as duas personagens introduz, mais uma vez, outro famoso escritor siciliano e tão interessante quanto é a parte que cabe, no diálogo, a Frate Agrippino. Em um típico diálogo de viajantes, o frade pergunta ao escritor se ele também vai para Mazzarino. Depois conta que é de Mineo ao que o escritor acrescenta: "Terra de Capuana". Retruca o frade: "Eh, Capuana. Não era um bom cristão...". O escritor se diverte, sorri e o incita a continuar, mas à medida que o frade vai dando voz a sua loucura, que é pessoal, mas tão símile a de tantos outros naquela terra, o escritor confirma aquela derrota descrita na citação de Sciascia (que é a epígrafe deste conto).

A pergunta que surge nesse ponto da leitura é o que é que enlouquece os crédulos e o que é que desanima os racionais?

Existe, entretanto, uma segunda constante, não de todos os escritores sicilianos, mas com certeza de Consolo, neste livro. Se poderia, em um primeiro momento, associá-la à configuração geográfica da Sicília: trata-se de uma ilha e sabe-se que os "isolani" reagem de maneira diversa dos continentais, no que diz respeito à locomoção. A ilha os isola. Mas há uma busca sem fim nesse livro. Há um contínuo movimentar-se. Na primeira parte do livro, intitulada *Teatro*, há um movimento temporal. Se está quase sempre em Mazzarino ou ao seu redor, mas são os anos que voam. Mazzarino que é bombardeada, Mazzarino que recebe os americanos, Mazzarino e os velhos

poderosos, Ratumemi e as revoltas sangrentas dos camponeses contra os latifundiários. Essa primeira metade da primeira parte é o pano de fundo de um cenário histórico, é uma narrativa que se pretende histórica, mas que lança mão dos vários registros para contá-la (não se pode esquecer que parecem existir poucas ilusões, entre os sicilianos, quanto ao "falar a verdade"). A segunda parte do Teatro são textos extraídos de diversas fontes como almanaques, guias, tratados, de sabor antigo. A variação das fontes é acompanhada pela diversidade na língua: Consolo usa um italiano literário, poetizando-o e misturando-o ao siciliano.

Mas se poderia dizer que há também, no livro, uma viagem ao fim do mundo que se confunde com o começo do mundo. A quantidade de nomes de cidades, ruas, praças; o deslocamento constante das personagens configura a busca de algum lugar que não se sabe qual. Lembra *Medéia* no filme de Pasolini, representada por Maria Callas que, em tempos de dessacralização, sai literalmente à caça do centro físico do mundo.

Mas há também os que não se movem. A segunda parte do livro é intitulada *Pessoas*. Os contos são sobre "pessoas" – Consolo lhes dá nomes e é possível ao leitor identificar personagem e pessoa – que não se afastam da ilha. Duas delas são poetas; a terceira é um homem que roda pela Sicília toda, sua vida inteira, atrás de objetos carregados de memória viva. Ignazio Buttitta, poeta, é uma delas. Consolo se constrói na figura do narrador – é chamado pela família de Buttitta "Viccé", apelido de Vincenzo, em italiano; há uma epígrafe com versos do poeta. É uma reunião familiar no último dia do ano. Estão presentes filhos, filhas, netos, todos vindos de "fora" da ilha e todos, inclusive o narrador, discutem sobre a inviabilidade, para cada um deles, por diversas razões, de permanecer em um lugar. Menos Buttitta. O poeta é o contraponto. Não fala de assuntos; esbanja vitalidade e se oferece, o conto todo, para ler suas poesias. Responde com poesia e vitalidade a todos. Os movimentos de Buttitta são de outra espécie: faz exercícios físicos, escreve dedicatórias calorosas e distribui seu livro aos amigos que o vêm visitar, e quando viaja olha, observa tudo, colhe plantas, respira profundamente o ar fresco. Mas há algo de teatral na construção dessa personagem: Consolo o constrói e o deixa se mexer no fundo da cena, um pouco marionete, lírico e doce, destacado do mundo onde se dá a representação.

A outra personagem-pessoa que não deixa a ilha é o barão Piccolo. Lucio Piccolo é um poeta siciliano que se tornou conhecido inicialmente pelo seu livro de poemas *Canti barocchi*, que recebeu um prefácio elogioso de Montale e concorreu ao Premio San Pellegrino, na década de 50. Piccolo é também primo de Tomasi di Lampedusa e foi na sua casa, em Capo d'Orlando, que Lampedusa escreveu boa parte de *Il Gattopardo*. Mas se Buttitta é a

imagem da força da terra, da vitalidade, de Piccolo Consolo diz reconhecer que seu aristocratismo era a poesia. Piccolo, que vivia isolado em uma grande casa com o irmão – de quem Montale teria dito, em francês, que era um homem que tinha lido todos os livros –, é para Consolo, e para nós leitores, a imagem de uma Sicília lírica, aristocrática (ainda distante da decadente e desiludida de Lampedusa) que se contrapõe violentamente à outra Sicília, que constituirá a terceira parte do livro. Buttitta, Piccolo e a terceira personagem, o recolhedor de memórias, Uccello, são extremamente líricos, construídos com o amor de quem conheceu e conviveu com tais personagens, mas que, ao contrário deles, não reconhecia mais a Sicília como o seu lugar.

No final do conto – que é a história do encontro de Consolo e Piccolo –, o narrador decide partir para Milão porque, para ele, na Sicília estava tudo acabado, sem esperança; em Milão parecia-lhe que uma nova história estivesse para começar, que tudo se movia.

Com essa decisão do narrador, passamos para a terceira parte do livro: *Eventos*. O primeiro conto é o que dá título ao livro: *Le pietre di Pantallica*.

O narrador está assistindo à encenação de uma tragédia, em um teatro grego, em Siracusa. O texto da tragédia fora traduzido por ele (e por um especialista em grego da universidade) e, já no início da narrativa, nos diz que experimentava uma sensação de retorno, de volta: volta ao grego dos tempos de escola, "volta à terra natal, à cultura de origem, à origem da cultura". Mas ficamos sabendo também, através deste relato que é o mais próximo de algo jornalístico, que não gosta muito daquela tragédia que havia traduzido, mas gosta menos ainda de outra tradução que é a de transportar a tragédia para aquela Siracusa que ele voltava a ver depois de quase trinta anos. E se inicia assim um deslocamento do narrador pelo espaço, um transferir-se de uma cidade siciliana a outra, procurando reencontrar marcas de um tempo original. A Siracusa que vê é definida como "destruição e esqualidez". Nada encontra daquela cidade clássica, como a define, dos anos 50, semelhante à Atenas de Alberto Savinio. Foge de Siracusa e vai para Pantallica.

O fato da cidade dar título ao livro cria uma expectativa, uma curiosidade que não são, em um primeiro momento, satisfeitas. São três parágrafos sobre Pantallica e já se parte para Comiso. Comiso é o símbolo da destruição maior, moderna, com os mísseis apontados para o então inimigo e a certeza do narrador de que desta destruição não sobrar nada: "Mulher, filho ou amigo; lembrança ou memória; livro ou palavra". "Palermo fede, infectada". Estamos em Palermo em plena euforia de copa do mundo. O que o narrador-Consolo entretanto vê é Palermo como "uma Beirute destruída por uma guerra que dura mais de quarenta anos, a guerra do poder dos mafiosos contra

os pobres, os deserdados da cidade". Parte, provavelmente, para Milão. Volta a Palermo na época do assassinato do general Della Chiesa e sua mulher, pela máfia. De carro, anda por toda a cidade até alcançar a auto-estrada e se dirige para Caltanissetta. Atinge o "centro da ilha", o rio Salso, o "rio infernal" pelo acúmulo de enxofre. A última cidade nomeada é Mazzarino, a mesma onde se passa toda a primeira parte do livro. "Corro com impaciência em direção a Riesi e Mazzarino". Chove muito e Consolo descreve, com extrema poética, o que acontecerá àquela terra dura, extenuada depois de quatro meses de seca: voltará a produzir frutos, terá flores, os campos ficarão verdes. Estas águas são como a "forzatura", uma técnica empregada durante o verão nos limoeiros, forçando-os a amadurecer fora do tempo e das condições naturais. Aqui termina a viagem do narrador-Consolo, com um fechamento que amplia o sentido da metáfora. Diz ele: "Mas o que não é *forzatura*, o que não é violentação nesta ilha? O que não chega ao limite da vida, da loucura? Tudo o que não se desfaz, que não se desagrega, que não morre é... fruto áspero, desnatural, rico de humor e de perfume; é dolorosa sabedoria, desesperada inteligência". E termina com Pirandello: "Vai assim amadurecendo, alma minha, ainda acerba, disse Mattia Pascal".

Encerra-se a viagem. O último conto do livro intitula-se *Comiso*, e ali se fala de destruição nuclear e de protestos pacifistas de jovens de Mazzarino.

2 – São dois os pontos centrais desta leitura: a história da Sicília como uma contínua derrota da razão daqueles que resolvem descrevê-la e a procura de uma explicação das origens como forma de contornar o primeiro dilema.

Neste momento é útil retornar ao título do livro. *Pantalica* é uma famosa necrópole, com tumbas escavadas nas rochas, zona arqueológica que circundou uma enorme área com sedimentos da idade do bronze (séculos XV a XVII antes de Cristo). No livro, *Pantalica* passaria quase despercebida, se não fosse parte do título. Mas Consolo também, na sua viagem pela Sicília, passa rapidamente pela necrópole.

Pantalica é a origem mais remota, assim como *Mazzarino* é a cidade de origem, fim aparente da viagem, mas ambas acabam não sendo nada mais do que um início, de uma cultura, de uma vida, mas não a solução do mistério das origens.

Há um conto do livro, já filmado na Itália – *Filosofiana* – que é uma divertida reflexão sobre a origem, no caso, da cultura. Um dos camponeses saído das lutas contra os latifundiários, sem terra e sem esperanças, descobre com sua enxada uma tumba, um sítio arqueológico. Imediatamente começa a sonhar com uma mudança de condição de vida, mas para isso já ouvira falar da necessidade de se encontrar um intermediário para os ritos e magias

necessários para se dar o encantamento. Vai atrás de Don Gregorio, ex-semi-narista, que sabe grego e latim, homem muito respeitado na cidade pelos seus conhecimentos. Don Gregorio, porém, é uma daqueles lunáticos e passa sua vida tentando arrumar provas para a sua tese: a Grécia não existiu. É uma invenção dos ingleses e dos alemães, "esses protestantes", como diz Don Gregorio no conto. Nada de Atenas, Termópilis, Tróia, Salamina. Tudo se deu na Sicília. A grande prova, porém, ainda não encontrada, é a tumba de Ésquilo que teria sido enterrado perto de Gela. No meio da noite partem Don Gregorio e o camponês cujo nome é – ironicamente, como se verá – *Parlagreco*. O ritual é instalado, com passagens cômicas, e Don Gregorio acredita ter ouvido um verso recitado em grego, devidamente traduzido em nota de rodapé para o italiano pelo escritor e com sua autoria identificada: Ésquilo. Mas Don Gregorio não tem testemunhas, *Parlagreco* não entende grego e o que se acha ali, naquela tumba, não prova nada.

Com muito humor e com muita sensibilidade para uma história de magias, magos, bruxarias existente na Sicília, Consolo, neste conto, quase caricaturiza a condição do escritor siciliano, sua própria busca das origens, tanto pessoais como culturais. A explicação buscada na cultura originária, na viagem através do tempo e do espaço, parece não vir de lugar algum. Talvez seja este o ponto de encontro dos escritores sicilianos, muito bem descrito por Leonardo Sciascia em seu livro *Pirandello e la Sicilia*.

A convivência com os deuses dos antepassados, com uma mitologia que não deixa dúvidas quanto a hierarquias, faz do escritor siciliano um eterno Prometeu, insatisfeito com suas limitações humanas, com as respostas que não encontra. O que conclui Sciascia ao falar de Pirandello? A "sicilianidade" pode ser vista como expressão do drama existencial moderno. Embora se saiba que as origens são uma ilusão, quanto não se sofre por causa dessa ilusão. Nesse sentido, a Sicília poderia ser uma espécie de *aleph* borgiano, o lugar que reúne todos os lugares, onde todos os pontos de vista podem ser vistos ao mesmo tempo. Para Consolo, Sciascia, Pirandello – e também para os irmãos Taviani no filme sobre a Sicília, extraído de contos de Pirandello, *Caos* – é possível ter a Sicília como pura ancestralidade, terra do humano.

Abstract: *Le pietre di Pantalica* by Vincenzo Consolo is seen as a literary reflection on the origin and the actual state of culture and of human life. Consolo shares this kind of reflection with other writers who regard Sicily as their original space.

Key-words: Sicily and writers, literature and origins, *sicilianity*.

1
A vida... é a lembrança de um despertar
triste num trem na madrugada: ter visto
fora a luz incerta: ter sentido
no corpo roto a melancolia
virgem e áspera do ar cortante.

Mas a lembrança da libertação
inesperada é mais doce: do meu lado
um marinheiro jovem: o azul
e o branco de sua farda, e fora
um mar todo fresco de cor.

2
Quando a luz chora pelas ruas
queria em silêncio abraçar um menino.

3
A lua que no céu se aplacava
entra no meu quarto tão viva
que meu sexo se retrai e esconde.
Ri o menino e se mostra cândido
me dizendo "vergonha da lua!"

4
Rapazes, esta noite
de junho, não voltará nunca mais.
Estas coisas vocês sabem.
Mas como dizer, como dizer para vocês
o que vocês são
esta noite.

Mesmo se as amigas,
ó elas não os admiram.
Mas vocês não se preocupam
com elas, de verdade.
Rodam por aí
juntos (dois gêmeos)?
Se abraçam e fingem
aquilo que de verdade
algumas vezes acontece.

Tradução de MARIA BETANIA AMOROSO



'Diabo Italiano', foto de Mapplethorpe

Um caso singular da poesia italiana atual

MARIA BETANIA AMOROSO

Especial para a Folha

Sandro Penna é um caso particular dentro da tradição poética italiana. Em 1939, aos 33 anos, publica seus primeiros poemas. Morreu em 1977.

Embora inicialmente apoiado por um grande poeta, Umberto Saba, e posteriormente reconhecido pela crítica, continua a viver no mais total anonimato e na quase miséria por toda sua vida.

Quando surge, Penna destoa sobremaneira dos seus contemporâneos: mantém-se distanciado de qualquer preocupação formal e teórica. Seus poemas, de estrofes curtas e temas eróticos, são comparados aos dos líricos gregos e sua

figura, tida como excêntrica e anárquica, alimenta a imagem de uma poesia espontânea, quase um dom natural do poeta.

Havia uma estreita relação de amizade entre Pier-Paolo Pasolini e Penna: em 1960, Pasolini escreve dois famosos ensaios sobre o poeta (em "Passione e Ideologia") e passa a considerá-lo como o melhor lírico italiano do século.

Além da poesia, os dois encontravam-se também no amor pelos meninos, no jogo de quem conseguia mais conquistas. Lendo os poemas de ambos porém a diferença desse amor é clara: enquanto Penna, segundo o próprio Pasolini, os ama na sua feminilidade, Pier Paolo os procura para um embate físico entre corpos.

1
La vita... è ricordarsi di un risveglio
triste in un treno all'alba: aver veduto
fuori la luce incerta: aver sentito
nel corpo rotto la malinconia
virgine e aspra dell'aria pungente.

Ma ricordarsi la liberazione
improvvisa è più dolce: a me vicino
un marinaio giovane: l'azzurro
e il bianco della sua divisa, e fuori
un mae tutto fresco di colore.

2
Quando la luce piange sulle strade
vorrei in silenzio un fanciullo abbracciare.

3
La luna nel cielo era assopita
entranelle mia stanza così viva
che il mio sesso sussulta e si nasconde.
Ride il fanciullo e candido si mostra
dicendomi "vergogna di una luna!"

4
Ragazzi, questa sera
di giugno, non tornerà più mai.
Queste cose sapete.
Ma come dire, come dire a voi
quello che siete
questa sera.

Anche se le compagne,
oh quelle non vi ammirano.
Ma voi non vi curate
di loro, veramente.
Girate un po' lontano
insieme (due gemelli).
Vi abbracciate e fingete
quello che vermente
qualche volta succede.

De: "Tutte le Poesie" (Garzanti)

LIVROS

Saem no Brasil 'romances-rio' de Manganelli

'Centúria', do escritor italiano que fez parte do grupo neovanguardista, reúne cem fábulas que provam com humor ácido a falsidade da literatura e a ausência de sentido nos livros e na vida

MARIA BETÂNIA AMOROSO
Especial para o Estado

Centúria, do escritor italiano Giorgio Manganelli (1922-1990) venceu um prestigiado prêmio literário em 1979, mas seu autor já era conhecido na Itália por ter participado do Grupo 63 dos neovanguardistas e pela sua obra *Hilatrotragedia* (1964). Foi com este livro que Manganelli começou a ter uma história entre nós. Nilson Moulin, que fez maravilhas em português ao traduzir aquele "tratado", recebeu, no ano passado, um prêmio pelo conjunto de obras traduzidas em língua estrangeira dado pelo governo italiano. Foi, portanto, por boas mãos que Manganelli aterrissou por aqui.

Ao compor um extenso "tratado descritivo", isto é, que desse conta da tendência inata ao homem de descida, de atração pelo inferno, Manganelli joga ininterruptamente com toda a potencialidade da língua literária. E o faz como só poderia fazê-lo um estrangeiro que conseguisse ter, ao mesmo tempo, domínio e distância de uma língua. Na verdade, é comum ouvir-se dizer entre

os italianos que Manganelli é muito inglês: é um lorde da literatura, possui "sense of humour", foi um "gentleman". Mas é preciso que se lembre também que há uma vertente "inglesa" na literatura italiana e Italo Calvino, por exemplo, poderia muito bem se ajeitar dentro dela.

Centúria tem como subtítulo "cem pequenos romances-rio". Talvez fosse melhor "cem pequenos grandes romances" porque "romanzo fiume" é quase um termo técnico em italiano, sem o colorido

que ganha em português a expressão "romance-rio", embora nas duas escolhas de tradução se evidencie desde o início, que há um gosto pelas oposições que gerem um contraste divertido. São cem contos, quase todos do mesmo tamanho, sem títulos, simplesmente numerados. Pela sua simetria, o que acaba por se impor ao leitor é um ritmo ou um idêntico desenho geométrico reproduzido com firmeza pela tradutora Roberta Barni. Pela repetição — que é reforçada pela recorrência das personagens fantásticas: o cavaleiro, o fantasma, o dragão, as amantes do cavaleiro — cria-se aquele clima



Giorgio Manganelli: para ele, o escritor é o 'Grande Mentiroso' explorando o mundo com a palavra

encantatório das fábulas. Desancorada, a narrativa se sustenta fortemente pela linguagem e por seu modo próprio de narrar. O mundo é dado e surreal; as personagens são todas literariamente cômicas na sua lembrança de uma existência trágica.

Ocorre entretanto que Manganelli possui uma tese, que está demonstrada no seu ensaio — título de um livro de 1985 — *A Literatura como Mentira*. E é esta tese que reencontramos a cada conto de *Centúria*. O escritor é o Grande Mentiroso — as maiúscu-

las fazem parte do estilo manerista da tese — porque não sabe sobre o que está escrevendo, ou melhor, escreve para saber sobre o que está escrevendo. Cínica, imoral, corrupta, a literatura escolhe, recorta, manipula todas as dores, alegrias, desejos, esperanças: para qualquer escritor — quer ele saiba ou não — o que está em jogo é a possibilidade ou impossibilidade de criar um texto e não o destino da humanidade. Os sentidos são todos e nenhum. A aparência de algo "real" que a literatura nos dá é feita de

jogos ilusionistas que só têm a ver com a exploração do mundo da palavra. Cada conto de *Centúria* é um exemplo de maestria: pequenas peças musicais executadas perfeitamente.

No início de seu ensaio, entretanto, Manganelli cita as vozes que sempre se levantaram contra a falsidade da literatura para em seguida acusá-las de má-fé: é porque sabem que são mentirosos que escritores chegam até a recusar a literatura, isto é, por culpa. Reconhece-se nessas afirmações uma grande familiarida-

de com a psicanálise e reconhece-se também em Manganelli um tipo conhecido de psicanalista ou psicanalizado que se sente menos culpado por saber que o que o atormenta é a culpa. Ou melhor, talvez um culpado de categoria superior, aristocraticamente culpado. Assim, desloca-se o foco da tensão do que gerava a culpa para os "outros" culpados mais primitivos, utilizando a ironia como instrumento privilegiado para a passagem.

Voltando a *Centúria*. O que é instigante para um leitor pode ser entediante para outro, embora ambos possam admitir estar diante de um bom texto. Se, depois de ter lido os absurdos muito bem construídos por Manganelli nesse livro, se acaba sempre por sorrir, todo aquele escárnio parece estar apontando para a ausência de sentido geral, da literatura, mas também, quer Manganelli queira ou não, da vida. E aí, a "realidade", expulsa pela porta, acaba entrando pela janela: há um anti-humanista, classificável e reconhecível naquelas páginas. Seus cem contos falam obcecadamente — mas com *leggerezza*, pelo uso da ironia — de uma só idéia de mundo e de homem. Como nos manifestos.

■ Maria Betânia Amoroso é professora de língua e literatura italiana da Unicamp

SERVIÇO

Centúria, de Giorgio Manganelli.
Tradução de Roberta Barni.
Editora Iluminuras,
219 páginas. R\$ 23,00

A literatura como fingimento

MARIA BETÂNIA AMOROSO

Antonio Tabucchi passou a ser conhecido como escritor na década de 80, embora seu primeiro romance tenha sido publicado em 1975. É da mesma "geração literária" de Andrea de Carlo, Daniele Del Giudice, Tondelli, Aldo Busi, todos já traduzidos para o português. É um dos romancistas italianos contemporâneos mais conhecidos, numa lista encabeçada por Umberto Eco e seguida por Italo Calvino.

Há afinidades entre Tabucchi e o mundo de língua portuguesa: em 1971 organizou uma coletânea de poetas surrealistas portugueses — com o título "A Palavra Impedida"; traduziu poemas de Carlos Drummond de Andrade e foi tradutor e divulgador de Fernando Pessoa na Itália. Além disso, é professor de literatura portuguesa na Universidade de Pisa.

Comenta, em entrevistas, que sua paixão pelo mundo português nasceu com o poema "Tabacaria" de Pessoa, lido casualmente em Paris, nos anos 60, que o levou a aprender o português. Conrad, Kipling, Stevenson são regularmente apontados como influências ou identificações do autor; Fernando Pessoa, entretanto, mais do que isso, é uma obsessão.

Desde 1970 escreve sobre o poeta em revistas; publicou uma coletânea de ensaios com título português "Pessoaana Mínima"; em 79 e 84 saem em volumes suas traduções dos poemas para o italiano; num conto publicado em 1981, intitulado

"O Jogo do Reverso", duas personagens repetem itinerários que teriam sido percorridos por heterônimos do poeta português, em Lisboa.

Em 1988 é publicada uma peça teatral, passada em 1935, na qual Fernando Pessoa é uma personagem que representa o papel de um palhaço para uma plateia de internos de uma clínica psiquiátrica em Cascais e que procura entrar em contato telefônico com o escritor italiano Luigi Pirandello; em 94 escreve: "Os Três Últimos Dias de Fernando Pessoa - um Delírio": em novembro de 1935, Pessoa está no leito de morte, no Hospital São dos Franceses em Lisboa. Nos seus três últimos dias de agonia é visitado

por seus heterônimos: Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Bernardo Soares e Antonio Mora.

Neste mesmo ano, 1994, foi também publicado seu último livro "Afirma Pereira", agora traduzido no Brasil. É ainda o mundo português o inspirador desse romance. Durante o salazarismo — o ano é 1938 —, Pereira, um velho jornalista, gordo, com problemas cardíacos, solitário, católico é o responsável pela página cultural de um cotidiano lisboense, tão censurado quanto toda a imprensa da época. Entre seus poucos amigos, o garçom do Café que frequenta quase diariamente — um lugar onde intelectuais e poetas se encontravam —; o confessor e um velho amigo, o Silva, professor na Universidade de Coimbra.

Quebra seu cotidiano, feito de limonadas e omeletes, de manias de velho e de questionamentos sobre a morte e a ressurreição da carne, a entrada tempestuosa na sua monótona vida de Monteiro Rossi, jovem ativista de uma organização de resistência ao regime e da namorada Marta. Aquele homem medroso e assustado vai aos poucos vendo sua vida mudar até que a coragem que não suspeitava possuir leva-o ao ato político radical. O título "Afirma Pereira" é uma fórmula repetida por Tabucchi após cada nova afirmação, isto é, a

história foi contada ao narrador que a estaria registrando enquanto escreve.

Muitos dos aficionados de Tabucchi devem ter se surpreendido. Comparado ao "Anjo Negro" — um livro de contos — ou "Noturno In-

diano" — mais conhecido na versão cinematográfica —, "Afirma Pereira" parece pouco tabucchiano. Não há traços de pirandellismo, de personagens em busca de autores, de crise de identidade, de grandes roteiros de viagens, tudo o que acabou por criar, mundo afora, uma marca Tabucchi de exotismo e sofisticação: conta-se uma história e uma história de empenho político. Se não existe um narrador onisciente, pois quem relata é o Pereira, não há também, por outro lado, os pontos de vista múltiplos: é a verdade do Pereira. Trata-se de uma narrativa "tradicional", sem grandes invenções ou artifícios, bem construída, embora extremamente simples. O que teria

acontecido ao escritor italiano?

Sondando Tabucchi em sua própria obra, surgem algumas respostas. Tanto seu primeiro romance "Piazza d'Italia" como o seguinte — "Il Piccolo Naviglio" — são já reflexões sobre o escrever, sobre o escrever sobre assuntos italianos e sobre ser um escritor italiano. No primeiro, por exemplo, constrói uma fábula sobre a história da Itália, através de três gerações de homens comuns que recebem, entretanto, nomes como Garibaldi, Quarto, Volturino; a estrutura que dá à narrativa é, porém, extremamente complexa: capítulos curtos, vai e volta no tempo, antecipa fatos, faz com que outros se acavalem, vaiia os registros e inicia o ro-

manço pelo "epílogo".

O protagonista do segundo romance se chama Capitão Sexto, um Capitão no nome que nunca esteve num navio, que nunca navegou, mas lembrando muito as personagens de Conrad imobilizadas por seus destinos. Tabucchi inventa essa personagem conradiana para que ela fale da Itália do pós-guerra; mais uma vez a estrutura é circular e é também uma declaração de princípios poéticos, bem a gosto dos anos 70, isto é, a história é construção, o romance é o seu fazer-se.

Nos romances e contos seguintes apegam-se cada vez mais à definição da "literatura como mentira" (citando outro escritor italiano, Gior-

gio Manganelli) como a do século 20 e situando-se dentro da poética da "esquizofrenia" (1), a que aproxima autores como Conrad, Kafka, Svevo e, novamente, Pessoa. Até este último romance publicado no Brasil — que já se tornou filme com Marcello Mastroianni no papel de Pereira —, uma narrativa linear.

Para Tabucchi, Fernando Pessoa encarna como ninguém seu ideal de literatura e de poética: o poeta é fingidor e é vários. Se em outros escritores a admiração é pelo efeito técnico, pelo resultado final alcançado nas obras, quanto ao poeta português o fascínio está justamente em não poder afirmar que o uso dos heterônimos seja um recurso literário. É mais. Aqui se introduz uma dimensão de mistério que interessa — e muito — a Tabucchi.

Entre os heterônimos, aquele com o qual mais se identifica, porém, é Álvaro de Campos, o mais moderno de todos, o "engenheiro metafísico". Ao escrever sobre Campos, destaca sua condição de diverso na heteronomia: "é uma criatura projetada na história". Vê aí Pessoa que se distancia de si mesmo e reflete sobre si próprio, sobre ser um artista de vanguarda; o distanciar "presupõe afastamento e o afastamento postula a ironia" (2). A admiração por Álvaro de Campos e a eleição de Pessoa como o maior

poeta moderno são, antes de mais nada, os caminhos preferenciais da reflexão de Tabucchi sobre a gênese literária e sobre seu estar no mundo enquanto escritor. O fato de escrever artigos e ficção que giram ao redor do poeta português, contudo, não lhe garante nenhum pessoanismo, ou melhor, não é por onde se revela seu talento.

Tabucchi oscila constantemente entre, por um lado, os textos onde se dispõe a discutir seu conceito de literatura ou então a inserir o mistério — seja ele o da identidade perdida, da comunicação impossível ou da "palavra impedida", apostando numa suspensão infinita do sentido; por outro, a narrativa das lembranças. Daí os retratos de mortos presentes em mais de um livro, o recurso das frases que se repetem, sublinhando que se trata de relatos, de reconstrução mental ou a insistência com que situa temporalmente suas narrativas entre 1936 e 1938, numa Europa repleta de histórias. Neste segundo caso está "Afirma Pereira".

Em alguns momentos de seus livros esses movimentos se tornam óbvios demais. No "Anjo Negro", por exemplo, num dos contos, intitulado "Boi, Boi, Boi, Boi da Cara Preta", fala-se de literatura como jogo e mentira. Uma garota se dedica, com todo amor, a pesquisas

sobre o barroco e sobre brincadeiras, que farão parte do livro que seu namorado está escrevendo. Terminado o livro ela se vê, subitamente, sem função e resolve fazer uma brincadeira "de verdade"; e rouba o livro que será publicado como de sua autoria. O conto continua numa série infundável de pretensiosas insinuações sobre a falsidade da literatura que soam mal — em falso.

No conto seguinte, "O Bater das Asas de uma Borboleta em Nova York Pode Provocar um Tufão em Pequim?", duas personagens sem nomes — uma delas é identificada pela cor de seu terno, sempre pela mesma frase — estão frente à frente, num interrogatório. Mas o interrogador, para ajudar na confissão que espera obter, sugere que o acusado imagine uma história até chegar a uma versão satisfatória do seu envolvimento com a subversão política. Embora a ideia seja boa, o conto é infeliz: no final, o interrogador se nomeia como Doutor Consciência e usa a teoria dos fractais para explicar a pomposa frase que é o título do conto.

A primeira frase de "Ano Novo" é já de tirar o fôlego. Um garoto imagina estar viajando por águas profundas junto ao Capitão Nemo, personagem das "Vinte Mil Léguas Submarinas" de Júlio Verne. As lembranças da infância vivida junto ao seu herói se misturam ao hor-

ror do presente, numa atmosfera crescente de ódio e rancor. De longe, é o melhor conto do livro. É a esta mesma linhagem que pertence "Afirma Pereira".

O que há de comum quando Tabucchi aceita? Num primeiro olhar, a memória nas mãos de um grande fabulador. Não é fácil encontrar, nos seus livros, algo da ordem da experiência direta. Não se trata também daquela "metafísica do real visível" apontada pelo escritor como a marca da modernidade pessoana. Os melhores textos de Tabucchi são lembranças de uma infância, lembranças de um momento trágico na história da Europa, lembranças da vida social italiana. Os fractais, as teorizações — explícitas ou não — sobre literatura e poética acabam sempre por diminuir a força da narrativa. Nestes falta sempre alguma coisa, embora sobre elegância e compiacência.

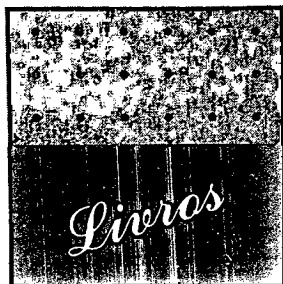
NOTAS

1. Tabucchi, Antonio. "Entrevista a Andrea Zanzotto", in "Pessoaana Mínima", Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pág. 99.
2. Idem, ibidem, pág. 49.

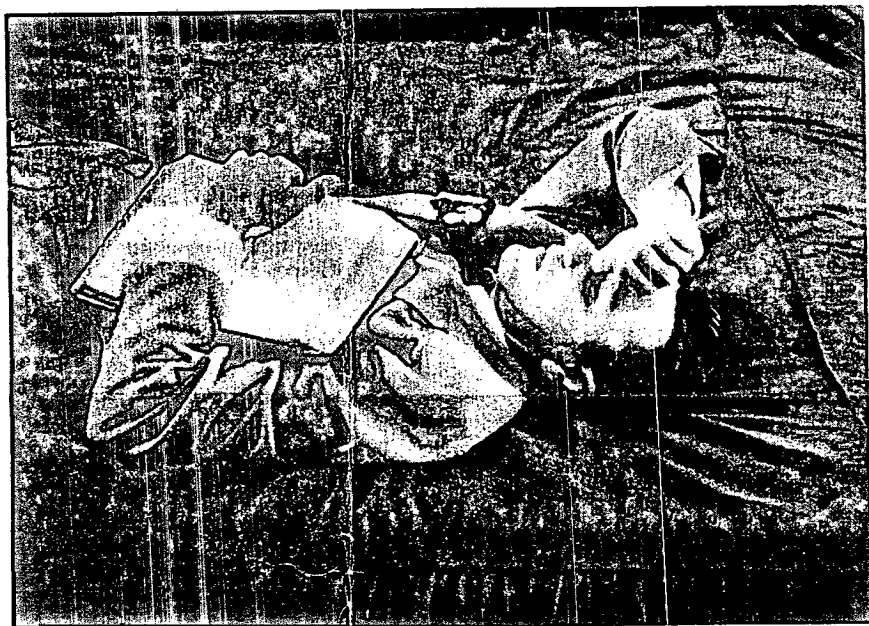
Maria Betânia Amoroso é tradutora e professora de literatura italiana na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).



David Lopez, ilustração, 1994, representando o autor português enquanto escritor.



PAVESE, O TRÁGICO



A propósito das edições brasileiras de Cesare Pavese

Mária Betânia Amoroso

Depois de muita espera, começam a aparecer as traduções dos livros de Cesare Pavese ("A Lua e as Fogueiras", editado pela Guanabara, "O Belo Verão" e o recente "Mulheres Sós", ambos pela Brasiliense). Dono de um ambicioso projeto literário realizado ao longo de duas décadas (1930 e 1940), tudo dele que nos for oferecido será bem-vindo. Aliás, onde estará *Il Mestiere di Vivere*, maravilhoso diário poético-existencial, livro de aforismas, ao que consta com os direitos de publicação já comprados por alguma editora?

O primeiro contato com os livros de Pavese deve ser feito com cuida-

do — a que segue é só uma entre tantas outras possíveis leituras de seus textos.

Pavese, o trágico. Segundo Italo Calvino, Pavese gostaria de ser lido como se lêem os grandes trágicos. Nada mais adequado ao poeta, escritor, tradutor e ensaísta italiano. Em seu livro predileto, *Dialoghi con Leucò*, publicado em 1947, constrói uma série de diálogos entre heróis, titãs, centauros, deuses da mitologia grega. São surpreendentes porque fantasiam outras situações, novos interlocutores nas conhecidas histórias mitológicas. Embora esse seja seu último livro escrito, a preocupação trágica já existia nos primeiros poemas como *I mari del sud*, onde o Piemonte — sua região de origem — já era vista como cenário de histórias mitológicas.

Quando falamos, porém, de Pave-

se às voltas com mitos é preciso fazer algumas ressalvas, exigidas pelos tempos que correm, tempos de "Brumas de Avalon". Pavese é trágico, é um mitólogo como Nelson Rodrigues: trágicos modernos, escavam entre sangue, sexo, gritos, fazendo aflorar a tragédia moderna italiana, carioca ou brasileira. Não se trata de viagem ao mundo arquetípico, à selva simbólica junguiana pura e simplesmente. É mergulho no caos, para daí tirar as marcas trágicas da existência contemporânea. Pavese anotou no seu diário: "Você exalta a ordem descrevendo a desordem". O mito fora do tempo não é o fundamental, mas sim o que sobra dele a cada repetição do mesmo.

Separa os dois trágicos — o brasileiro e o italiano — a ética luterana de Pavese. Viver é uma profissão, escrever, uma habilidade como outra qualquer. A literatura, uma téc-

nica especial — mas não a única — de tentar dar significado à inexplicável porém decisiva presença no mundo. No diário: "ser tragicamente" em oposição a "viver voluptuosamente". A experiência ética e poética de Pavese é marcada pelo verbo "lavorare", trabalhar: do primeiro livro de poemas *Lavorare stanca a Il Mestiere di Vivere* o que persiste é a idéia de empenho, trabalho árduo, construção. Construir na vida, na arte. O projeto vai falhar no que ele considera fuga do trágico, isto é, mulher, sexo, volúpia. Em *Feria d'agosto*, coletânea de contos, o personagem-narrador comenta: "Aquele altura, porém, eu não podia mais perdô-la por ser mulher, alguém que transforma o sabor do vento em sabor de carne". Desdenhou o irracional o quanto pôde e quando, por seu próprio caminho de aprofundamento na dor, chegou a admitir o inconsciente, o jogo já estava armado.

Terra-sangue-mulher, essa é a base mitológica pavesiana. Um destino de homem e escritor que se assemelha ao reservado a heróis gregos: não se abandonar ao canto das sereias, não sucumbir à tentação do passado, da infância, usar toda a astúcia para vencer o inebriamento das lembranças fáceis. Ulisses, o herói astuto e melancólico.

Um projeto de vida e de literatura titânico. Talvez impressionada pelo titanismo, boa parte da crítica congelou o último gesto de Pavese — o suicídio — como cena explicativa de sua vida. Pavese, porém, como os heróis gregos, teve feitos, recompensas — publicou nove livros, estabeleceu uma linha editorial moderna para a Itália pós-guerra —, resultado de um obsessivo esforço de auto-expressão, um caminho de durezas. O fim da batalha, os últimos livros (*La bella state* e *Dialoghi con Leucò* em particular) "trazem sinais de vitória e até mesmo de felicidade, embora sempre amarga. Existe uma história de felicidade de Pavese. Uma felicidade que nasce do mesmo impulso em se aprofundar na dor", comenta Calvino. Estabeleceu uma batalha corporal com a literatura, de luta cotidiana. Se o suicídio é a marca de infelicidade, o projeto literário é o vencedor. E no final da década de 40 o heroísmo individual

— literário ou não — ainda era sentido como útil ao homem.

Escrever: laboratório de contenção

Apesar do empenho, do construtivismo, nem uma linha escrita por Pavese poderia ser considerada experimental. Literatura implicava para ele consciência trágica, excluía jogo. Execrava malditos, esnobes, juvenílistas. "Maturidade", "obsessão", "monotonia" são termos positivos no vocabulário ético e poético de Pavese. O narrar deve ser monótono porque só narrando obsessivamente coisas parecidas se chega à maturidade, só assim os núcleos trágicos se desprendem do cotidiano.

Dois movimentos se cruzam quando Pavese escreve: uma linha de sensualidade, prazer *godereccio* (verão, praias, festas, férias, jovens ociosos, mulheres atrás de amor, são elementos que se repetem sempre), e a introspecção reflexiva. Desse encontro o estilo: ríspida agressividade e ternura devassadora.

Em "*O Acordo Impossível*" Antonio Lázaro de Almeida Prado compara Pavese a El Greco: despojamento do ritmo e palavras descartadas. Ritmo e palavras obedecem ao projeto único de busca de um estilo de ser. A palavra chave é *contenção*, como descobriu Antonio Lázaro. *Contenção* lírica, *contenção* poética, *contenção* erótica dentro da mais antiga concepção de erotismo — mais uma vez os gregos — retomados por Platão nos seus fragmentos sobre o amor. Em "*Platão: As Várias Faces do Amor*", José Américo Pessanha diz que para os gregos e para Platão "a oposição fundamental é a que coloca, de um lado, o homem temperante e senhor de si, de outro, o homem que é escravo dos prazeres". Em Pavese, literatura e vida, escritura e erotismo se auto-referem sob um estilo rigoroso. O projeto é austero, viver na vida e na literatura como senhor das próprias experiências, viver tudo em primeira pessoa; a natureza, o sexo precisam ser controlados, nada é aceito espontaneamente, devem ser trabalhados poeticamente. Não seguir essa regra é pecar por sensualidade, é romantismo inócuo, ingenuidade, é escapar à tragédia.

Diário de Pavese testemunha o árduo ofício de viver

MARIA BETÂNIA AMOROSO
Especial para a Folha

O OFÍCIO DE VIVER, de Cesare Pavese. Tradução de Homero Freitas do Andrade. Editora Bertrand Brasil, 412 págs. Cr\$ 11.830,00. Tiragem: 5 mil exemplares.

Cesare Pavese não é um escritor completamente desconhecido entre nós. A Editora Guanabara publicou seu romance "A Lua e as Fogueiras"; outros dois romances, "O Belo Verão" e "Mulheres Sós", foram publicados pela Brasiliense. Um quarto livro de Pavese é agora apresentado ao público brasileiro, o diário poético-existencial "O Ofício de Viver". São anotações feitas pelo autor (de 1935 a 1950) sobre livros lidos, comentários sobre literatura, sobre autores italianos e estrangeiros, dúvidas pessoais, máximas, reflexões sobre ética e moral de seu tempo.

O lema do diário — que é também o tema central da obra criativa, assim como da sua pesquisa teórica — é a contraposição entre "viver tragicamente" e "viver voluptuosamente". Desde as primeiras poesias — recolhidas no volume "Lavorare Stanca" (Trabalhar Cansa) e sobre o qual são feitas longas anotações no início do diário — Pavese se comporta como

um mitólogo contemporâneo, que escarafuncha na dor, na solidão, no caos humano, usando a literatura como meio de acesso, na esperança de encontrar uma justificativa para o trágico estar no mundo. A voluptuosidade é tudo que desvia o homem da sua viagem titânica em busca de sentido: inconsciência, inconsciência, desejos, mulher. "Esta é a lição: construir na arte e na vida, expulsar a volúpia tanto da arte como da vida, ser tragicamente" é a anotação do dia 20 de abril de 1936.

Os anos registrados no diário são os do amadurecimento e reconhecimento de Pavese como escritor. Enquanto o aprofundamento na dor é crescente, com períodos onde se lêem só referências às preocupações literárias, filosóficas, etnológicas, o projeto ético e poético vai ganhando a cada ano contornos mais claros. Segundo Italo Calvino, amigo do escritor nos últimos cinco anos de sua vida, o projeto ético e poético de Pavese implicava uma trabalhosa passagem de dois modos de ser no mundo: partindo de um dado de passividade e existencialmente anônimo, conseguir que todo o vivido fosse autoconstrução, consciência, necessidade. Do ponto de vista poético significa o abandono da concepção de criação como confissão lírica ou como reconhecimento naturalista do mundo externo para, através de exclusões e reduções, chegar a imagens que são núcleos de experiências insubstituíveis, comunicações absolutas.

Trabalho, muito trabalho, o que já

está implícito no título escolhido para o diário, viver como ofício, como profissão, ou no título da coletânea de poemas, trabalhar cansa, o fazer como parte da busca de um estilo de ser. O esforço exigido é titânico e é do mundo titânico e mitológico que Pavese retira muitas das reflexões do diário. "Os deuses sabem-veem mágico-razionalmente e com distanciamento. Os homens fazem, sem magia, com dor. Dão nomes, isto é, resolvem pela criação" (2 de abril de 1947).

É na repetição, no trabalho árduo, que Pavese vê a salvação do homem-poeta que tem como única fonte de matéria original o passado, revisitado não uma, mas inúmeras vezes, e a cada uma delas criando um novo sentido. Assim nascem os mitos, assim com astúcia — como os heróis e titãs — em luta contra o destino inexorável, o poeta anota no seu diário: "A natureza (mecanismo) se vence imitando-a de um modo mítico (ritmos, repetições, destinos)" (17 de janeiro de 1950).

Quando escreve — e não faz diferença se romance ou diário — dois movimentos são constantes: um deles persegue a figura do homem astuto, pragmático, viril, que sabe como se comportar diante do mundo; o outro é o da introspecção reflexiva, de homem atormentado. Do cruzamento desses dois movimentos nasce a agressividade ríspida do estilo inconfundível de Pavese.

Criticar traduções é muito delicado, sem contar que é das formas de crítica a mais fácil, já que cada

tradução é fruto de uma rigorosa escolha pessoal. Além da escolha, é bom considerar também as condições de trabalho: quanto tempo o editor deu ao tradutor, quanto foi pago por lauda traduzida, qual a afinidade do tradutor com o texto. Se uma tradução não for bem feita (se a escolha pessoal do tradutor não for suficientemente marcada), os efeitos podem ser desastrosos. O primeiro deles é o autor traduzido passar a ser considerado secundário em português e um grande autor nas outras línguas. Esse é um problema tanto do tradutor como do editor, o grande ausente quando se criticam traduções.

A tradução deste diário tentou facilitar a leitura, encontrar soluções que tornassem a sintaxe menos complexa, explicitando nexos gramaticais não presentes na construção italiana; a escolha das palavras não parece obedecer a um critério, isto é, não parece seguir uma linha interpretativa dominante. Algumas palavras chegam mesmo a soar desafinadas em um livro como este, onde Pavese discutiu exaustivamente o fazer do escritor como opção estética e ética e demonstrou ser seu grande vício a lucidez. Mais uma anotação, de 6 de outubro de 1935: "E por razões de cultura, de sentimento, de hábito adquirido e não por capricho que não sei alterar o caminho e me parecia arroubo diletantista trocar a forma para renovar a substância".

MARIA BETÂNIA AMOROSO, 36, é tradutora e professora de língua e literatura italiana na Unesp.

Editoria de Arte

5 de dezembro de 1937

Fique claro, de uma vez por todas, que estar enamorado é um fato pessoal que não diz respeito ao objeto amado — ainda que este retribua o amor.

Mesmo neste caso, o que se troca são gestos e palavras simbólicas, onde cada um lê o que tem dentro de si, e por analogia supõe que exista no outro. Mas não há razão, não há necessidade de que os dois conteúdos coincidam. Precisa-se de uma arte muito própria para saber aceitar e interpretar favoravelmente os tais símbolos e a lhes ajustar a vida pessoal de modo satisfatório. Oferecer esses símbolos, na ilusão de que a correspondência seja real, é tudo quanto alguém pode fazer pelo outro. Mas é necessária uma reserva: *the back of one's head*, de espreiteira prática: é necessário ter decidido servir-se dessa oferta (feita por necessidade individual do objeto amado) para satisfazer as necessidades pessoais próprias. Quem for esperto no ajuste da correspondência não sofrerá peripécias, fará com que tudo aconteça a seu favor, criará um mundo de cristal em que o objeto será desfrutado. Mas nunca se esquecerá de que a esfera de cristal é um vócu onde o ar não penetra, e evitará quebrá-la na ingenua tentativa de arejá-la. Arroubos, enleivos, filhos, devotamentos, confiança: são símbolos individuais dos quais o ar — a mística penetração do outro — fica sempre excluído. Existe, enfim, entre tais símbolos e a realidade, a mesma relação que entre palavras e coisas: é preciso ter a espreiteira de lhes emprestar um significado sem os confundir com a substância verdadeira. Que é a solidão de cada um, fria e imóvel.

Extrato de "O Ofício de Viver", Editora Bertrand Brasil

Um policial assinado com o requinte de Gadda

MARIA BETHANIA AMOROSO
Especial para a Folha

AQUELA CONFUSÃO LOUCA DA VIA MERULANA, de Carlo Emilio Gadda. Tradução de Aurora Fomoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Editora Record (rua Argentina, 171, Rio de Janeiro, CEP: 20921, fone: 021-5803668). 282 páginas. Cr\$ 962,50. Tiragem de 5 mil exemplares.

Em geral, quando um livro reconhecido como clássico —no bom sentido, no de Eliot, isto é, obra capaz de trazer no seu tecido as marcas da tradição cultural à qual pertence— é finalmente traduzido no Brasil, a recepção é calorosa, lamentando-se que se tenha esperado tanto para confirmar ou desmentir tal fama. "Aquele Confusão Louca da Via Merulana", do escritor italiano Carlo Emilio Gadda, poderia ser um desses clássicos festejados pela sua tradução tardia em língua portuguesa —o livro é de 1957.

Gadda nasceu em Milão, em 1893. Embora já escrevesse desde os anos 20, trabalhou ativamente como engenheiro, tendo abandonado a profissão em 1940, quando então, transferindo-se para Florença, passou a dedicar-se só à literatura. No final da Segunda Guerra mudou-se para Roma, onde morreria em 1973. O romance agora traduzido —o título italiano é "Quer Pasticciaccio Brutto de Via Merulana"— é uma intrincada trama policial/escapada com um duplo crime: um assalto à casa de uma velha condessa, moradora de um "palazzo" romano localizado em uma região de extrema vitalidade popular, em plena era Mussolini, e o assassinato de uma jovem senhora burguesa, também moradora do casarão. O "doutor" Ingravallo, policial-filósofo com seu dialeto meridional, é encarregado de desvendar o mistério, desfazer os nós. Mas, puxadas as pontas, os nós não se desfazem, não existe um fio único no novelo. É como se, destecendo esse novelo, Ingravallo se visse preso às teias do destino, do inconsciente, onde "a" causa se transmuta em "as" causas, como explica o narrador, que sobre a matéria bruta traça uma rede psicanalítica e filosófica.



Carlo Emilio Gadda (1893-1973) produziu uma obra marcada pela preocupação com a linguagem

Temos assim um romance policial que termina sem que seja revelado o nome do assassino: um policial, portanto, muito pouco ortodoxo enquanto gênero. Enquanto linguagem então, nem se fale! A matéria-prima linguística ali reunida corresponde à potência de uma bomba-atômica: dialetos como o molisano, o romano, o napolitano, entre outros, se misturam ao italiano, aos mais diversos registros e estilos —italiano oral, literário (refaz autores como Carducci, Verga, Manzoni), gírias, tudo devidamente deformado por um expressionismo anárquico, por uma total liberdade criativa que é a marca desse grande clássico italiano.

Aliás, "deformação" é um termo-chave em Gadda. Incorpora-

ra-o ao seu vocabulário técnico quando reflete sobre a arte poética, é a palavra capaz de indicar as transformações de todos os sistemas de relações expostos ao fluxo heracliteano do existir. A deformação linguística seria então a especificação poética daquela outra deformação de base. A diversidade dos materiais, o mistério que se esconde por detrás do fato acabado, do dado real, o eterno movimento da vida e da palavra, a fragilidade da linha sinuosa que separa o normal do anormal, o fragmento no lugar da obra acabada são, segundo o crítico Gianfranco Contini, signos do "violento realismo" de Gadda, vitalmente interessado em flagrar o que não se mostra.

Essa maneira nervosa, exausti-

va, de escrever como se desenhasse esboços e compusesse fragmentos, usando livremente a deformação linguística, transposição poética de uma crise que é humana, cósmica, basilar, fez com que se ligasse o nome de Gadda ao de Joyce e ao de Guimarães Rosa. Mas ao menos sob um ângulo Gadda deve ser mantido distante de Joyce (e talvez aproximado de Rosa): enquanto o plurilinguismo do escritor irlandês faz eco a uma introspecção (lembre-se a técnica do monólogo interior), o mundo de Gadda é, nas palavras de Contini, "robustamente externo, e o autor nele acredita". Associase também ao trabalho de Gadda o qualificativo experimental, apelando para a sua familiaridade com a tecnologia: o escritor-en-

A finada Balducci, segundo as declarações unânimes dos inquilinos, parecia não ter recebido ninguém naquelas horas, as duas últimas horas da vida! Ninguém: afora seu carrasco.

Não tinham ouvido gritos, nem barulhos, nem baques: nem mesmo a Menegazzi, que estava se penteando, nem mesmo os dois Bottafavi, marido e mulher. Uma investigação na sucursal romana da Standard Oil, 'conduzida pessoalmente pelo doutor Ingravallo', confirmou a circunstância da transferência, para Gênova, estabelecida já há tempo, do doutor Giuliano Valdarena.

Extrato de "Aquele Confusão Louca da Via Merulana"

genheiro. Se por um lado tal abordagem pode ser tentadora, ela não consegue contudo nos fazer esquecer que Gadda pertence a uma longa tradição italiana. O uso ou não do dialeto em literatura é, sabemos, uma velhíssima questão. Começa com Dante discutindo quais os dialetos com dignidade literária; passa pela resistência dos falares locais à língua toscana elevada à categoria de língua literária oficial; tem Petrarca, com seus modelos clássicos, selecionando o que pode ou não ser usado em poesia; e a "Divina Comédia", onde cabe tudo, dialeto, vulgar. Mas não termina aí. "Promessi Sposi", de Manzoni, reacende a discussão sobre o toscano como língua oficial; mais próximos a nós, nos anos 60, Pasolini localiza Milão-Turin-Gênova como novo centro difusor do italiano nacional, uma língua tecnicizada, toda voltada para a comunicabilidade. E aqui chegamos ao ponto que nos leva de volta à questão do traduzir.

Os tradutores alinhavaram no prefácio alguns comentários "para justificar e explicar a tradução". O primeiro a chamar a atenção diz respeito ao "peso excessivo" que a crítica teria dado ao uso estilístico dos dialetos; o outro que "o texto perdeu em sutileza de caracterização e 'coqueterie' metalinguística" mas

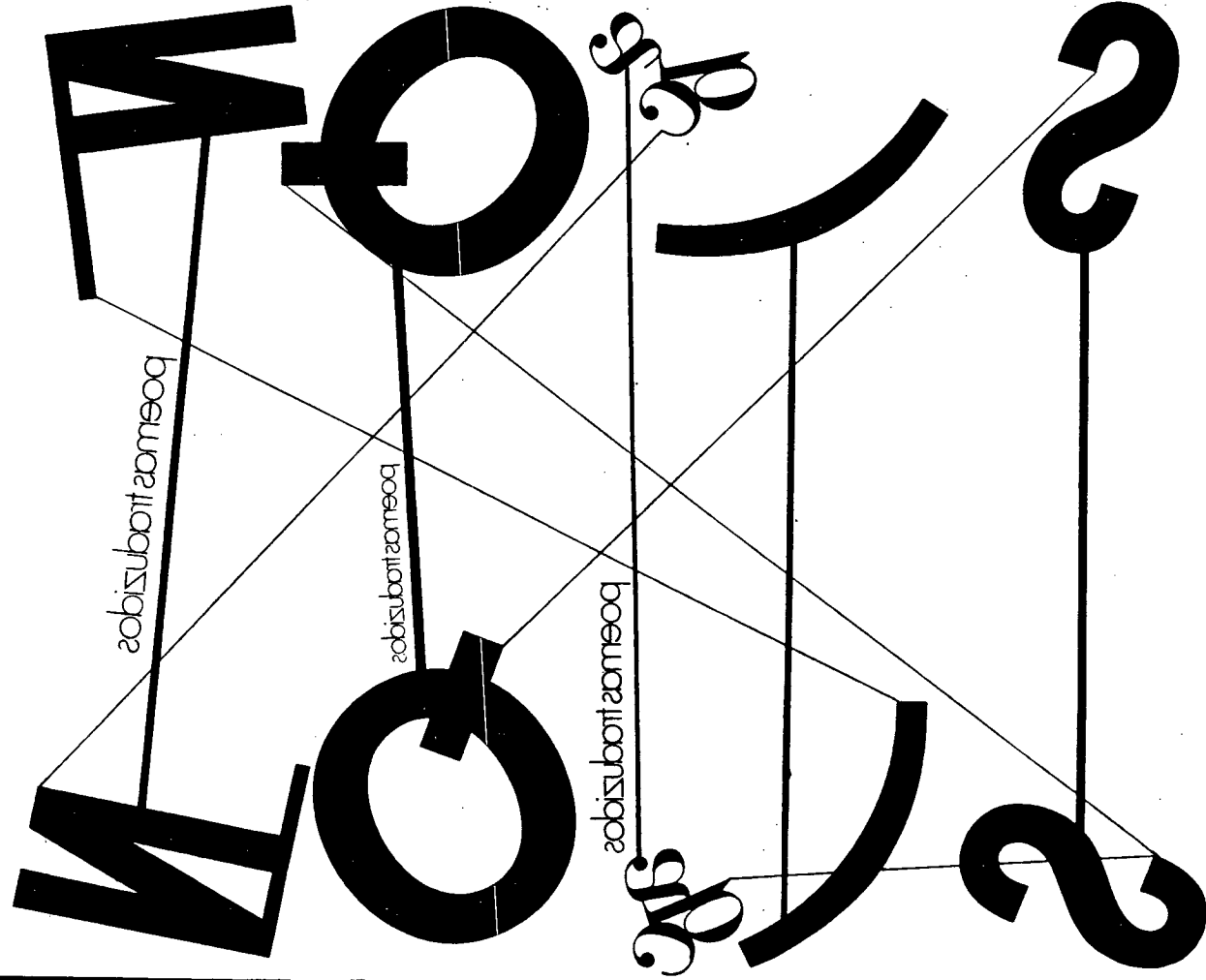
que talvez tivesse "ganho em inteligibilidade".

Que ao abrir mão dos dialetos se ganhe em "inteligibilidade" é no mínimo uma afirmação temerária ou meramente defensiva. Existe uma língua —tanto aqui como em qualquer parte do mundo— de comunicação, que pede a apara de todas as arestas, a eliminação do diferente (e em geral não só na língua), do local, língua essa preconizada e moldada pela indústria cultural. Que a inteligibilidade, a comunicabilidade fiquem garantidas quando se usa essa língua é fato, mas, como estamos falando de literatura, é no mínimo fato estranho. Entretanto, não foram só os dialetos que sumiram submersos nessa língua média, encontrável em tantos outros policiais —honestos e bons romances no gênero—, mas todos os demais procedimentos estilísticos. As "línguas, sublínguas, sobrelínguas" não mostram seus relevos diferentes no tecido do texto traduzido: o intrincado da trama —que é linguístico, metalinguístico e é também angústia pessoal e do tempo do narrador— é deixado de lado, porque talvez "coqueterie".

Vittorini, Pavese, Moravia, Pasolini são nomes contemporâneos que pertencem à mesma linhagem estilística de Gadda. O dialeto na literatura italiana é uma espécie de injeção de vitalidade na cansada língua literária; não há porque ver aí duas literaturas, uma superior, outra inferior, que corre ao lado, uma experiência marginal. Não se trata portanto de algo descartável, nem na Itália nem no Brasil. Pelo contrário, se a tradução tivesse refletido um pouco sobre essa particularidade, poderíamos ter tido uma boa discussão. Afinal, "Aquele Confusão Louca da Via Merulana" é um livro tão grandioso, enorme e de difícil tradução quanto "Grande Sertão: Veredas", que foi magnificamente traduzido por Edoardo Bizzari. Sem essa reflexão, o "gnommero", os fios emaranhados das narrativas, ficam frouxos e o "Pasticciaccio" se transforma em "pasticcino".

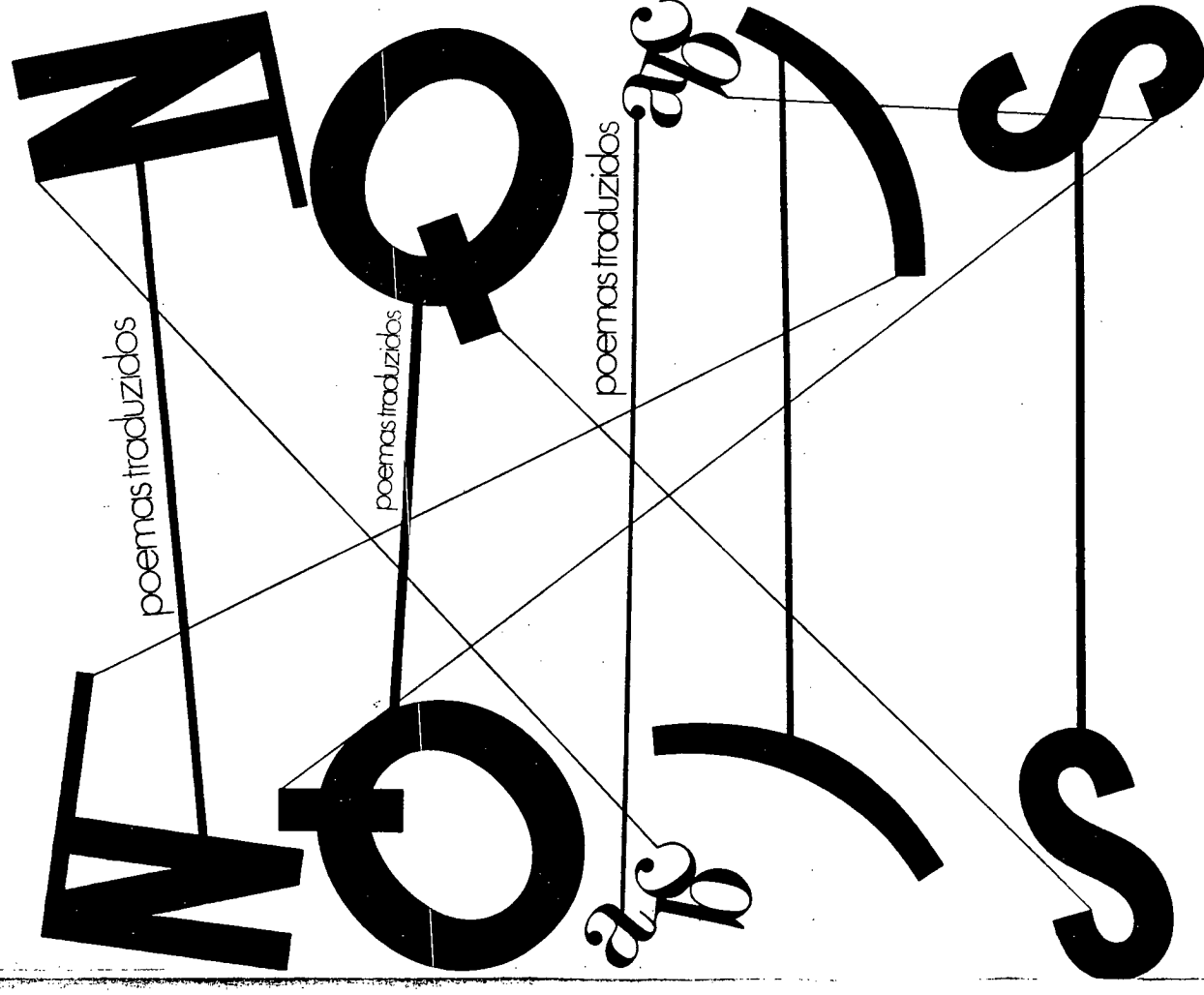
MARIA BETHANIA AMOROSO, 37, é professora de língua italiana na Unicamp

FOLHETIM



FOLHA DE 2º ANO

FOLHETIM



FOLHA DE S. PAULO

Cesare Pavese

Trabalhar cansa

Tradução de Maria Betânia Amoroso

*Atravessar uma rua para escapar de casa
só o faz o menino, mas este homem que gira
o dia todo pelas ruas não é mais um menino
e não escapa de casa.*

*O verão tem tardes
que até as praças são vazias, vastas
sob o sol que vai se pondo, e este homem*

que chega

*por uma avenida de inúteis plantas, pára.
Vale a pena ser só para ser sempre mais só? ,
Somente contorná-las, as praças e as ruas
estão vazias. É preciso abordar uma mulher
e falar-lhe e decidi-la a viver juntos.
De outro modo, se fala sozinho. É por isso*

que às vezes

*se encontra o bêbado noturno que faz discursos
e conta os projetos da vida toda.*

*Não é certamente esperando na praça deserta
que se encontra alguém, mas quem gira*

pelas ruas

*pára de vez em quando. Se fossem em dois,
mesmo que andando pela rua, a casa seria
onde está aquela mulher e valeria a pena.*

*De noite, a praça volta a ser deserta
e este homem que passa não vê as casas
entre inúteis luzes, não ergue mais*

os olhos:

sente só o calçamento que fizeram

outros homens

*de mãos endurecidas como as suas.
Não é justo restar na praça deserta.
Existirá certamente aquela mulher pela rua
que se suplicada ajudaria em casa.*

Folhetim. 03.04.83

O herói fantasma de Calvino

'O Cavaleiro Inexistente' encerra uma trilogia



O escritor Italo Calvino (1923-1985), autor de 'O Cavaleiro Inexistente'

A sensação de deslumbramento que é para o leitor a marca das fábulas de Italo Calvino tem origem numa dupla e magnífica afronta lançada por ele no corpo da nossa cultura: tanto como criar uma espécie de segunda idade da inocência das narrativas, com suas ações comovidamente disparatadas, seu acotovelamento de situações, sua atmosfera de "o mundo como um barril", de vinho, dilemas e de aventuras, sua angula-

ção heróica e legendária, Italo Calvino cria também algo como uma idade de quase plenitude da vida e dos seres. Uma premonição de que o mundo está ali, com sua pasta de cinzas, seus problemas e criaturas confusas, não para quebra e enfraquecimento da vida, mas para a sua maior expansão.

Mas não há nada de piedoso e crédulo nesse homem nascido em Cuba em 1921, tendo vindo para a Itália logo depois do nascimento e que se tornou uma das figuras mais fascinantes da vida literária europeia dos últimos 40 anos.

Hoje está estabelecido que foi com a trilogia de "Os Nossos Antepassados", da qual faz parte este "O Cavaleiro Inexistente", ao lado de "O Visconde Partido ao Meio", de 1951 (Nova Fronteira), e de "O Barão nas Árvores", de 1959 (Companhia das Letras), que Italo Calvino chegou à sua completa realização de narrador. Com a trilogia ele quis fazer, disse numa entrevista, antes de morrer em 1985, "uma espécie de pré-história do homem contemporâneo através de seus antepassados".

Verdade: a exemplo do que faz o delicioso barão do "Barão nas Árvores", que se manda para cima destas e se entrega a uma constante peregrinação pelos seus cimios, para poder melhor observar a realidade, esse recuar para alcançar o presente, é bem a marca do "discurso do método de Calvino": não uma fábula histórica, mas uma historicização da fábula. Além disso, esse pendurar-se na realidade, a meio caminho entre o chão e o cosmos, o humano e o inumano, a situação singular e a lei geral, a ação e a reflexão, o sensível e o abstrato, é a forma da atenção, um pouco circense e moral ao mesmo tempo, com que ele visita os mitos e a experiência do nosso tempo.

Mas em nenhuma talvez das fábulas da trilogia essa forma de exploração do mundo, das idéias,

A OBRA

Italo Calvino
O CAVALheiro INEXISTENTE

O Cavaleiro Inexistente, de Italo Calvino. Tradução de Nilson Moulin. Companhia das Letras (r. Tupi, 522, São Paulo, tel. 011-826-1822, CEP 01233-000), 134 págs., Cr\$ 310 mil.

da política, foi tão finamente posta em ação como em "O Cavaleiro Inexistente". A fábula, plantada ironicamente no solo legendário das guerras santas de Carlos Magno, é a expressão consumatíssima desse método Calvino.

Esse artifício sem peso e sem culpa é representado no livro pela figura e intrigante natureza do "Cavaleiro Inexistente", Agilulfo Emo Bertrandino. Feito de armadura metálica vazia, pura armação mental, nítido ideal cavaleiresco porque impossibilitado de perder-se e apagar-se na carne e no tumulto dos apetites, Agilulfo é o cavaleiro que não existe. Justamente por ser a expressão imperturbável dos ideais do seu tempo, essa forma de impessoalidade que é a cultura de uma época, parece existir mais do que os companheiros. Por não estar condenado a nada, Agilulfo pode vir a ser tudo.

Em torno de Agilulfo que se reúne todas as forças políticas, os impasses, os personagens, as idéias que ainda não têm lugar de todo, mas representam o progresso cultural, político e moral. Com Italo Calvino, fabuloso fabulista com caráter, cujas narrativas coincidem com o próprio vir a ser do mundo, o sonho da espécie sempre dá pé.

Editora reuniu Calvino, Pavese e Vittorini

BETÂNIA AMOROSO
Especial para a Folha

Como foi possível Elio Vittorini, Cesare Pavese, Italo Calvino, escritores de interesse e inspiração tão diversos, conviverem antigamente? A cidade de fundo é Turim, cidade-Fiat para muitos, mas também a sede da mais conhecida editora italiana, a Einaudi, que os reuniu durante anos e onde cada um deles exerceu o direito de defender seu gosto e sua idéia. O "milanês" Vittorini, com seus dois mil compromissos segundo o "turinense" Pavese, foram os incentivadores de Calvino que no fim dos anos 40 se junta a eles na Einaudi.

É possível contar a história desse encontro como uma aventura de capa e espada. Tudo começa ainda nos anos 20, ao redor de duas figuras centrais, fortes e carismáticas: a primeira delas, Augusto Monti, professor do Liceo Ginnasio Massimo D'Azeglio de Turim, e a outra, Leone Ginzburg, russo imigrado na Itália, aluno brilhante do D'Azeglio, colega de nomes que se tornaram famosos, como Cesare Pavese, Giulio Carlo Argan e Norberto Bobbio. Professor de latim e de italiano, Monti, criador do "ritmo" do piemontês —algo corio uma alma dividida entre a planície e os montes, significando isto uma particular união de responsabilidade e loucura— vindo de Brescia para ensinar em Turim, encontrará ali a o terreno já fertilizado pela ação de outros dois grandes nomes locais: Antonio Gramsci e Piero Gobetti.

Gramsci dispensa apresentações, mas quem era Gobetti? Piero Gobetti, investigador das relações entre política e cultura, foi o fundador do liberal-socialismo

que hoje se reconhece em Norberto Bobbio e um importante editor: publicou, por exemplo, "Ossi di Seppia" do então desconhecido poeta Eugenio Montale, ao lado de livros de políticos como Luigi Einaudi. O nosso jovem russo emigrado Leone Ginzburg já em 1927 escreve na revista de Gobetti, que propagandeava a "revolução liberal" e junto a alguns colegas do D'Azeglio, reunidos pelo professor Monti, se torna o líder do Partido da Ação. Mas se as personagens são essas, os tempos eram os do fascismo: Gobetti foi exilado, morrendo em 1926, deixando como seu herdeiro Ginzburg.

Esta é, a grosso modo, a pré-história moral, política e cultural da Einaudi de Turim, investigada por Severino Cesari no livro "Colloquio con Giulio Einaudi". A história mais recente dessa aventura inclui o próprio Cesari pelo seu trabalho nas páginas culturais do jornal "Manifesto".

Desde os primórdios —em 1933, Leone tem 24 anos, Giulio Einaudi 21 e o terceiro homem, Pavese, 23— as editoriais, as coleções, a parte gráfica e divulgativa, eram concebidas por homens de maneiras diversas afeitos à polêmica. Se Ginzburg era o ativista culto e complexo do grupo, Pavese se opunha radicalmente a ele, no seu interesse pelo que era do universo do mito. Mas dentro do próprio mundo do mito e na mesma editoria Pavese se choca com De Martino, estudioso das tradições orais e populares da Itália, mas defensor de um historicismo rigoroso. Os anos vão se passando, e embora Pavese se mantenha como o grande chefe editorial, ao seu lado está Vittorini, defensor de uma constante polêmica que discuta as relações

entre cultura e política que, se afasta de Pavese, atrai para a Einaudi, no fim dos anos 40, uma figura como Italo Calvino.

A trama intrincada apontada por Severino Cesari como típica da Einaudi sob o controle inteligente de Giulio é a mesma também que fascinou todos os que viveram diretamente a experiência cultural e política da Itália do pós-guerra: Roma, Milão, Nápoles, todas têm histórias parecidas para contar: histórias de convivência democrática radical e de polêmicas ardorosas: se Vittorini, Calvino, Pavese, viviam em constante polêmica com o Partido Comunista, foi a Einaudi a escolhida para a publicação de 1947 a 1951 dos "Cadernos do Cárcere" de Antonio Gramsci.

Os fios que teciam as polêmicas vão entretanto se afrouxando até se perderem nos anos 80. Herdeiro espiritual de Pavese e de Vittorini, Calvino é o fino biscoito da última fornada, embora nele se encerre a estirpe. Estréia nos fins dos anos 40 como escritor "engajado" —como tantos outros passaram pela Resistência—, teve seu período de "felicidade criativa" segundo Einaudi quando escreveu "As Fábulas", "O Barão nas Árvores", "O Cavaleiro Inexistente" mas é o "vazio absoluto" da língua usada em "As Cidades Invisíveis" o que faz dele o grande escritor que é. E nesse sentido Einaudi tem razão ao identificar em Calvino não só a influência de Vittorini no interesse pela ciência como também a de Pavese e o mundo do mito. Mistura forte e complexa, detectável em maior ou menor quantidade nos livros daquele escritor de "pena fácil" que é Calvino na definição de Pavese.

BETÂNIA AMOROSO é tradutora e professora de língua italiana na Unicamp.

Folha de São Paulo, 6-3, 11/4/93

Pasolini: o pensamento radical

No dia 2 de novembro é o vigésimo aniversário de morte de Pasolini. Todos sabemos que teve uma morte trágica, brutalmente assassinado, numa espécie de campinho de futebol de periferia, em Roma: rosto desfigurado, ossos quebrados pelos pneus do seu carro. Nunca houve concordância sobre o veredicto que condenou Pino Pelosi, na época com 17 anos, a 9 anos e meio de prisão. Parece inverossímil que um jovem como Pelosi fosse capaz de tanto estrago já que Pasolini era esportista, com músculos fortes e físico sempre em forma. Pensou-se em complô: forças políticas teriam dado ordens para a execução.

Neste momento é possível assistir na 19a Mostra Internacional de Cinema o filme de Marco Tullio Giordana "Pasolini, um crime italiano" que, parece, reabrirá o caso sobre a morte do cineasta. Tanto o crime como a reabertura do processo pedem uma interpretação "pasoliniana". Passemos a ela.

A morte - como dizia o intelectual italiano, comparando-a à montagem cinematográfica -, tem o poder de condensar a vida, selecionando seqüências que passam a ser significativas, dando o sentido geral da existência. Com o filme de Tullio Giordana retorna-se à suspeita de crime político, o que daria maior nobreza à morte, retirando dela os "excessos" de crime com características homossexuais. Enquanto se fala da morte, procura-se culpados, é deixado de lado o que há de mais importante, em se tratando de Pasolini: seu pensamento radical. Ou melhor, lendo o que escreveu, temos a impressão que não existe outra forma de pensar: pensar é radicalizar.

Nos últimos anos de sua vida Pasolini atacou, mais do que nunca, em todas as frentes. Fez cinema, escreveu ensaio, poesia e ficção, apareceu nas televisões, nos jornais, deu conferências, polemizou sobre aborto, sobre a falsa tolerância da

Paulo, 1990, p.179.

² idem, ibidem - pp. 207-214.

Nesse momento, entretanto, Pasolini chama sua atenção para a mudança de sentido das palavras “obediência” e “desobediência”.

O contexto político do artigo é dado pela vitória do extinto Partido Comunista Italiano nas quatro maiores capitais italianas: Roma, Milão, Nápoles e Turim, além das tradicionalmente comunistas Bolonha e Florença, nas eleições de 15 de junho de 1975. O massacre nas urnas da Democracia Cristã e a vitória clamorosa dos comunistas, segundo Pasolini, aumentam de maneira inédita a responsabilidade dos últimos, mas decretam como único vencedor o democrata-cristão “mais à esquerda”, Fanfani.

O ponto de partida do seu raciocínio é a tese de que a sociedade italiana, com o neo-capitalismo que substitui o Estado pelo Poder Econômico, exige um homem “desprovidos de vínculos com o passado (poupança e moralismo); exige que tais homens vivam - do ponto de vista da qualidade de vida, do comportamento e dos valores - em um estado, por assim dizer, de imponderabilidade: o que lhes permite privilegiar, como único ato existencial possível, o consumo e a satisfação de suas exigências hedonistas.”³ São os democrata-cristãos, com o “cinismo arcaico de católicos arcaicos”, e não os comunistas, os que aceitam e assimilam com mais facilidade o cinismo daquela verdadeira revolução antropológica que, através de um “genocídio cultural”, eliminou as diferenças e impôs um modelo exclusivo de modo de vida. Por outro lado, os comunistas não sabiam como responder à pergunta que levará tantos italianos à urna: quem somos nós, italianos de hoje?

Para que se cumpra cabalmente o projeto do homem novo italiano, é preciso que ocorra um avanço da desmistificação, da democratização e do progresso. Não importa o quanto seja efetivo; basta que seja enfático. Esse avanço, na ótica da modernização proposta, acompanha naturalmente o desenvolvimento.

E aí entra a necessidade de ressemantização dos conceitos de obediência e desobediência e o redimensionamento da própria atuação de Panella e dos radicais.

³ idem, *ibidem* - pp.208-9.

Na década de 60, diz Pasolini, a palavra “obediência” indicava ainda o mesmo sentimento que ela tinha significado “durante séculos de contra-reforma, de clericalismo, de moralismo pequeno-burguês, de fascismo; ao passo que a palavra *desobediência* indicava ainda aquele maravilhoso sentimento que incitava à rebelião contra tudo isso. Tudo isso, entretanto, contrariando toda lógica que chamamos de história, foi banido não pela rebelião dos *desobedientes*, mas por uma nova vontade dos *obedientes*”⁴.

A conclusão é simples: ainda na década de 70, Pasolini alerta Pannella para o fato de que contra-reforma, clericalismo, moralismo pequeno-burguês, fascismo, tornaram-se “resíduos” que, em primeiríssimo lugar, perturbam o Novo Poder. E pergunta: “É contra esses resíduos que nós lutamos? E são as normas desses resíduos que nós desobedecemos?”

Passados 20 anos, encontramos Marco Pannella ligado ao neofascista Bossi, uma das forças que levou Berlusconi ao poder. A desmistificação (do homem do humanismo), a democratização (que permite o maior acesso à informação, sem que haja como ou por que controlá-la) e o progresso (significando tecnologização total) criaram o vazio de sentido que permite a ascensão política duma personagem da nova era. Isto é, como numa profecia, Pasolini antecipou o que iria ocorrer na Itália contemporânea: aquele modelo político e comportamental que nascia acabaria pondo em risco o sentido do vocabulário e da ação de gerações inteiras as quais, inevitavelmente, passariam a acreditar ter zerado o significado de *obediência* e *desobediência* - como provavelmente pensará Pannella, na onda na Nova República, vista como consequência natural do mega-processo *Mani Pulite*. O que, aliás, não é muito diferente do raciocínio de muitos - pós-modernos ou não - que recusam o passado, já que não tê-lo torna mais leve o presente - a síndrome da leveza -, uma dádiva reservada só às crianças.

⁴ *idem, ibidem* - p.210.

Mas não é só quanto a sociedade italiana que o pensamento radical e negativo de Pasolini mostra-se surpreendentemente atual. Vejamos, por exemplo, como seria possível interpretar a onda americana do “politicamente correto”, ou algumas consequências do projeto multiculturalista e de minorias.

Ao lado de *obediência* e *desobediência*, outra palavra era freqüente no vocabulário militante da época: *tolerância*. Numa série de artigos, reunidos na antologia brasileira de textos do autor, com o subtítulo “A falsa tolerância sexual do novo poder”⁵, Pasolini desfaz a ilusão que parece reafiorar, com outra força e outra cara, nos anos 90. Em particular no que se refere às escolhas sexuais - hoje pensaríamos também nas minorias raciais. Em síntese o escritor dizia que se enganavam aqueles que militavam por uma maior tolerância dos *diversos*. O homossexual que saía às ruas exigindo tolerância da sua diferença não percebe que nada há de pior do que ser tolerado, que pedir licença para existir. Contudo, a tolerância que se vislumbrava nas atitudes e opiniões da maioria poderia ser analisada de duas maneiras.

Pela primeira, o que estava ocorrendo tinha a ver com o movimento geral da cultura que passava a operar com um único modelo de homem, o consumidor. Vistos de cima para baixo, pensando em lucro, gays, feministas, negros eram iguais, compradores de mercadorias, ao menos, potencialmente; pela segunda, de baixo para cima, a partir do desejo do diverso de poder ter participação como cidadão na vida social e ter reconhecida como legítima sua escolha sexual, poderia estar ocorrendo um equívoco. Quebrar tabus a qualquer custo - foi assim que Pasolini intitulou parte do título de um outro artigo -, deveria levar a pensar num retorno do preconceito, e aí com força total. A pergunta que se poderia extrair dos textos para projetá-la no futuro é por que justamente quando todos estão cada vez mais parecidos, as minorias acham que sua diversidade foi incorporada, mantendo, porém, as características próprias? Talvez o que realmente estivesse acontecendo - e Pasolini já via os sinais - é a adequação do *diverso* ao *igual*, isto é, todos se tornando o casal típico das propagandas

⁵ *idem*, *ibidem* - pp.145-205.

esparramadas pelos jornais, revistas, TV etc. Como interpretar, então, a crença que vai se espalhando também por aqui de que o uso ou a proibição de algumas palavras que falam, por si mesmas, de tolerância e intolerância possa fazer a revolução dos costumes? Como é que se esquece que o reprimido retorna? De onde vem essa fé cega na linguagem?

A base da crítica social de Pasolini é a da mutação antropológica do homem contemporâneo, após o genocídio cultural. É possível discordar, desconfiar dos elementos que o famoso cineasta foi juntando para construir sua tese. Raro é encontrar um pensamento tão vivo, cortante e que nos faça pensar como o seu; mais raro ainda é ver que não precisou deixar de pensar para fazer política, isto é, como intelectual a matriz de seu pensamento é eminentemente crítica e negativa e quando todos os modelos e valores de sua geração caíram por terra ou, então, quando os amigos dessa mesma geração tiveram o poder nas mãos, sua atitude nunca deixou de ser polêmica. Talvez por isso tenha transformado a *sinceridade* num conceito operante. Só assim se tornava possível o exercício radical do pensar.

(Artigo publicado no suplemento MAIS, Folha de São Paulo, em 12-11-95, Caderno 5, p.12)

História da literatura italiana foge do esquema típico de manual

MARIA BETHANIA AMOROSO

Especial para a Folha

LITERATURA ITALIANA - LINHAS, PROBLEMAS. AUTORES, organização de Giorgio Barbi Squarotti. Editora Nova Stella (r. Antonio de Souza Nogueira, 289, São Paulo, CEP: 05328, fone: 011-2684214). 624 páginas. Cr\$ 2.280,00. Tiragem de 2 mil exemplares.

A relação entre a cultura italiana e a brasileira é curiosa: sabe-se que é estreita, que marcou muitos dos nossos críticos literários, músicos, pintores, artistas, que é até mesmo afetiva, mas quase nada é feito — institucionalmente ou não — para se iluminar esse ponto de encontro, enquanto o número de apaixonados pela língua, pelos autores, pela cultura italiana em geral cresce dia a dia.

Estando as coisas como estão, é para se receber de braços abertos um livro como este "Literatura Italiana. Linhas. Problemas. Autores", uma história da literatura que se assemelha muito pouco a um manual clássico do gênero.

Organizado pelo crítico literário G. B. Squarotti, foi escrito por diversos especialistas, cada um deles — esclarece o organizador — requisitado justamente pela sua afinidade com o período ou problema a ser tratado (são oito capítulos correspondentes aos diversos períodos).

A particularidade do texto salta aos olhos já na leitura do índice: o primeiro e segundo capítulos, respectivamente "Aspectos e períodos da história linguística italiana" e "Cenas da história social da literatura italiana", não dissociam, o primeiro, a vida da língua da vida literária; e o segundo, coloca lado a lado homens, letras, instituições e poder,



É preciso traduzir

Da Redação

Uma história da literatura italiana é algo mais do que pertinente. Mas seria bom que fossem traduzidos alguns críticos, também (e não só). Por que não começar, por exemplo, com Gianfranco Contini, que é quase desconhecido no Brasil? Fica a sugestão.

criando um quadro mais vivo e rico do que o comumente apresentado em histórias e antologias literárias.

Mas as surpresas agradáveis não param por aí. Os "convites à leitura" são mais uma delas. Depois de ler os esboços de história literária e a breve biografia ao pé da página dos autores citados, os "convites" são um guia à literatura dos principais textos italianos, uma clara exposição do porquê da sua importância.

Muito feliz também a escolha do quadro de Morandi, "Natura Morta Metafísica", pelos editores brasileiros para a capa do livro, indicando uma acertada correspondência entre as várias manifestações culturais. Artes plásticas, cinema, teatro, música, ciência, são manifestações paralelas à literatura, convivem no seu tempo e no livro.

Um único exemplo seria suficiente: o famoso ciclo neo-realista do cinema italiano, que deu filmes como "Roma Cidade Aberta", de Rossellini ou "La-

drões de Bicicleta", de De Sica, é "neo" em relação à literatura italiana realista — com Verga como principal expoente.

Quando foi lançada aos leitores brasileiros a tradução do texto italiano, o professor Alfredo Bosi lembrou a dificuldade em se apresentar hoje, a um aluno universitário, uma literatura tão rica e importante — os textos críticos são, na sua maioria, em língua italiana e exigem uma certa familiaridade com aquela cultura. Talvez tenha se tornado mais fácil e agradável enfrentar os primeiros vãos em uma literatura muito pouco conhecida e com certeza surpreendente para quem se aventurar.

MARIA BETHANIA AMOROSO, 37, é professora de língua italiana na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

A história literária vista até aqui culmina — e num nível altíssimo — na obra de Dante. Nela se encontra a síntese da filosofia escolástica e mística, a tradição literária medieval e romanesca, dividida entre o alegorismo e o didatismo, o classicismo cristão e a lição do 'stilnovo'. O ideal literário de Dante desemboca — aspirando à síntese suprema de recompor a história, a fé e a razão — na militância, de crônicas, de inventividade, mas também de um rigoroso conhecimento retórico, aprendido na escola de Brunetto Latini. (...)

Extraído de "Literatura Italiana"

F.S.P., 14-7-1990

Lisboa: a cidade invisível ¹

Em 1973, resenhando *As cidades invisíveis*, Pasolini procura descrever a maneira tão particular de fazer literatura de Italo Calvino. Diz ele tratar-se de um trabalho perfeito, “belo em absoluto”. Calvino passara, para chegar a esse livro, por um processo de depuração, o qual teria por base a cultura comum àquela geração de escritores - entre os quais, se incluía o crítico -, mas que fora se rarefazendo aos poucos, até atingir o ponto máximo, quando os “desejos (...), as noções, as informações, as experiências, as ideologias, as lógicas, tudo é lembrança”².

O lugar de onde Calvino extrairia seus materiais é uma mina abandonada, aos quais dá forma através de uma escritura metálica, levíssima, de extrema elegância. Usa também técnicas de ambigüidade que suspendem qualquer cânone possível e criam um surrealismo, que não é, entretanto, surrealismo em si mesmo, mas “funcional àquela ideologia múltipla enlouquecida, que contesta qualquer lógica possível da razão e, sobretudo, a dialética”³. No fundo de tal ideologia possibilista ou múltipla, nas palavras de Pasolini, o que está ocorrendo é sempre o mesmo, obsessivamente o mesmo (...) choque de dois opostos inconciliáveis: a realidade e o mundo das idéias, isto é, o platonismo de Calvino. As cidades sonhadas pelo escritor nasceriam invariavelmente do choque entre uma cidade ideal e uma cidade real. Este choque que torna surrealista a cidade real, não se resolve historicamente. O tempo arrasta tudo consigo numa dimensão completamente ilógica⁴.

Para arrematar, Pasolini diz que Calvino, quando descreve suas cidades maravilhosas, não está inventando por inventar, “simplesmente concentra-se sobre uma impressão do real”, que atinge viajantes ou habitantes de cidades, em horas variáveis do dia e da noite. É para descrever esses choques “intoleráveis” - ou para se refazer dessas fulgurações do real - que todo escritor projeta aquela qualidade de sonho, da impressão, “no vazio e no silêncio cósmico no qual a fantasia reconstrói, exatamente, os sonhos”⁵. Trata-se sempre da descrição de uma anomalia da relação entre mundo das Idéias e Realidade e, entre parênteses, conclui “que é, aliás, o Destino na civilização ocidental”.

¹ A idéia deste texto veio de uma conversa com Augusto Massi a quem agradeço a sugestão.

² Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 36.

³ op. cit., p. 37

⁴ op. cit., p. 38

⁵ op. cit., p. 39

XXX

A sondagem do que leva a constituir em lugar mítico um lugar geográfico⁶ pressupõe esse olhar “deslocado”, esvaziado de sua história, a qual, entretanto, inevitavelmente, irá fornecer a maquete imaginária para a criação da cidade mítica.

Pensando em Calvino descrito por Pasolini pode-se descobrir as “cidades invisíveis” de Antonio Tabucchi.

Quando publicou, em 1994, o romance *Sostiene Pereira*, o autor deve ter surpreendido a muitos de seus aficcionados: surgia como um desvio de rota daquela poética da “esquizofrenia” ou da “literatura como mentira”, nas palavras Manganelli. É quando, porém, desenha-se uma mudança de poética, a literatura como memória cujo centro seria preenchido pela eleição de um lugar geográfico a mito: Tabucchi retorna às velhas cidades italianas de seus romances de estréia. Só que para voltar a elas, percorreu o mundo, descreveu portos, lugares, sempre fingindo estar relatando o que vira, confundindo a fantasia do viajante à do escritor, para criar um ponto de ancoragem que é uma cidade-sombra: Lisboa.

Mas antes da sua Lisboa, vieram outras.

Donna di Porto Pim, é um livro sobre uma viagem ao arquipélago de Açores, cujo prólogo, em forma de ressalva, tenta lealmente advertir o leitor sobre o que é do real e o que é da imaginação, para depois embaralhar ambos. Diz ele: “Aprecio muito os honestos livros de viagem e sou leitor assíduo. Eles possuem a virtude de oferecer um *para além* teórico e plausível ao nosso *onde* imprescindível e pesado. Mas uma lealdade elementar me obriga a prevenir quem esperasse deste pequeno livro um diário de viagem, gênero que pressupõe escritura tempestiva ou uma memória inseparável da imaginação que a memória produz - qualidade esta que por senso de realidade paradoxal desisti de perseguir”⁷. As baleias e os naufrágos de Porto Pim soam realmente como metáforas, mas não são, “gozam de uma inquestionável concretude”⁸ nas ilhas portuguesas, garante o autor. Ao se referir a um dos textos do relato dessa viagem ainda, Tabucchi comenta que o conto “Sonho em

⁶ ver o artigo de Maria Corti, “La città come luogo mentale” in *Strumenti critici*, ano VIII, fasc. 1 (n. 71), gennaio 1993, pp.1-18)

⁷ Antonio Tabucchi, *Donna di Porto Pim*, Sellerio Editore, 1983, p. 9.

forma de carta” é, por um lado, resultado de uma leitura de Platão e, por outro, devido às oscilações de uma lenta jardineira que ia de Horta até Almoxarife. “Pode ser”, continua, “que ao passar do estado de sonho ao estado de texto tenha sofrido más alterações, mas todos têm o direito de tratar os próprios sonhos da maneira que julgarem melhor”⁸. De maneira elegante e irônica, mais uma vez, Tabucchi procurava frisar a qual linhagem poética se filiava e “a literatura como mentira” mostrava seu jogo refinado.

Essas cidades invisíveis se esparramam pelo mapa: vilarejos toscanos da Itália, cidades orientais como Bombaim, Madras, Goa, os Açores e, por último, Lisboa. As cidades por onde passa o narrador de *Notturmo indiano* - o qual, em nota introdutória, afirma ter tido a intenção de traçar um itinerário para um futuro viajante -, não produzem ecos nem reflexos, são ariscas. São cidades saídas da insônia, mais do que do sonho. Por ali resvala-se em um outro Destino. Os Açores, entretanto, ficam “em pleno Oceano Atlântico, na metade do caminho entre a Europa e a América”¹⁰ e parecem bem familiares. O viajante do “Sonho em forma de carta”, depois de velejar dias e noites, entende que o Ocidente não tem fim, que continua a se deslocar enquanto nos deslocamos. Mas o Destino, para Tabucchi, aponta insistentemente para Lisboa, tão personagem quanto Pereira que se debate entre as lembranças de uma cidade inexistente e aquela marcada pela tragédia do salazarismo. Procura os cafés e bares dos intelectuais e encontra velhinhas, homens mau encarados ou, quando encontra “letterati”, estão apenas combinando o momento de deixar a cidade e ir para Paris. Pereira se desloca pesadamente pela cidade como um “estrangeiro”, um viajante, solitário, que mora na Rua da Saudade e passeia pela Praça da Alegria, toma bonde, viaja de trem observando a paisagem do Tejo. Nunca sabe o que está realmente acontecendo porque vive de lembranças. Tudo o que é daquela cidade, naquele momento lhe escapa. A cidade não é a cidade da sua imaginação. Ele é um velho português, mas recupera em Monteiro Rossi o jovem que poderia ter sido. A teoria da “Confederação da almas”, defendida pelo médico que quer retirar Pereira do mundo das lembranças é a mesma heteronomia pessoaniana, uma poética, mas bem mais que isso também. A personalidade seria uma confederação de várias almas, controladas por um eu hegemônico; mas essa hegemonia pode ser assumida para um outro “eu”, mais

⁸ op. cit., p. 10

⁹ op. cit., p. 11

¹⁰ op. cit., p. 94

forte e mais potente que passaria a ter o controle sobre os outros “eus”. Se, por um lado, toda essa gama infinita de possibilidades tem, na teoria do jovem médico, raízes no freudismo, por outro, apresenta a mesma base neo-platônica das variações múltiplas e ilógicas perceptíveis que transformam a cidade numa grande ilusão ou miragem. Ao poeta, diremos com Pasolini, cabe descobrir as regras dessa ilusão. Que não são as mesmas: nem as regras, nem as ilusões.

XXX

Numa Lisboa, que é geograficamente o limite máximo do Ocidente europeu - depois o Atlântico e o outro Mundo - Tabucchi instala o cenário de sonho e vigília, fantasia e realidade, razão e desejo. Nessa cidade que ganha corposidade e temperatura, nas ladeiras no verão, se define o Destino como a luta entre o que se oferece como Real e o que a percepção capta como possibilidade. A Lisboa marcada pelos passeios de Fernando Pessoa é substituída pela cidade em guerra, com data emblemática - 1936 -, tomada pelo exército, convulsiva e barulhenta de tal maneira que não se suporia cabível numa poética do “exótico” e da “ironia”. Invertendo as regras, historicizado o jogo entre a “mentira” e a “verdade”, Tabucchi poderia ter facilmente chegado à conclusão que nestes anos 90, explorar em seu romance uma Lisboa concreta, fisicamente presente nos textos, mostrando-a num momento de luta social é, mais do que nunca, tratar do sonho, pela realidade. Mas é possível também reconhecer nessa cidade que assiste a mortes, traições, a perseguidos e censurados, uma sombra das cidades toscanas de seus primeiros romances como *Piazza d'Italia* e em Monteiro Rossi, seus heróis que lá receberam nomes como Garibaldi, Quarto, Volpedo.

Tabucchi, entretanto, não está sozinho. Há uma insistente nomeação de Lisboa, no cinema das últimas décadas. Só para lembrar alguns títulos de filme que têm a cidade como cenário-personagem: *Dans la ville blanche* de Alain Tanner, *O estado das coisas* e *O céu de Lisboa* de Win Wenders, *Terra estrangeira* de Walter Moreira Sales.

De pontos de vistas diferentes, três olhares “de fora” - suíço, alemão e brasileiro - transformam “o espaço real de uma cidade num lugar mental”¹¹. O primeiro, cria ali o

¹¹ Maria Corti, “La città come...”, cit., p.1.

cenário do suspense do crime, envolvendo vielas velhas e escuras, portas que se abrem diretamente sobre as ruas, com aura de mistério e medo; para Wenders, Berlim - de *Asas do desejo* - está próxima de Lisboa, marcada pela solidão, pela melancolia da música do *MadreDeus*, o ponto mais a oeste para o estrangeiro viajante que reconhece no lugar uma espécie de melancólica saudade de algo que *ainda* pode acontecer; a imagem de um diálogo à beira de um abismo que termina no mar, tão infinito quanto amedrontador, sintetiza a idéia da cidade portuguesa em *Terra estrangeira*.

O olhar português seleciona da cidade outras imagens, e a paisagem deslumbrante de Lisboa não é suficiente para aquietar o que a História viveu como promessa e que precisou admitir, com o passar dos anos, como derrota¹². A esses "olhos desiludidos o Cais das Colunas, os Jerônimos, a Torre de Belém, a estátua de Afonso de Albuquerque e o aeroporto da Portela de Sacavém são símbolos tangíveis duma permanente perdição. Instintivamente, o bom senso telúrico defende-se de um destino que nunca quis do coração e que em Lisboa teve e tem ainda o seu aliciante embarcadouro, real ou imaginário". A "volúpia de maresia e de Oriente", impulso inicial desse desejo insaciável de deslocamento, de infinito, de conquista, distingue o lisboense do resto de Portugal; a província culpa Lisboa ao mesmo tempo que reconhece nela o sonho vão; a "sedutora decepção" talvez seja o que uns estrangeiros modernos à fábula que foi construída pelo acúmulo de desilusões de uma cidade.

O Destino das explorações e das travessias de um dia, hoje são restos de lembranças incômodas. Lisboa, na mitologia moderna de cineastas e escritores, é a cidade ideal que fala, ao mesmo tempo, de promessa e de desengano. O mistério das ruas envelhecidas de toponímia metafórica, o lirismo implícito em toda saudade, a melancolia do desejo que não se satisfaz nunca mas que permanece como lugar interior utópico, reafirmam o "narciso que fomos também um dia" quando "esperava-nos um destino igual ao do filho de Céfiso. Lisboa é essa flor em que o destino nos transformou; o Tejo, o rio onde nos perdemos a contemplar a própria imagem"¹³.

A esse mesmo imaginário contribui Tabucchi com a sua Lisboa revisitada, que é pessoaniana e literária, como ponto de partida e, na outra ponta, lembrança de destroços.

¹² O olhar a que me refiro é o de Miguel Torga no capítulo "Lisboa" in *Portugal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996, pp. 113-119.

¹³ op. cit., p. 119.

XXX

Os que voltam os olhos para Lisboa são sobreviventes das metrópolis¹⁴. A forma extremada de racionalização das relações sociais que teria seguido a racionalização das relações produtivas, transformou a todos, confundindo, inicialmente, desejos com mercadorias em exposição, para posteriormente, tornar esse forma de vida *natural*. Quando Walter Benjamin escreve sobre San Gimignano fala de um "milagre", um lugar onde "não apenas as crianças, mas também todas as mulheres se sentam nas soleiras, o corpo bem rente às suas terras, aos seus costumes e talvez aos seus deuses¹⁵". O destino trágico desse viajante é reconhecer na Toscana algo que já (se) foi, vivendo-a *como a infância*.

Tabucchi parte da Toscana e chega à Lisboa, mas muita de sua literatura foi escrita tendo nos olhos imagens de metrópolis. Delas, por exemplo, extraiu os personagens de tipo *blasé* - ou quase cínicos, quando se trata deste fim de século - como os que passeiam pelas páginas de *L'angelo nero*, personagens baudelairianos que atravessam países - a exótica Índia de *Notturmo indiano* -, tentando fixar as impressões que lhe são sugeridas pelas paisagens, cores, em deslocamentos sem meta definida. Quando reconhece Lisboa, *entretanto*, quando inventa Pereira são as lembranças de cidades antigas que o assaltam: sem nostalgia, mas duramente. Aí, então, aquela velha cidade de destino marcado assume a simbologia da resistência da memória, que é característica não do *flâneur* ou do *blasé* metropolitano, mas sim do velho. Pereira arfa, transpira, pensa na morte para acabar descobrindo um novo destino, provavelmente o último.

Se, para Benjamin, San Gimignano é a infância, Lisboa é, para Tabucchi e para muitos dos olhares dos nossos tempos, a metáfora da velhice, das personagens que vêem o mundo passar sentados numa mureta de uma praça, assistindo ao desfile das imagens da própria vida: o mesmo ponto de vista, dizia Pasolini, escolhido por Calvino para falar de suas cidades invisíveis.

¹⁴ ver a respeito o ensaio de Massimo Cacciari, "Dialettica del negativo e metropoli" in *Metropolis - saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Scheffer e Simmel*, Roma, Officina Edizioni, 1973.

¹⁵ Walter Benjamin, *Rua de mão única*, São Paulo, Brasiliense, 1987, p.204.