

# A invenção do passado em "Tu, sanguinosa infanzia", por Victor Gonçalves

*Literatura Italiana Traduzida* ISSN 2675-4363 INFÂNCIA MICHELE MARI VICTOR RAFAEL GONÇALVES BENTO em setembro 15, 2020



Michele Mari. In: *Leggenda privata* (2017) / Arquivo pessoal.

*Volava la bella età come i barchetti sul filo*

*del mare a vele colme.*

*Certo guardammo muti nell'attesa*

*del minuto violento;*

*poi nella finta calma*

*sopra l'acqua scavate*

*dové mettersi un vento.*

Eugenio Montale, *Ossi di seppia*[1]

Às vezes,  
perigosamente,  
as veias coagulam.

Não percebem:  
viver é uma hemorragia calculada.

Ana Hatherly, *Fibrilações*[2]

Neste breve ensaio gostaria de pontuar algumas questões centrais presentes na obra de contos *Tu, sanguinosa infanzia*[3] [Você, infância sangrenta] do escritor, professor e filólogo italiano Michele Mari. A propósito de uma primeira questão, poderíamos resumi-la da seguinte maneira: a autobiografia na obra citada não é historicizada. O que entendemos com não historicizada? Ao contrário de um romance de formação, a opção de Mari por compor ou montar – para usar um termo mais recente às artes – *Tu, sanguinosa infanzia*, atende a uma exigência não cronológica. O autor milanês renuncia historicizar cronologicamente o próprio passado, no sentido de seguir um percurso a partir da infância, passando pela adolescência até chegar à fase adulta, como acontece nos romances de formação. Pelo contrário – e por isso que trago a noção de arquivo –, é como se, de fato, Mari abrisse um arquivo de memórias de sua infância e nele encontrasse pontos de emergência, pontos em que um gesto, uma imagem ou um objeto lhe fornecessem um dado para compreender aquela ferida ainda aberta. Lembremos ainda que a palavra “arquivo”, etimologicamente, deriva de “*arkê*”, que significa, para os gregos, “origem”, mas não uma origem necessariamente determinada, e sim, uma origem sempre ausente, uma vez que escapa quando tentamos apreendê-la, apresentando-se como momentos de irrupção de um certo passado esquecido no presente, muito semelhante à perspectiva da prática arqueológica.

Essa noção cita, implicitamente, a ideia de genealogia iniciada por Nietzsche e o *a priori* histórico pensado posteriormente por Foucault, ela ainda reclama insistentemente a pergunta de 1960 do arqueólogo Giovanni Urbani, retomada por Giorgio Agamben ao se referir à prática arqueológica: “Qual é o sentido da presença do passado no presente?”[4]. Nesse sentido, assumo uma perspectiva antihistoricista para ler *Tu, sanguinosa infanzia*, embora não deixando de reconhecer e ler suas contribuições.

Delineado esse primeiro aspecto, é importante avançarmos e introduzirmos um segundo conceito a partir do qual entendemos História e ficção, o de anacronismo. Jacques Rancière[5] e Agamben[6], parecem concordar no que diz respeito a uma *indistinção* entre História e ficção na época moderna, numa releitura que remonta à oposição objetada por Aristóteles na *Poética* (IV, a.C.), na qual o filósofo grego dizia ser a poesia superior à História. Por outro lado, Carlo Ginzburg se opõe a essa *indistinção* e afirma que entre

narrativa ficcional e narrativa histórica há uma distinção e também uma “competição” a serem consideradas (a esse respeito, sugiro assistir à terceira entrevista concedida pelo historiador ao projeto “Krisis - Tempos de Covid-19”).[7]

Não adentrando nos meandros dessa discussão, devido à sua complexidade, que requereria mais espaço, faço apenas menção à dimensão em que História e ficção assumem um mesmo regime de verdade, para dizer com Rancière, e um mesmo gesto, para dizer com Agamben. Agamben nos solicita refletir continuamente sobre a ideia de que um mesmo termo, isto é, “história”, designe tanto o decorrer do tempo quanto o gesto de narrar do escritor, isso porque tanto a história quanto a ficção evidenciam uma mesma precariedade do seu relato, isto porque já não temos mais acesso ao *fato* relatado, contudo – e aí reside a ambiguidade da reflexão de Agamben –, é somente através do relatado que podemos acessar de alguma maneira aquele *fato*, ou o fogo, como demonstra alegoricamente Agamben em seu ensaio, se valendo de uma história transmitida de Yosef Agnon para o estudioso da mística judaica Gershom Scholem. Lemos:

Se investigar a história e contar uma história são, na verdade, o mesmo gesto, então o escritor também se encontra diante de uma tarefa paradoxal. Deverá acreditar apenas e de modo intransigente na literatura – isto é, na perda do fogo –, deverá esquecer-se na história que tece em torno de seus personagens e, todavia – ainda que só a tal preço –, deverá saber discernir no fundo do esquecimento os estilhaços de luz negra que provêm do mistério perdido.[8]

É importante ressaltar que a ficção aqui não está sendo compreendida como uma categoria à parte da realidade, distanciada. Como bem nos lembra Rancière[9], “ficção” não segue o princípio da falsidade ou de um simples fingimento infundado, pois *fingire*, na sua acepção primeira, não quer dizer fingir, mas *forjar*, nisso define-se a ficção como um trabalho sobre a matéria ou um sistema de signos. No novo regime estético teorizado por Rancière, real e ficcional invertem suas posições e tanto o real passa a assumir traços do ficcional, quanto o ficcional assume traços do real; assim entendemos que não se trata mais de representar conforme a noção aristotélica, mas antes de *apresentar*, a partir desse arranjo de signos e vestígios da própria realidade. Nessa perspectiva, a leitura autobiográfica é mais do que buscar dados concretos de um autor que comprovem aquilo que é ou não é da matéria ficcional, é procurar ler e compreender as formas inventivas de determinada técnica e estilo da montagem de um autor, que aí então passam, essas formas, a ter seus efeitos no real.

Portanto, é necessário recuperar o fôlego e repensar a noção de autobiografia sem adentrar no conceito bastante escorregadio de “autoficção”, e sublimar o aspecto inventivo da abertura do arquivo de memórias, dado os percalços e contingências que isso pressupõe. Trata-se agora de refletir, então, sobre uma ideia de “ficção da memória” – memória aqui entendida não como uma representação fiel e total dos

acontecimentos, visto que sua própria natureza incompleta e fragmentada é o que dá vida e movimenta o pensamento, a criação e a invenção.

Nesse sentido, voltar a essa dimensão do passado que não perde de vista o presente, o anacrônico *per se*, opera na memória uma reconstrução inventiva daquelas irrupções preteridas por Mari. A esse respeito, o crítico literário Andrea Cortellessa<sup>[10]</sup> formula o termo “autofilólogo” para falar da dimensão inventiva do passado em três obras de Mari: *Filologia dell’Anfibio*<sup>[11]</sup> [Filologia do anfibio], *Tu, sanguinosa infanzia* e *Rondini sul filo*<sup>[12]</sup> [Andorinhas sobre o fio], limitando-se, porém, a analisar especificamente *Filologia dell’Anfibio* (embora o termo não deixe de acenar para o conto “Le copertine di Urania” [As capas de Urânia], presente em *Tu, sanguinosa infanzia*, na medida em que esse conto mescla passado, presente e futuro, numa movimentação do dorso de quem permanece sempre inatual em seu tempo).

Grosso modo, é como se na prática de um filólogo que reconstrói a última vontade do autor, a partir de um manuscrito, existisse um determinado momento em que o estudioso se defronta com o ilegível, isto é, com uma palavra ou expressão que, por inúmeros motivos, interrompem a análise mais objetiva e científica. Nesse preciso instante, o filólogo vai ao encontro de um processo que, em filologia, chama-se *divinatio*: uma espécie de adivinhação, o uso da imaginação para preencher a lacuna deixada pelo manuscrito. Uma desorientação filológica que também Agamben irá trazer e reafirmar com Walter Benjamin e Gershom Scholem no ensaio “O fogo e o relato”. É nesse ponto que Cortellessa lê a invenção do passado, a potência do imaginário em Michele Mari, uma vez que o escritor milanês reconstrói seu passado a partir desses lugares impensados, que lhe atravessam e não estão sob seu próprio controle – e essa reconstrução arbitrária ganha corpo, objetividade, perfazendo rastros e resíduos de um passado vivo que permitem certa (des)orientação mística.

Mari, então, para pensar e compreender esse seu passado sangrento, ficcionaliza o real, chegando num quarto ponto que levanto nessa reflexão: “O real precisa ser ficcionado para ser pensado”<sup>[13]</sup>, nos diz Rancière, pois trata-se de jogar com a combinação de diferentes tipos de rastros da história (pensemos no arquivo aludido inicialmente: os livros do coração, em “Oito escritores”<sup>[14]</sup>; o urso de pelúcia, presente no conto “L’uomo che uccise Liberty Valance” [O homem que matou Liberty Valance]; os lugares por onde o pequeno Mari passeava, no conto “L’orrore dei giardinetti” [O horror dos parques], entre outros, sempre em *Tu, sanguinosa infanzia*). Essa combinação de diferentes tipos de rastros, matéria extraída do real, permite a Mari, no plano da ficção, re-pensar e re-visitar esses mesmos rastros.

Tentando levar um pouco adiante essa leitura, continuaria na imagem que dá título ao livro de Mari e diria os “rastros de sangue”, pois é desse corte inicial, originário, que *Tu, sanguinosa infanzia* se estrutura

e caminha na exigente tentativa de remendar tal corte; e, por isso, para estancá-lo ou fazê-lo parar de jorrar, é preciso essa *autorreflexão* do próprio Mari adulto, que não é, contudo, *autocentrada*. No entanto, mesmo se estancando, esse corte ainda corre o risco de voltar a jorrar, como acontece nas últimas páginas do conto “Oito escritores” (cf. *Notas sobre a paixão da leitura em Michele Mari*, nessa mesma revista)[15]. Parece-me que essa imagem também pode ser lida como a história inconclusa, a-teológica, que desconhece seu fim, e também a potência-de-não, que mantém o real como possibilidade e que não o deixa se esgotar em ato. Essa compreensão do próprio passado, portanto, é uma abertura que sempre retorna, sempre em vias de nova interpretação, atualização e criação, ou jogo inventivo na e da linguagem.

Posta essas considerações, pensemos agora numa última questão: os conflitos existentes entre *vida e literatura*. À guisa da conclusão desse ensaio (que nada mais é que uma introdução a um interessante debate), gostaria de apontar para algumas direções de nossas discussões durante nosso projeto PIBIC (“Literatura e pensamento italiano contemporâneo”) – que logo se encerra –, em torno da assim chamada *Italian Theory* ou “Pensamento italiano”, buscando demonstrar, ainda que de forma iniciativa e passível de reformulações, como Michele Mari adentra nessa “diferença italiana”, como vem refletindo alguns filósofos e críticos do assunto, por exemplo Roberto Esposito.

Entretanto, é preciso ressaltar que na perspectiva de Mari a literatura é vital, até mesmo salvífica, ao contrário do que pensa e comenta seu pai, Enzo Mari, a esse respeito: “[toda forma de literatura] é uma absoluta perda de tempo, uma forma de prazer muito, mas muito masturbatório”[16]. *Tu, sanguinosa infanzia* então anuncia, desde o título, esse conflito entre pai e filho que percorrerá como um fantasma as páginas de Mari, revelando suas obsessões e demônios. E é se lançando nessa linguagem, fora dos esquemas pré-moldados da língua cotidiana, nessa precariedade de relatar um tempo que é preciso conservar e, simultaneamente, cuja perda é preciso reconhecer, que Mari alcança uma forma de prestar contas à vida, ainda que a considere muito menor que a literatura. O próprio Mari nos diz que, para alguém que passou a vida inteira entre os livros (como é o seu caso), a concorrência que se pode fazer entre os livros e a vida é muito desleal. Observemos esse trecho do conto “La freccia nera” [A flecha negra], sempre em *Tu, sanguinosa infanzia*:

Terminada em três dias a leitura, justamente no momento indefeso que vem depois da ilusão fantástica, quando, do luxo, somos restituídos à necessidade de nossa vida e, depois de abandonar uma plenitude de significados, ainda não conseguimos recuperar uma outra (e, na verdade, parece-nos que nunca mais poderemos recuperá-la de modo tão veloz e tão profundo, como quando estávamos em harmonia com aqueles punhais, com aquelas criptas, com aquelas astronaves).[17]

Porém, longe de se isolar na literatura, numa espécie de escapismo ou idealismo, é através da investigação do próprio passado, não acabado e feito de ruínas, que Mari imerge na história e na vida, traçando pontos de fugas numa geografia que não se limita às próprias fronteiras, mas que se abre e se atualiza ao e no externo. Ao contrário de uma consciência interior e autorreferencial que caracterizou por um longo tempo a filosofia europeia, de Descartes a Kant, como anota Esposito, a diferença italiana estaria representada numa condição “extroflexa”, “inletindo sobre o mundo da vida histórica e política”[18]. Nessa perspectiva, “o conteúdo do pensamento italiano é aquilo que faz pressão de seu exterior, solicitando-o de algum modo a sair de si para debruçar-se sobre o espaço do fora”[19]. Não tomando essa definição de Esposito como total e acabada, posto que existem variantes a serem discutidas, não seria insuficiente dizer então, me parece, que em *Leggenda Privata*[20] e *Tu, sanguinosa infanzia*, por exemplo, a contaminação de outros estilos de expressão, como o figurativo e o cinematográfico, marquem decisivamente essa condição "extroflexa" da diferença italiana.

Remo Bodei, em “Una filosofia della ragione impura”[21], onde há um ponto de concordância com Esposito, para marcar a diferença italiana formula a ideia de “razão impura”, de um pensamento e de uma estética que se contaminam daquilo vem de fora: seja da vida, da história, da política. Mari constantemente lança mão de artifícios como o pastiche de estilo, passeando entre o fantástico, o gótico ou mesmo uma narrativa de aventura, para compor seus escritos (artifícios herdados dos seus escritores do coração: Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson, Daniel Defoe, etc.). Essa comunicação com a tradição, que insistentemente vem à tona, ainda nos permite compreender que Mari não rompe com a origem de sua formação, seja filosófica, seja estética, ao contrário, ele vê nela uma força tal que a possibilita ser sempre relida e reinterpretada, como acontece tanto com sua infância quanto com aqueles oito escritores que não permanecem para sempre cindidos num passado museificado: é preciso levar em conta que, uma hora ou outra, esses escritores-personagens podem retornar do Hades ou da escotilha do navio de capitão Ahab.

Em suma, também a dimensão salvífica dos livros que lhe dá certo alívio de uma vida opressiva e, na qual Mari nos diz se apegar, corre o risco de retroceder e voltar a reclamar sua inexistência e obscuridade. Porém, num jogo engenhoso no campo da imaginação, é como se escutássemos aquele silêncio das coisas pré-literárias[22], como um ursinho esquecido num canto da casa-pai, lembrando a casa Usher de Poe ou a Astéion de Borges; é como se escutássemos esse passado mudo reviver e ganhar nova luz, ainda que obscura, numa reelaboração daquela dimensão outra da vida que nos permite continuar vivendo,

resistindo. Assim como quando estávamos em harmonia com aqueles punhais, com aquelas criptas, com aquelas aeronaves.



Michele Mari. In: *Leggenda privata* (2017) / Arquivo pessoal.

---

Como citar: GONÇALVES, Victor. "A invenção do passado em *Tu, sanguinosa infanzia*". In *Literatura Italiana Traduzida*, v. 1, n. 9, set. 2020.

Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/212834>

---



- [1] MONTALE, Eugenio. *Ossos de sépia*. Trad., prefácio e notas Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 140.
- [2] MOLDER, Maria Filomena. “Tímida audácia”. In: *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017, p. 133.
- [3] MARI, Michele. *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino, Einaudi, 2009.
- [4] Retiro essa pergunta de Giovanni Urbani mencionada no posfácio de Davi Pessoa à edição brasileira de *L'avventura*, de Giorgio Agamben. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *A aventura*. Trad. e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 69.
- [5] RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica da Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.
- [6] AGAMBEN, Giorgio. “O fogo e o relato”. In: *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- [7] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7D9ie7DiAc4>. Consultado em: 18/08/2020.
- [8] AGAMBEN, *op. cit.*, p. 33.
- [9] RANCIÈRE, *op. cit.* p.58.
- [10] CORTELLESA, Andrea. Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Conversazione con Andrea Cortellessa di Michele Mari e Tommaso Pincio. *Rivista Origine*, Napoli, n. 12, p. N/A, 2011. Disponível em: <https://www.rivistaorigine.it/conversazioni/michele-mari-tommaso-pincio-andrea-cortellessa/>. Consultado em: 29/07/2020.
- [11] MARI, Michele. *Filologia dell'anfibio: diário militar*. Torino: Einaudi, 2019.
- [12] MARI, Michele. *Rondini sul filo*. Milano: Mondadori, 1999.
- [13] RANCIÈRE, *op. cit.*, p. 58
- [14] MARI, Michele. *Oito escritores*. Trad. Andrea Santurbano. São Paulo - Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019.
- [15] Disponível em: <https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/04/notas-sobre-paixao-da-leitura-em.html>. Consultado em: 18/08/2020.
- [16] CORTELLESA, Andrea. Michele Mari, il ritorno del Demone. *Doppiozero*, Milano, n. N/A, p. N/A, 27 giugno 2017. Disponível em: <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>. Consultado em: 29/07/2020.
- [17] MARI, 2009, p. 78. Tradução minha.



[18] ESPOSITO, Roberto. *Pensamento vivo: origem e atualidade da filosofia italiana*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 19.

[19] *op. cit.*, p. 20

[20] MARI, Michele. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi, 2017.

[21] BODEI, Remo. “Una filosofia della ragione impura: il pensiero italiano”. In: *Effetto Italiana Thought*. A cura di Enrica Lisciani Petrini e Giusi Strummiello. Quodlibet, Macerata, 2018. pp. 55-70.

[22] Entendo esse termo “pré-literárias” a partir do pensamento de Antonio Gramsci, retomado por Bodei no ensaio aqui já citado: “Esta è anche la posizione di Gramsci. Anche in lui ritroviamo l’idea di una realtà stratificata - alla quale corrisponde perciò una ragione impura. Noi siamo, infatti, ‘molteplici’, portiamo dentro di noi i relitti, le tracce del passato - *di un passato che non passa finché non viene elaborato*” (2017, p. 65. Grifo meu). Ou seja, trata-se de pensar as coisas “pré-literárias” como esse passado que não cessa de passar até que venha elaborado, inventado, relido, ficcionado. Porém, nem mesmo nessa elaboração, me parece, o passado deixa de passar, apenas ganha um novo corpo.