



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rafael Reginato Moura

**Da camponesia à florestania: a jorna do grotesco
entre gaibéus, *cafoni*, indígenas e outros terranos**

Florianópolis

2024

Rafael Reginato Moura

**Da camponesia à florestania: a jornada do grotesco
entre gaibéus, *cafoni*, indígenas e outros terranos**

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em
Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina
para a obtenção do título de doutor em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo
Santurbano

Florianópolis

2024

Moura, Rafael Reginato

Da camponesia à florestania : a jorna do grotesco
entre gaibéus, cafoni, indígenas e outros terranos /
Rafael Reginato Moura ; orientador, Andrea Peterle
Figueiredo Santurbano, 2024.

340 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Alves Redol. 3. Ignazio Silone. 4.
Grotesco. 5. Neorrealismo. I. Santurbano, Andrea Peterle
Figueiredo. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Rafael Reginato Moura

**Da camponesia à florestania: a jorna do grotesco entre
gaibéus, *cafoni*, indígenas e outros terranos**

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado, em 2 de julho de 2024,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Wander Melo Miranda
Universidade Federal de Minas Gerais

Profa. Meritxell Hernando Marsal
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Tiago Guilherme Pinheiro
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

Prof. Jorge Hoffmann Wolff, Dr.
Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano, Dr.
Orientador

Florianópolis, 2024.

Este trabalho é dedicado aos terranos do mundo

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer:

Primeiramente e sobretudo, à Universidade Federal de Santa Catarina que me propiciou mais de uma década de aprendizado público, gratuito e de extrema qualidade, incluindo graduação, mestrado e doutorado. Em específico, destaco o período de doutorado que se sobrepôs a uma pandemia mundial e onde a instituição manteve, a despeito de todas as dificuldades e cortes orçamentários, o suporte e auxílio para que suas atividades pudessem dar continuidade, sem medir esforços para que os benefícios básicos pudessem continuar a serem oferecidos aos seus discentes.

Ao meu orientador, professor Dr. Andrea Santurbano, pelos diálogos, carinho, compreensão, confiança e dedicação, sem os quais eu não poderia ter chegado ao resultado final desta tese.

Ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC - PPGLit, capaz de suscitar em sala de aula, conferências, pesquisas e encontros acadêmicos diversas questões que foram caras ao meu percurso, ao meu pensamento intelectual e à inspiração possível e necessária a esta tese.

Ao Núcleo de Estudos Contemporâneos de Língua e Literatura Italiana - NECLIT que, apesar de minhas dificuldades de tempo e conturbações da vida, foi sempre um espelho importante a contornar minha pesquisa, na troca de conhecimento e experiências, no relevo e possibilidade de correlações oferecidos à minha pesquisa dentro de seus encontros, projetos e produções.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pela bolsa de estudos durante cerca de quase dois anos de pandemia de Covid-19, período em que, antes ainda de eu necessitar interrompê-la, foi crucial para a manutenção e desenvolvimento de meu trabalho de pesquisa.

Aos meus pais que foram os primeiros a acreditarem em mim, mesmo sem saberem onde isso poderia dar.

Aos meus avós que sempre me pareceram exemplos a serem seguidos na vida.

Por fim, mas não menos importante, à minha inseparável esposa, Vivian, professora da universidade e da minha vida, companheira no amor e na filosofia, na luta, no viver, nos sorrisos e nas lágrimas. E ao meu filho Mateus, semente terrana do nosso amor.



Renato Guttuso, Portella della ginestra, 1957.

RESUMO

Esta tese de doutoramento analisa os romances neorrealistas *Gaibéus* (1939), do escritor português Alves Redol, e *Fontamara* (1933), do escritor italiano Ignazio Silone, comparando-os também com outras obras literárias, visuais e cinematográficas como forma de evidenciar contornos estéticos concernentes ao traço grotesco, tanto no que se refere ao rebaixamento ou *bathos* bakhtiniano – o da ironia, do sarcasmo, da *beffa*, do humor obsceno que pode guardar a intenção de profanação do sagrado – quanto no que concerne ao retorno à *grotta*, ao chão como os gaibéus curvados sobre a ceifa do arroz, à terra primordial. Essa bifurcação grotesca não esquece o lastro de um trajeto que vai das imagens metamórficas e antropomórficas descobertas pelos renascentistas italianos no subterrâneo do *Domus Aurea* em Roma, passando pelo monstruoso, noturno e abissal oriundos do romantismo, até chegar à caricatura moderna. Tampouco ignora a outra face ou semblante grotesco, máscara em queda em direção ao chão, ao subterrâneo, ao encontro ancestral, mágico e religioso, que é a de um devir-terra. Essa dupla face como a de Jano, máscara sobre máscara, dobra ou quiasma, permite ainda realizar um percurso rizomático e anacrônico que, pela fulguração grotesca, é capaz de des(en)cobrir restos de história, socavar o tempo, re-presentar, reatualizar, propor o gesto revolucionário do evento messiânico benjaminiano, o da imobilidade fundamental, o de um agora em acontecimento. O estilhaçamento no tempo a que são submetidas as duas narrativas deforma a História, propõe um real visado, nunca fotografado; em outras palavras, um novo real. A escolha de duas obras neorrealistas publicadas na conturbada década de 1930, propensas a criar quadros pictórico-literários que guardem imagens-dialéticas oportunas a iluminar uma sintomatologia da sociedade em declínio, antropocêntrica e em vias de fim de mundo, também corrobora para essa perspectivação física/moral de um devir-animal, vegetal, mineral, máquina, sobretudo devir-terra. Assim, subterraneamente e em virada etnográfica, o corpo camponês pode reexistir ou resistir ao deserto do real, ganhando ainda aliados afetivos, não humanos, sub-humanos, terranos, como é o caso do corpo indígena.

Palavras-chave: Alves Redol; Ignazio Silone; grotesco; neorrealismo; camponês e indígena.

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato analizza i romanzi neorealisti *Gaibéus* (1939), dello scrittore portoghese Alves Redol, e *Fontamara* (1933), dello scrittore italiano Ignazio Silone, confrontandoli anche con altre opere letterarie, visuali e cinematografiche come un modo per mostrare contorni estetici riguardanti il tratto grottesco, sia per quanto concerne l'abbassamento o il *bathos* di Bakhtin – quello di ironia, sarcasmo, beffa, ovvero l'umorismo osceno che può mantenere l'intenzione di profanazione del sacro – sia per quanto concerne il ritorno alla grotta, al suolo, come *gaibéus* ricurvi sopra la mietitura del riso, alla terra primordiale. Questa grottesca biforcazione non dimentica la zavorra di un percorso che va dalle immagini metamorfiche e antropomorfe scoperte da artisti del Rinascimento italiano nei sotterranei della *Domus Aurea* di Roma, attraverso il mostruoso, il notturno e l'abissale, fino ad arrivare alla caricatura moderna. Né ignora l'altra faccia o sembiante grottesco, maschera che cade verso terra, sottoterra, all'incontro ancestrale, magico e religioso, che è quello di un divenire-terra. Questa doppia faccia come quella del dio Giano, maschera su maschera, piega o chiasmo, permette anche di eseguire un percorso rizomatico e anacronistico che, per la ricomparsa grottesca, è in grado di scoprire i resti della storia, scavare il tempo, ri-presentare, ri-aggiornare, proporre il gesto rivoluzionario dell'evento messianico di Walter Benjamin, quello dell'immobilità fondamentale, quello di un ormai in corso. La frantumazione nel tempo a cui le due narrazioni sono sottoposte deforma la Storia, propone un reale da vedere, mai fotografato; in altre parole, un nuovo reale. La scelta di due opere neorealiste pubblicate nei travagliati anni '30, inclini a creare dipinti pittorico-letterari che portano immagini dialettiche per illuminare una sintomatologia della società in declino, antropocentrica e in cammino verso la fine del mondo, rafforza anche in questa prospettiva fisico/morale il senso di un divenire-animale, vegetale, minerale, macchina, soprattutto un divenire-terra. In questo modo, sotto la terra e in una svolta etnografica, il corpo contadino può riemergere o resistere al deserto del reale, guadagnando ancora alleati affettivi, non umani, subumani, *terranos*, come nel caso del corpo indigeno.

Parole chiave: Alves Redol; Ignazio Silone; grottesco; neorealismo; contadino e indigeno.

ABSTRACT

This doctoral thesis analyzes the neo-realist novels *Gaibéus* (1939), by the portuguese writer Alves Redol, and *Fontamara* (1933), by the italian writer Ignazio Silone, comparing them also with other literary works, visual and cinematic as a way to show aesthetic contours concerning the grotesque trait, both with regard to the demotion or *bathos* of Bakhtin - that of irony, sarcasm, joke, the obscene humor that can keep the intention of desecration of the sacred - as far as the return to *grotta*, to the ground as the gulls bent over the rice harvest, to the primordial land. This grotesque bifurcation does not forget the ballast of a path that goes from the metamorphic and anthropomorphic images discovered by the Italian Renaissance underground of the *Domus Aurea* in Rome, passing by the monstrous, nocturnal and abyssal to the modern caricature. Nor does it ignore the other face or grotesque countenance, a mask falling towards the ground, underground, to the ancestral, magical and religious encounter, which is that of a becoming-earth. This double face like that of Janus, mask on mask, fold or chiasm, also allows to perform a rhizomatic and anachronistic course that, by the grotesque glow, is able to uncloak remnants of history, dig up time, re-present, re-update, propose the revolutionary gesture of the messianic event of Walter Benjamin, that of fundamental immobility, that of a now in progress. The shattering in the time to which the two narratives are submitted deforms the History, proposes a real to be seen, never photographed; in other words, a new real. The choice of two neo-realist works published in the troubled 1930s, prone to create pictorial-literary paintings that keep dialectical images opportune to illuminate a symptomatology of society in decline, anthropocentric and on the way to the end of the world, also corroborates for this physical/moral perspective of a becoming-animal, vegetable, mineral, machine, especially becoming-earth. Thus, subterranean and ethnographic turning, the peasant body can re-exist or resist the desert of the real, still gaining affective allies, non-human, subhuman, *terranos*, as is the case of the indigenous body.

Keywords: Alves Redol; Ignazio Silone; grotesque; neorealism; peasants and indigenous people.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Detalhe de afresco grotesco do <i>Domus Aurea</i>	37
Figura 2 - Detalhe grotesco em <i>Logge di Raffaello</i>	38
Figura 3 - Detalhe grotesco em <i>Logge di Raffaello</i>	38
Figura 4 - Grotesco de Agostino Veneziano	39
Figura 5 - <i>Contra o bem público</i> (1810), de Francisco Goya	40
Figura 6 - <i>A mulher barbuda</i> (1631), de José de Ribera	40
Figura 7 - <i>O Almoço do Trolha</i> (1947-1950), de Júlio Pomar	52
Figura 8 - <i>Café</i> (1935), de Candido Portinari	63
Figura 9 - <i>Retirantes</i> (1944), de Candido Portinari	63
Figura 10 - <i>Criança morta</i> (1944), de Candido Portinari	64
Figura 11 - <i>Gadanheiro</i> (1945), de Júlio Pomar	65
Figura 12 - <i>Contadini che zappano</i> (1947), de Renato Guttuso	67
Figura 13 - <i>Contadini</i> (1957), de Domenico Purificato	68
Figura 14 - Cena inicial de <i>Ladri di Biciclette</i> (1948), de Vittorio de Sica	76
Figura 15 - Cena de <i>Ladri di Biciclette</i> (1948), de Vittorio de Sica	76
Figura 16 - Cenas de <i>Ladri di Biciclette</i> (1948), de Vittorio de Sica	77
Figura 17 - Cena de <i>Ladri di Biciclette</i> (1948), de Vittorio de Sica	78
Figura 18 - Cenas finais de <i>Ladri di Biciclette</i> (1948), de Vittorio de Sica	78
Figura 19 - <i>Sub-gente</i> (1944), de Manuel Filipe	80
Figura 20 - <i>Segunda classe</i> (1933), de Tarsila do Amaral	80
Figura 21 - <i>Manifestación</i> (1934), de Antonio Berni	81
Figura 22 - Cena de <i>Aniki Bóbó</i> (1942), de Manoel de Oliveira	83
Figura 23 - Cena de <i>Umberto D</i> (1952), de Vittorio de Sica	83
Figura 24 - Cena de <i>Europa '51</i> (1952), de Roberto Rosselini	85
Figura 25 - Cena de <i>Roma, città aperta</i> (1944), de Roberto Rosselini	87
Figura 26 - Cena de <i>Brutti, sporchi e cattivi</i> (1976), de Ettore Scola	87
Figura 27 - <i>L'Orco</i> do <i>Sacro Bosco</i>	90
Figura 28 - Secunda eras mundi, folium XII, <i>Crônica de Nuremberg</i> (1493)	93
Figura 29 - <i>Two Pantaloons</i> (1616), de Jacques Callot	95
Figura 30 - Mapa da América do Sul e Antilhas (1558), de Diogo Homem	96
Figura 31 - <i>Le Antichità Romane</i> (1750-3), de Giovanni Battista Piranesi	97

Figura 32 - <i>Le carceri d'invenzione</i> (1750-3), de Giovanni Battista Piranesi	97
Figura 33 - <i>The battle between carnival and lent</i> (1559), de Pieter Bruegel, o velho	98
Figura 34 - <i>Benjamin Dudesert</i> (1833), de Honoré Daumier	99
Figura 35 - <i>Sem título</i> (1948), de Lima de Freitas	100
Figura 36 - <i>Retrato a David A. Siqueiros</i> (1965), de Renato Guttuso	100
Figura 37 - <i>O corpo do Cristo morto na tumba</i> (1521), de Hans Holbein, o Jovem	106
Figura 38 - <i>I Fratelli</i> (1953), da série <i>Cristo parou em Eboli</i> , de Carlo Levi	121
Figura 39 - <i>Amanti nella terra</i> (1973), de Carlo Levi	124
Figura 40 - <i>Cena de Saltimbancos</i> (1951), de Manuel Guimarães	130
Figura 41 - <i>O Homem e a Máquina</i> (1943), de Manuel Filipe	151
Figura 42 - <i>Pintura</i> (1947), de Mário Dionísio	151
Figura 43 - <i>Ciclo do Arroz I</i> (1953), de Júlio Pomar	164
Figura 44 - Capa da primeira edição do romance <i>Gaibéus</i> (1939)	198
Figura 45 - Capa da segunda edição do romance <i>Gaibéus</i> (1966)	203
Figura 46 - Capa da terceira edição do romance <i>Gaibéus</i> (1974)	204
Figura 47 - <i>Cena do documentário Xapiri</i> (2012)	240
Figura 48 - <i>Cena do documentário Xapiri</i> (2012)	240
Figura 49 - <i>Cena final de Melancholia</i> (2011), de Lars von Trier	253
Figura 50 - Obra do coletivo de artistas indígenas Mahku	258
Figura 51 - Tapeçaria medieval do Apocalipse de Angers (1373-87)	265
Figura 52 - <i>A bruxa de Colobraró</i> (1952)	279
Figura 53 - <i>Luta de São Jorge e o Dragão</i> (1606-1608), de Peter Paul Rubens	280
Figura 54 - <i>These gentlemen are so greedy...</i> (1854), de Grandville	285
Figura 55 - <i>Retrato do anão Francisco Lezcano</i> (1635-1645), de Diego Velázquez	286
Figura 56 - <i>Caritas romana</i> (1612), de Peter Paul Rubens	286
Figura 57 - <i>Inverno</i> (1573), de Giuseppe Arcimboldo	301

SUMÁRIO

SEMBLANTE DE ABERTURA	15
1 A FACE GROTESCA EM RETORNO AO REAL	29
1.1 A PORTA DA <i>GROTTA</i> QUE SE ABRE	30
1.2 DA DEFORMAÇÃO AO DEFORMIDÁVEL EM <i>GAIBÉUS</i> E <i>FONTAMARA</i>	51
1.2.1 <i>A CARICATURA MAIS QUE CARA</i>	89
1.2.2 <i>BATHOS: DA DEFORMAÇÃO FÍSICA À MORAL</i>	106
1.3 <i>ERGASTOLO</i> E APRISIONAMENTOS À NATUREZA MORTA RIBATEJANA E <i>ABRUZZESE</i>	116
2 O CORPO-COISA CAMPONÊS EM MÓVEL INÉRCIA	132
2.1 A SUBVIVÊNCIA GERMINADA NAS SEARAS DA DEFORMAÇÃO	133
2.2 RESTAR, RESISTIR, RESIGNAR: MODOS COSMOGÔNICOS DE SUBVIVER ..	155
2.2.1 <i>A BEFFA CAMPONESA SOB OS RESTOS</i>	170
2.2.2 <i>ENTRE GUERRAS, EPIDEMIAS E MISÉRIAS</i>	182
2.3 UM ENTRE BERARDO VIOLA E O CEIFEIRO REBELDE	196
3 OS PÉS E AS MÃOS AGRESTES EM DEVIR-TERRA	218
3.1 POVOAMENTO OU DESOLAMENTO NAS MARGENS DA NATUREZA-MORTA	219
3.2 PARAGEM: HÁ <i>CAFONI</i> E <i>GAIBÉUS</i> POR VIR?	244
3.2.1 <i>O FIM DO MUNDO OU O INÍCIO DO POVO QUE NOS FALTA?</i>	247
3.3 PAISAGEM EM RETORNO À TERRA	260
3.3.1 <i>DO CRISTO À CABRA: O SENDEIRO TERRANO DE UM COMUNITARISMO MÁGICO-MÍTICO-RELIGIOSO</i>	266
3.3.2 <i>CAFONI, GAIBÉUS, OKIES, YANOMAMIS, BOROROS E OUTROS POVOS ALIADOS AFETIVAMENTE: UMA CAMPONESANIA OU FLORESTANIA EM DEVIR-TERRA</i>	290
SEMBLANTE CONCLUSIVO	314
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	320

SEMBLANTE DE ABERTURA

*Era grotesca tal máscara, mas a ordem social e humana
nem sempre se alcança sem o grotesco, e alguma vez o
cruel.*

(Machado de Assis, em *Pai contra Mãe*)

Esta tese se origina sob(re) uma máscara. É a sua parte alta, pronta a rebaixar-se. Tende ao chão, tentativa de queda, de desmascaramento. Do chão, no entanto, poderá ser impossível levantar. A queda da máscara é também desfaçatez, mero disfarce, potência sempre por desvelar-se. O semblante é necessário ao real, e é o próprio real no convergir das reflexões de Slavoj Žižek e Alain Badiou¹. Entre o alto e o chão, entre a cabeça e os baixos membros, a máscara é corpo e, mais do que utensílio, é extensão, simbiose, velha nova face. Quanto ao tempo de queda ou mascaramento, fixa-se perturbadoramente na imobilidade sempre a ponto de mobilizar, devir em desvio. A máscara é a verdade do real e pode fundar um limiar entre filosofia e arte, ao modo como preconiza Franco Rella. Sua queda última, de olhos abertos, recai na morte. A morte é o pós-rebaixamento radical da condição humana, parada última do grotesco e da possibilidade de deformação, derradeiro esgar ou gesto convulso. Somente a morte, motivo mais baixo da condição humana e, ao mesmo tempo, impossibilidade de rebaixamento e regeneração grotesca à maneira como defende Mikhail Bakhtin², porque já no limite do chão, retorna ao puro natural, à cova da terra. Somente a

¹ Constitui-se central para a tônica discursiva aqui erigida o capítulo “Paixão pelo real e montagem do semblante”, em *O Século*, de Alain Badiou, que aproxima marxismo e psicanálise para pensar sintomaticamente a paixão pelo real no século XX e sua relação entre violência real e aparente semblante, entre rosto e máscara, entre nudez e travestimento, onde a ideologia se impõe como “montagem imaginária que, entretanto, representa um real”, algo de quase teatral que “coloca em cena figuras da representação em que a violência primordial das relações sociais (a exploração, a opressão, o cinismo desigualitário) é mascarada”. Não à toa a alusão de Badiou na última frase do capítulo à palavra “deserto” tenha sido uma das inspirações a dar título ao livro de ensaios de Slavoj Žižek *Bem-vindo ao deserto do real!*. Žižek não só recupera as ideias de Badiou no início do século XXI, como também, por meio da leitura marxista e psicanalista, conclui que o semblante atual nos coloca diante de uma verdadeira escolha desértica que só pode ocorrer entre o capitalismo global e seu Outro, o capitalismo e seu próprio excesso, representado por correntes marginais. Ao produzir e tensionar o seu próprio excesso, o capitalismo em sua guerra fria contra o comunismo “retorna” à grande guerra quente, aquela lutada contra o fascismo e que aqui poderíamos pluralizar, ampliando o alcance e sentido do termo, para fascismos.

² A obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin, é reconhecidamente uma importante referência teórica no que tange ao grotesco. Para o autor, o traço

morte irrepresentável, metafísica, não é grotesca ou deformável. Entretanto, no plano da representação da morte na arte não faltam exemplos grotescos, desde as crônicas de Nuremberg até as pinturas de Bosch, Hans Holbein – o Jovem, Goya, James Ensor, chegando até o cinema com *O Sétimo Selo*, de Ingmar Bergman.

A tradição literária, no entanto, parece querer escapar à representação figurativa da morte, preferindo a dor à figura da morte³. A dor é produzida literariamente no espaço estético carregado de tensões em que nada nunca é resolvido de uma vez por todas e, dessa forma, o ato de escrever passa a ser cumplicidade com os males, cortejo da dor, uma prova de existência e uma prova de saída da existência, o além do limite da experiência impossível da morte⁴. É assim, por exemplo, que Juan Apellido, em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, retorna à cidade de Comala, a travar contato e ouvir os mortos. A morte, na literatura, penetra o fantasmagórico e, portanto, esvaece no exato ponto ou momento em que aparece. Como morte, sobrevive apenas enquanto dor latente ou lembrança viva, reminiscência. Mas a máscara é também vida, riso, abismo, limite do humano⁵.

A máscara, se humana, recorre ao humano nietszcheano, encobre o messiânico como a um Quinto Império português⁶, a uma quintessência profética: a corda estendida entre o animal e o super-homem. Ela vê e é vista tal como Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, assegura-nos em sua análise do quadro *As Meninas*, de Diego Velázquez. É cara e

marcante do realismo grotesco advindo da expressão carnavalesca das festas medievais é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato. Assim, o baixo material e corporal degenerados podem ser acessados grotescamente por elementos como o riso que, à medida que degrada, também materializa.

³ Pode-se destacar, como exemplos dessa predileção da dor à figura ou materialização da morte na literatura, *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, em que dor e angústia se sobrepõem à ideia de suicídio, ou mesmo a detalhada crise epilética sofrida pelo Príncipe Míchkin, em *O idiota*, de Dostoiévski.

⁴ Cf. RELLA, Franco. *Limiares: entre arte e filosofia*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. 1. ed. Coedição de Rafael Copetti. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.

⁵ Aqui as considerações expostas por Franco Rella durante uma entrevista (https://literatura-italiana.blogspot.com/2020/07/as-nossas-vidas-no-limite-do-humano_24.html) sobre o limite do humano a que chegamos com a pandemia de Covid-19 e a consequente falta de empatia com os mortos, em especial os velhos, cuja história e experiência são entregues ao sacrifício indiferente, confluem com as palavras que Patricia Peterle atribui a Giorgio Agamben, ou seja, a de que o homem não cessa de tornar-se humano e não cessa de estar não-humano, proferidas durante a aula de introdução ao pensamento crítico do filósofo italiano na TV Boitempo (<https://www.youtube.com/watch?v=elk-NXpc7RE&t=7s>).

⁶ Constitui-se fonte inesgotável na cultura e literatura portuguesa as menções ao Quinto Império desejado pelo povo português a partir do retorno messiânico do Encoberto, o rei Dom Sebastião, desaparecido em combate no Marrocos durante a batalha de Alcácer-Quibir em 1578. Fernando Pessoa, na obra poética *Mensagem*, traz entre seus símbolos o Quinto Império sempre esperado.

caricatura⁷. Espelho e real. É grotesca por natureza, carnavalesca, burlesca, serve de meio para aplicar aos corpos humanos algo de animalesco⁸, mas também não raras vezes maquínico, vegetal, mineral. Atualiza a quimera, a dúvida intersticial, a falência categórica. Antes de qualquer esforço em classificá-la em um ou mais compêndios estetizantes, a máscara necessita do espaço intervalar, do limiar, do espaço estético mais do que da categoria estética. Isso porque ela só existe pelo uso da exposição – sua troca é sempre descartabilidade por outra, excedente sobre o excesso que nunca zera, é sempre um e dois ao mesmo tempo, face(s) de Jano - e, assim, transvaza entre coisa e pessoa. É ora coisa personificada, ora pessoa coisificada, até ser o corpo onde deságua *As pessoas e as coisas* de Roberto Esposito. Paradoxalmente, pode ser empurrada para fora por outra, porém sempre uma extensão, uma série, sempre a perda de um nariz por outro nariz que se restitui sendo nariz, a lembrar do grotesco no célebre conto de Gógol. No entanto, a máscara é artefato representacional, teatral, e sua queda, ainda que intervalar entre uma máscara e outra, pode desencobrir um real em excesso, hiper-realista, desacostumado ao filtro e, assim, conforme ainda Roberto Esposito, fadado ao risco de uma autodestruição da realidade⁹. Essa destruição é acessada pela repetição indiferente, sem diferença, sem o suporte fantasmático da máscara. A máscara serve para igualar a todos, totalitariamente. Ou serve para contrastar as diferenças entre todos, tornando-os liberalmente iguais. Badiou aponta que o século XX é o século totalitário e liberal. Seu resultado, enquanto paixão pelo real, ocasionou o excesso, a guerra, o genocídio, o horror. Ele aloca o século XX dentro do intempestivo nietzschiano e, sendo assim, fulcro situado e móvel entre o sonho progressista projetado pelo século XIX, não menos imperialista e colonizador, e o efeito virtual e espetacular do real no século XXI. O século XX, portanto, soube vestir a máscara do trauma como baliza de dor e morte, experiência (des)medida a ensaiar os limites do humano, do deserto do real. Seu semblante foi, como já intuído, a ideologia ou o sonho das

⁷ Wolfgang Kayser, em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, esclarece que a tentativa de conceituar o grotesco enquanto categoria estética esteve centrada na caricatura no século XVIII.

⁸ Na introdução de *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, intitulada “Os termos da questão”, Wolfgang Kayser relata uma visita às salas de exposição do Museu do Prado. Ao chegar às salas dedicadas às obras de Goya e deparar-se com os ciclos dos *Caprichos* ou dos *Desastres da Guerra*, chama-lhe a atenção a estampa da obra *Contra o bem público*, onde aparece acororado uma espécie de jurisconculcto, escrevendo fria e indiferentemente num livro. Kayser então se questiona sobre a figura: “Trata-se ainda de um ser humano? Os dedos terminam em garras, os pés em patas e, em vez de orelhas, lhe cresceram asas de morcego. Mas tampouco é um ser pertencente a um mundo onírico, puramente fantástico; no ângulo direito da gravura, grita e se contorce o desespero das vítimas da guerra – é o nosso mundo em que o monstro horripilante ocupa seu lugar dominante. Muita coisa nas estampas de Goya é apenas caricatura, sátira, tendência amarga – mas tais categorias não bastam para a interpretação”.

⁹ Cf. ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

utopias de massa tornado pesadelo, como aponta Susan Buck-Morss em *Mundo de Sonho e Catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*.

Contudo, a máscara ainda suporta outra fisionomia, a da ancestralidade. Sua face primitiva pode repousar na África. As máscaras africanas de *Les Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso fundaram o cubismo: são modernas, mas também podem ser grotescamente pós-modernas¹⁰. A máscara também repousa no coração das trevas¹¹, conhece o horror, resiste à assimilação colonialista. São fixas e móveis, mas seu semblante é sempre o da imobilidade, o da potência estática. Assim garantem a permanência estranhamente incômoda, inquietante.

¹⁰ Para além da influência causada pelas máscaras africanas sobre o cubismo e sobre artistas de epigonia cubista, como o uruguaio Carlos Páez Vilaró, o brasileiro Cícero Dias e o italiano Amedeo Modigliani, sua referência não passa também despercebida a artistas contemporâneos, como é o caso da nigeriana radicada em Londres, Sokari Douglas Camp, que realiza esculturas em aço fazendo dialogar expressões faciais próximas da ancestralidade das máscaras africanas com corpos de semblante maquínico e elementos naturais metálicos. (<https://www.youtube.com/watch?v=26Sy4VltHqw>). Do ponto de vista pós-moderno, a obra de Sokari parece estabelecer, a partir do lugar de diáspora, uma conexão de traço grotesco entre a cultura Kalabari de sua terra natal e os recursos industriais do Primeiro Mundo, onde vive atualmente.

¹¹ Tanto Franco Rella, em *Limiares: entre arte e filosofia*, quanto Slavoj Žižek, em *Bem-vindo ao deserto do real!*, fazem alusão ao longa-metragem de Francis Ford Coppola *Apocalypse Now* (1979) ou à sua versão remasterizada de 2000, filme que tem sabidamente como inspiração o romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad. Para Rella, a leitura do filme faz perceber que, depois de Auschwitz e Hiroshima, o que resta é a aniquilação total, o sacrifício último do homem, a cadeia ininterrupta e infinita de holocaustos ainda atual. Embora convirja para essa mesma interpretação do filme, o da destruição como excesso estrutural do poder do estado, Žižek parece concentrar maior atenção subjetiva no personagem Kurtz que, fora de qualquer lei simbólica, acaba passando de soldado perfeitamente identificado com o sistema militar de poder ao excesso que o sistema deve eliminar, numa clara aproximação com Georges Bataille. Kurtz, dessa forma, é quem sobrepõe as máscaras, a do opressor colonialista e a do assimilado pela selva africana, colonizador e colonizado ultrajado, desonrado. Não pode escapar à minha leitura sobre tal semblante necessário a lembrança de uma das cenas iniciais do filme de Coppola que, a meu ver, consegue somente acessar o real por intermédio de um jogo sensorial de mostra-esconde. Enquanto os helicópteros de guerra norte-americanos se posicionam no ar para dar início ao ataque a uma pacata aldeia vietnamita, um dos personagens aciona no aparelho interno a música *Cavalcada das Valquírias*, de Richard Wagner. À medida que se aproximam pelo ar da aldeia, a música, misturada com o ruído das hélices, vai crescendo em volume. Repentinamente, como em choque, a música cessa, silencia, ao mesmo tempo em que o plano corta para a aldeia perdida entre a selva com suas crianças, mulheres e idosos convivendo em harmonia com o ambiente. A música somente retorna quando a câmera volta aos helicópteros perfilados se aproximando no horizonte, sobrevoando rasante a aldeia, alvejando, incendiando e destruindo tudo. Decerto, a destruição da aldeia não cause maior surpresa e tampouco consternação por ser já esperada, ato final em que nada mais deve existir, sobrar, nenhuma pedra sobre outra. Mas a máscara ainda permanecerá enquanto a guerra e seus objetivos nobres ou não durarem. O ponto em que o semblante parece permitir o seu atravessamento, o acesso a uma face do núcleo duro do real, onde já não há mais a possibilidade fantasiosa e entorpecedora da música de Wagner, tampouco a grandiloquência da presença do aparelho bélico pairando no ar, fomentando o desejo obscuro de aniquilamento, da pirotecnia destrutiva, é o corte para a rotina pacata e silenciosa da aldeia, momento capaz de imobilizar a espera do ataque, de silenciar o tempo, de fazer sobreviver a imagem vívida do coexistir humano e natural. Evoca-se então um corte no drama, não um corte dramático, não tão somente uma intenção piedosa para com aquelas vidas e ecossistema, mas o desvelar de um oásis no grotesco da mesma guerra que sempre abriga a intenção nunca explícita e a deformação implícita, uma espécie de fulgor modelar do real que somente é permitido, enquanto revelação, como corte abrupto, doloroso, mas também sutil e instantânea suspensão, relance que sobrevive ao próprio desaparecimento sem permanecer no excesso.

Žižek, em *Bem-vindo ao deserto do real!*, recorre a Walter Benjamin para falar da dialética imobilizada advinda da expectativa do Evento Messiânico, onde a vida se imobiliza. Segundo o filósofo esloveno, a inexistência de um Acontecimento pode tanto residir na falsa normalidade capitalista anti-messiânica, cuja “atividade social frenética oculta a mesmice básica do capitalismo global”, ocasionando um “estado de animação congelada”, como também “a mobilização revolucionária oculta a estagnação social”, numa espécie de “tempo messiânico negativo”¹². Se à máscara é permitido retornar, não será como mera circularidade ou como a má interpretação de Nietzsche que intui uma repetição no tempo, mas “na suspensão, na síncope, na cesura – no átimo que é *atopos*, fora de lugar e fora do tempo, em que o tempo passado e o tempo futuro ‘se contradizem reciprocamente’”¹³. Esse eterno retorno, portanto, é sempre devir. O grande átimo concentra mobilidades e deslocamentos num ponto imóvel, um agora do ágora, intempestivo, e suporta a imobilidade fundamental de uma imagem em contemplação(ação).

Didi-Huberman, em *Diante do tempo: história da arte e anacronismos da imagem*, parte da imagem para se referir à montagem de tempos heterogêneos capaz de abrigar o anacronismo. O anacronismo, por sua vez, emerge dialeticamente na “dobra exata da relação entre imagem e história¹⁴”, lugar que inocula o paradoxo, já que a montagem da história é sempre anacrônica em “seu interesse não positivista pelos ‘restos da história’, em sua busca não evolucionista dos ‘tempos perdidos’¹⁵, “o do resto [*rebut*], o do inobservado e o do minúsculo”¹⁶. Esse gesto anacrônico, portanto impuro, heterogêneo e descontínuo, de remontagem do(s) tempo(s), pinça dos estilhaços de sua duração o sintoma, a imagem que reconfigura o presente ontologicamente¹⁷ porque, a concordar com Didi-Huberman e sua

¹² ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real! : cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 21.

¹³ RELLA, 2021, p. 106.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 106.

¹⁶ *Ibid.*, p. 107.

¹⁷ É nesse ponto que o percurso desta tese pretende se afastar das concepções de Maurizio Ferraris contidas em *Manifesto del nuovo realismo* por entender que sua análise contém uma depreciação ontológica da visão do real em sua face social, quando não uma exortação contra o rigor da pesquisa documental como tendência esvaziada a um saber-poder, aproximando também esse percurso de um gesto “negacionista” quanto aos parâmetros epistemológicos. Apesar de não ser objeto desta tese o aprofundamento acerca das razões de Ferraris centrarem-se numa crítica ao pós-modernismo hiper-realista como consequência nihilista que, em última instância, deságue no irreal, entende-se que será sempre preferível aproximar-se aqui de um campo de análise que tenha no espaço estético apontado por Franco Rella e sua concepção limiar entre filosofia e arte uma salvaguarda a livrar o pensamento de Nietzsche de um reducionismo nihilista improdutivo e paralisante, avesso a qualquer real. Desta feita, o espaço estético, conquanto *logos* limiar do pacto filosófico e poético, intenta fazer com que as palavras

convergência com o advento da memória em Walter Benjamin, “toda história será a história dos homens – este objeto diverso, mas também essa longa duração da interrogação histórica”, o questionamento inquietante e intempestivo que Gonçalo Tavares parece esgarçar diante do tempo, diante da imagem, do museu:

A imobilidade é não sair da posição anterior, trata-se de uma ligação fixa, não desejada, ligação ao passado. Diríamos mesmo que, em termos de movimento, a imobilidade é a manifestação de um excesso de memória corporal, de uma memória que não permite que o corpo avance, que o corpo se torne presente, novidade. A imobilidade física não é ausência de movimento, mas fixação – transformação do movimento no seu oposto como no conceito de museu: tempo guardável, pois, como uma joia, como qualquer coisa que ocupe espaço, volume, este é o tempo fixado, tempo perversamente tornado contemplável, movimento – também ele – que se pode contemplar uma e outra vez: eis a imobilidade. A imobilidade é, ainda, voltando à análise dos versos aforísticos de Nietzsche, um excesso de pensamento sobre o que fazer a seguir¹⁸.

O anacronismo da imagem se permite o repousar contemplativo dos olhos, a inércia aparente como a de uma máscara, o tempo congelado num instante que já é todo acontecimento, permanência, fulguração¹⁹, sobrevivência. É promessa que não pode ser cumprida, a espera magnífica a que se refere Alain Badiou, que conserva o real independente do que acontece ou não acontece. Seria, portanto, o século XX, o da paixão pelo real, o da promessa não cumprida ou o da promessa que sempre sobrevive ao não cumprimento secular e lacunar por cumprir? A imagem só pode ocorrer como máscara, como a *imago* romana que surge a partir de rostos expressos na cera, moldados por aderência da cera à matéria do rosto, o que jamais é cópia idêntica, o que é sempre “semelhança por permutação”²⁰, não imagem convertida ou invertida, antes imagem pervertida, deformada, nunca o mesmo. Somente podemos penetrar a aparência estática da máscara, a sua imobilidade fundamental, a sua superfície virtual, mediante o gesto de atravessar a fantasia como sugere Žižek em sua filiação psicanalítica a Lacan. No entanto, cabe a advertência de que atravessar a fantasia não pressupõe acessar um puro real, livrar-se de todo semblante, de toda máscara, mas identificar-

readquiram um “atrito sobre o real”, portanto não meramente representação da realidade. Antes “representação”, como sugere Gayatri Spivak em *Pode o subalterno falar?*

¹⁸ TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide (Portugal): Editorial Caminho, 2013, p. 244-245.

¹⁹ O termo “fulguração”, que se repete nesta tese, pode ser compreendido, em seu sentido anacrônico, como um vestígio ou rastro capaz de sobrepor tempos diversos por intermédio de memórias textuais, imagens metafóricas ou poéticas. Desse modo, fulguração é ainda acontecimento, sobrevivência, permanência, mas também sua imagem cintilando devir.

²⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

se totalmente com a fantasia. Assim, a fantasia é assegurada pelo semblante, pela aparência da máscara e, quando se fala em atingir o núcleo do real, está-se falando do núcleo real da fantasia. Diante de tais camadas sobrepostas, identificar a realidade atravessando a fantasia é reconhecer a parte da realidade na ficção e, sendo assim, “não se deve tomar a realidade por ficção – é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção”²¹. A influência da psicanálise torna-se significativa para o pensamento de alguns contemporâneos, como o próprio Slavoj Žižek, Alain Badiou, Georges Didi-Huberman e Hal Foster. O inconsciente, para além do uso feito pela arte surrealista, tem servido de interlocução com a crítica literária e artística, em especial no que se refere a realismos e realidade. Basta, para isso, citar as reflexões de Theodor Adorno sobre o fascismo partindo da *Psicologia de massa e análise do ego*, de Sigmund Freud, ou o que assinala Georges Bataille no seu texto *A estrutura psicológica do fascismo*. Embora não seja objeto desta tese um aprofundamento na teoria psicanalítica, torna-se inegável que, ao mobilizar o arcabouço teórico voltado a uma teorização do real desde o pensamento do século XX até nossos dias, referências do campo da psicanálise combinadas a outras articulações do pensamento, como o marxismo e o pós-estruturalismo, podem melhor se adequar a uma análise que almeje relacionar o real com a arte ou a literatura, ou melhor ainda, sondar nos recônditos da ficção, num movimento a contrapelo que não possa abandonar a fantasia lacaniana, os restos de real.

Diante do deserto do real ou em seus eternos retornos presentificados, resta à deformação grotesca um semblante a atritar a(s) história(s)²², uma máscara que nos remeta ou ligue à expressão primitiva, ao bom bárbaro, e, por outro ou mesmo lado, à sub-humanidade estratificada das margens naturais sempre em vias de serem desnaturadas pela lógica hegemônica. *O Século*, de Alain Badiou, encontra para Žižek o seu ponto culminante no atentado às torres gêmeas do World Trade Center no dia 11 de setembro de 2001, momento em que o século XX fecha as cortinas e se despede como grande espetáculo midiático diante de nossos olhos entorpecidos. Neste limiar, a paixão pelo real, espetacularizada, torna-se paixão pela repetição, pela imagem que não encontra término no excesso sucessivo de vezes,

²¹ ŽIŽEK, 2003, p. 34.

²² A solução dessa ambiguidade entre História e histórias pode ser iluminada pela citação de Jacques Rancière, em *A partilha do sensível*: “Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”. Em *O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a Outridade Significante*, Donna Haraway caminha na mesma direção de Slavoj Žižek e Jacques Rancière, ou seja, a de “ficcionalizar o real para ser pensado”, depositando esperanças nas histórias por serem muito maiores do que ideologias.

incontáveis ressurgimentos, o inesgotável avião sempre penetrando e explodindo contra o arranha-céu de vidros estilhaçados, repetição sem diferença nutrindo indiferença. Há uma máscara terrífica em cena, mas ela já é realidade desértica, deserdada do mundo, descentrada enquanto jogo de aparências de si mesma. O desejo fantasioso é o da repetição, do acesso incessante ao real obscuro mediado pelo dispositivo televisivo. A hipérbole do real se ameniza sob o semblante anestésico do banal, espera imobilizada pela repetição desejada da imagem ou, como conclui Žižek, “não foi a realidade que invadiu a nossa imagem: foi a imagem que invadiu e destruiu a nossa realidade”²³. Em pleno século XXI, a imagem do atentado de 11 de setembro de 2001 libidinizou a pulsão de uma volta violenta à paixão pelo Real, a obscenidade de um gozo perverso agora sem reservas que, na mesma moeda, resultou na autorização norte-americana à caça espetacular de Bin Laden. O real retorna ao excesso, à violência primordial, autorizando outras violências, a generalidade violenta. A imagem é seu semblante, mas também seu fio condutor, por vezes desencapado como à espera do curto circuito, por vezes enovelado. Ainda que possa se apresentar aparentemente pobre, a imagem espelha a experiência. Se violenta, bárbara, mesmo a experiência pode ser máscara (ou anteparo) a meia distância entre quem sofre e quem vê (ou assiste)²⁴.

²³ ŽIŽEK, 2003, p. 31.

²⁴ Distante de querer relatar algumas anedotas, como as que Slavoj Žižek costuma intercalar entre os argumentos de seus livros, entrevistas e palestras, entendo ser interessante aqui pontuar dois acontecimentos com que pude me deparar, em termos de experiência sensível. No dia 11 de setembro de 2001 eu me encontrava em um *shopping center* de Porto Alegre procurando o final de uma fila para a compra de ingressos promocionais de um festival de teatro que se tornaria famoso na cidade. Porto Alegre, naquele ano, havia ingressado no mapa geopolítico do mundo como a primeira cidade a sediar o Fórum Social Mundial no mês de janeiro. Enquanto percorria a inerte fila quilométrica tentando projetar meu tempo de espera, ouvi um alvoroço que logo se espalhou entre os que estavam na fila, transformando-se em gritos e numa espécie de comemoração efusiva, semelhante a um gol marcado. Sem compreender o motivo da grande agitação, sorrisos e abraços, lembro-me de ter ouvido vagamente as palavras “avião” e “Estados Unidos”. Não me recordo se foi na fila, aguardando a minha vez de comprar os ingressos, ou se depois, já em casa, que acabei tomando conhecimento sobre o significado daquelas palavras escutadas. Embora eu também acabasse depois bombardeado pela imagem midiática da explosão do avião de passageiros contra uma das torres gêmeas do World Trade Center, a primeira e mais forte imagem que me acompanharia seria a da comemoração dos estudantes na fila de ingressos, seus semblantes esfuziantes como bufões à desforra, festejando a tragédia, a destruição do símbolo capitalista à custa das vidas jogadas janela abaixo, a violência desejada e celebrada contra o grande imperialista dentro de um *shopping center*. O segundo acontecimento, passado cerca de dezenove anos do ocorrido em Nova Iorque, remonta mais precisamente ao dia 4 de agosto de 2020. Ao ligar a televisão no início da tarde, deparei-me com uma imagem que se assemelhava (e, num primeiro momento, pensei que realmente se tratasse) a um cogumelo atômico. Imóvel diante da tela, fui aos poucos tomando conhecimento sobre o que cercava aquela imagem. A cidade era Beirute, no Líbano. A explosão, que não era atômica, havia ocorrido no porto da cidade. Um super-estoque de 2,7 mil toneladas de nitrato de amônio, cuja finalidade era ser usado como fertilizante do solo, altamente inflamável, deixou mais de 100 mortos na região portuária. Apesar das imagens que se sucederam à inicial mostrarem a nuvem de poeira da explosão tomando as ruas do bairro, pessoas correndo, construções em ruínas, o impacto do cogumelo alaranjado desenhando-se espetacularmente sobre a cidade, para quem apenas havia visto imagem semelhante repetir-se sobre Hiroshima e Nagasaki, porém sempre em preto e branco,

A imagem violenta assumida grotescamente, violada pela deformação, pode ser retorno à máscara, à fantasia primordial, à imobilidade fundamental. Mas a imagem não é simplória imagem, transfigura-se também em palavras, no gesto descritivo capaz de ensaiar quadros pictórico-literários. Quando não paisagens externas ou interiores em fusão telúrica, as imagens acomodam corpos-humanos, corpos-animais, corpos-vegetais, corpos-máquinas, corpos-simbióticos. A deformação grotesca da imagem, mesmo na literatura, amparada no real enquanto semblante, máscara, assume nesta tese a hipótese a ser investigada: a de uma perspectivação física/moral de um devir-animal, vegetal, mineral, máquina, sobretudo devir-terra que, no caso dos romances *Gaibéus* e *Fontamara*, constitui-se como possibilidade de abertura à história, evento messiânico, i(mobilizador) de novas formas, como intuiu o pintor e crítico neorrealista português Mário Dionísio²⁵. Essa nova forma neorreal, de(s)forma, acrescentando-se à hipótese apontada, parece encontrar o seu espaço/tempo de produção no (des)enquadramento da (i)mobilidade, paragem, ação na não-ação, inércia ou prisão. A sobreposição ou sequência de imagens, que se pode pensar também como série ou montagem, a que se prestam a linearidade dos romances cotejados nesta tese, abarcam ainda o advento de uma repetição que se confirma nas feições e ambiências de índole grotesca, de natureza

causou-me uma ligação instantânea com a violência mecânica, acionada por botões, contra vidas humanas. Uma fábrica da morte que, de tempos em tempos, abre o seu forno crematório, a sua câmara de gás, as portas de seus depósitos e linhas de produção. Fiquei pensando no preço, não no custo da estocagem de toneladas altamente inflamáveis em um porto, mas nos legítimos valores mascarados por aquela cena de terror: qual a razão de haver 2,7 mil toneladas de nitrato de amônio estocadas num único local? Qual o uso a ser feito de tal produto (fertilizante) e qual o impacto desse produto, mesmo que não houvesse causado a espetacular explosão, no ambiente em que vivemos? A excessiva quantidade de fertilizante que explodiu sonoramente vidas não poderia retornar a nós de forma silenciosa e também nociva? O semblante da economia, como esclarece Alain Badiou no livro *Em busca do real perdido*, mascara os seus excessos e somente pode atravessar a fantasia democrática pela espetacularização da imagem, a grande explosão, o cogumelo verticalizado e que, se não fosse assim, detonado no maior centro urbano do Líbano, ganharia seu libelo horizontalizado no uso do produto degradável em quilômetros de solo ainda cultiváveis, fertilizador da morte, dos alimentos inorgânicos, nocivos ao homem e à terra, como se tem visto costumeiramente no esgotamento das reservas naturais em prol das supostas reservas econômicas, no empobrecimento do solo em virtude (ou vício) da riqueza acumulada. Prova de que o semblante da economia, por si só, não resolve qualquer crise, antes precisa sempre produzi-las como excesso de descartes de corpos, de terras, de vidas. A necessidade capitalista, apontada por Karl Marx e Friedrich Engels, de o sistema produzir ou fabricar uma crise econômica a cada década ganha num cenário pós-capitalista, cuja presença tecnológica supre nossas carências excessivas, supérfluas, virtualizadas, um tempo não contado mais em décadas e que, embora ainda desponte em crises econômicas, agora globais e de economias interligadas como numa rede de computadores, parecem suscitar vez ou outra, como a garantir nossa atenção espetacularizada e virtual, desastres humanos e naturais que pontuam o nosso real como normalização grotesca do irremediável.

²⁵ No artigo intitulado *Ficha 5*, publicado em 1942 na revista portuguesa Seara Nova, Mário Dionísio expressa o que seria a tônica pretendida pela arte e literatura neorrealista portuguesa em seu tempo, e que se opunha aos preceitos da arte realista da geração de 1870: “Não *fotografar*, repito, mas *deformar*, deformar sempre até onde esta palavra (liberta do sentido etimológico) possa significar dar nova forma [...]”. Não podemos esquecer, já de antemão, a relação dessa citação de Mário Dionísio com o que Victor Hugo, em *Do grotesco e do sublime*, apontava sobre o grotesco como uma nova forma que se desenvolve na arte.

“deformidável”, presentes também nas pinturas neorrealistas, como as de Júlio Pomar, Manuel Filipe, Domenico Purificato e Renato Guttuso.

Se o que se pretende aqui é comprovar a tese da fulguração grotesca nos romances *Gaibéus* e *Fontamara* como elemento de sintomatologia da sociedade²⁶, a que se refere Rancière, pode-se entender também que sua sobrevivência ou permanência não está dissociada, pensando ainda na imagem-sintoma de Didi-Huberman aderente às artes visuais, das testemunhas mudas que encontram nessas narrativas de heróis menores *cafoni* e *gaibéus*²⁷ uma abertura à leitura de signos sobre os corpos das coisas, dos homens, das paisagens e das sociedades. Esse herói neorrealista português, que “não é o dos grandes, mas o dos pequenos feitos, das pequenas vitórias”²⁸, não se afasta do herói neorrealista italiano, guardando semelhanças a serem aprofundadas que dizem respeito à sua mundividência, ao seu *modus vivendi* e ao seu tempo e espaço de ação. No caso da Itália, a diferenciar-se de Portugal, se em uma narrativa dos anos 1930, como é o caso de *Fontamara*, os camponeses *cafoni* preservam um *ethos* relacionado com a terra cultivada, as narrativas literárias do pós-guerra, assim como suas produções cinematográficas, localizam esse herói em uma cartografia que vai do espaço rural ao meio urbano das grandes cidades. No entanto, se nesses últimos casos, como afirma Ítalo Calvino no prefácio de *Il sentiero dei nidi di ragno*, o que seus autores almejavam era reunir vozes humanizadoras, heterogêneas e em grande medida periféricas - não como uma escola artística -, que descobrisse as diversas Itálias ainda inéditas à literatura, essa atitude literária²⁹ de fazer nascer ou renascer um mundo ainda encoberto, soterrado, calado, invisível,

²⁶ Aqui a abertura a um quiasma político, cultural e histórico que sirva de sintoma refulgente nas narrativas de *Fontamara* e *Gaibéus* encontra uma correspondência estética e sensível nas palavras de Jaques Rancière, em *A partilha do sensível*: “Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. Não se trata apenas de compreender que a ciência histórica tem uma pré-história literária. A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade [...]”.

²⁷ Embora esta tese se proponha a examinar predominantemente mundividências camponesas como as dos *gaibéus* e a dos *cafoni* a partir de dois romances neorrealistas, tratando-os por “heróis menores” em seu sentido de invisibilidade marginal e subvivência, é importante salientar que o “herói” neorrealista não se resume a classes de camponeses – abrangendo ainda outras classes trabalhadoras, como a dos operários e a dos pescadores – tampouco não se pode afirmar que personagens pequeno-burgueses não se façam presentes com relevo em obras literárias neorrealistas, como é o caso, por exemplo, dos personagens de *O dia cinzento e outros contos*, de Mário Dionísio, publicado pela primeira vez em 1944.

²⁸ GOMES, Raul. “Maria escada de serviço, por Afonso Romeiro”. In: *Seara Nova*, nº 1087, Lisboa, 29 de maio de 1948, p. 75.

²⁹ Não se pode deixar de relacionar a atitude literária desses escritores neorrealistas italianos do pós-guerra ao ensejo estético pretendido pelo cinema neorrealista no país que, a convergirem na reunião de traços grotescos, como se discorrerá no decurso desta tese, aproxima-se do que predica Gilles Deleuze, em *Cinema 2 – A imagem-tempo*: “O neorrealismo se tratava de uma nova forma de realidade”.

guardadas as suas circunstâncias, é comum também aos heróis dos primeiros anos do neorrealismo italiano e português.

A escolha por dois romances neorrealistas de países distintos, *Gaibéus* e *Fontamara*, como *corpus* principal deste trabalho, guarda algumas idiossincrasias estéticas que não poderão, neste percurso, estarem dissociadas do traço de deformação grotesca em grande medida oriundo de uma dobra dupla entre literatura e história, entre cultura e natureza, portanto dobras múltiplas. Se partimos de um neorrealismo, dado por grande parte da crítica como histórico, situado predominantemente na primeira metade do século XX, tal gesto se justifica pelas circunstâncias que, à maneira de Alain Badiou e Slavoj Žižek, o século enquanto paixão pelo real representou, mas que entendemos aqui, que mais do que representar, estilhou. O século, embora singular, é plural. Desse modo, a origem da máscara grotesca não é princípio epocal, mas deve ser devir, origem como turbilhão³⁰ a que se refere Didi-Huberman, e, para tanto, não pode prescindir sincrônica e diacronicamente de relações dialógicas interartes, tampouco da assunção de aspectos presentificados no anacronismo do tempo. É assim que, ao analisarmos os heróis menores, os jornaleiros³¹ dessas obras literárias, poderemos confrontá-lo com uma epigonia romântica³² ou com a sobrevivência de traços estéticos sobrepujados por imagens-sintoma³³ que, à guisa de expandir e atualizar a *psyché* de mentalidades, sobrevivem nos eternos retornos do tempo, incluindo em seu espaço o termo aqui cunhado como “devir-terra”.

Nesta perspectiva, o primeiro capítulo-imagem desta tese inicia pela face alta, cabeça, onde recai a máscara. Apresenta um panorama da deformação grotesca, partindo de autores como Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser, para pensar na sobrevivência e relações desse

³⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95-96. A imagem do turbilhão, torvelinho, vórtice, ligado à origem também recorre em Giorgio Agamben, no capítulo intitulado “Vórtices” de *O fogo e o relato*. Assim como Didi-Huberman que apresenta o conceito de “origem como turbilhão” para explicar o anacronismo que emerge da dobra entre imagem e história, capaz de sobreviver em longa duração em seus eternos retornos – conceitos caros tanto a Warburg quanto a Nietzsche –, Agamben recorrerá à imagem do espiral ou vórtice: “uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo”. Em ambos os casos, porém, o ponto de partida está em Walter Benjamin que, em *Origem do drama trágico alemão*, insere a origem no fluxo do devir como um vórtice ou turbilhão.

³¹ O termo “jornaleiro”, muito utilizado em obras neorrealistas ou de fulguração neorrealista, advém do extenso número de horas de jornada de trabalho a que estavam sujeitos os camponeses. Em *Gaibéus*, o termo “jornada” assume a expressão diminutiva “jorna”.

³² Cf. PITA, António Pedro. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: *Novos Realismos*. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-28.

³³ Georges Didi-Huberman, em *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*, sustentará que, enquanto *aparição*, o que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Ao mesmo tempo, o que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica, devendo então ser pensado sob o ângulo de um inconsciente da história.

traço estético nos romances *Gaibéus* e *Fontamara*. A máscara aqui, sintoma deformador, não prescindirá da ação grotesca sobre os personagens e demais quadros de natureza morta-viva, pesando sobre a deformação física ou moral, sobre o anômalo, de que fala Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou sobre o anormal, a que se refere Michel Foucault. Trata-se, portanto, da face alta da tese, espécie de cabeça grotesca como intuíram Leonardo da Vinci e Giuseppe Arcimboldo, declinando-se gradativamente, como os corpos acorcondados dos gaibéus, partidos pelos rins, rentes à terra cultivada, até recair em rebaixamento corporal, ou ainda no *bathos* muitas vezes irônico e engraçado a que se entrega a narrativa de *Fontamara*.

O segundo capítulo-imagem pretende tomar o corpo-coisa dos gaibéus e dos *cafoni*. O sentido do corpo começa a se tornar o da antropomorfização, saída de emergência aos mortos-vivos. O ângulo de visão assumido, doravante biopolíticas, biopoderes e necropolíticas atuantes, é o do corpo, “o lugar sensível em que as coisas parecem interagir com as pessoas, até se tornarem uma espécie de prolongamento simbólico e material dessas últimas”³⁴. O corpo-máquina surge então em *Gaibéus*, o corpo-animal (in)surge em *Fontamara*. No entanto, esses corpos ainda são objetos de exploração, reificados. Entre o ceifeiro rebelde, de *Gaibéus*, e Berardo Viola, de *Fontamara*, são trazidos à cena outros personagens camponeses, todos eles sujeitos à imobilidade da errância, a que inclui o erro, a (im)potência, a inércia, o desamparo. Ao corpo neorrealista falta o bando de corpos, a selvageria do animal caçado, a consciência corporal nem sempre assegurada pelo gesto decisivo – e não raras vezes individual – de uma contraconduta, ora tomada por coragem da verdade, ora pela insurreição dessubjetivada cabida a poucos. O herói menor aparece enfim, mas seu campo de ação é o da inação paciente, ou resignada, entre a pequena vitória na grande derrota – de onde a morte nunca se afasta - e o corpo vitimário – por meio do qual a tortura e a violência muitas vezes acessam o real obscuro da dor do outro.

O terceiro e último capítulo-imagem oscila entre o alto e o baixo corporal, desmembra-se, flana incorpóreo pela paisagem povoada, passagem do territorial ao desterritorial. O camponês continua sobre o chão, sobre a terra, onde tem seus pés e por onde circula sua cabeça³⁵, mas à sua epopeia dos dias sempre iguais e diversos³⁶ ganha outras companhias, aliados. Tanto *cafoni* quanto *gaibéus* necessitam gerar matilha, tornar-se erva

³⁴ ESPOSITO, 2016, p. 2.

³⁵ Cf. ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Os intelectuais e os caminhos da imaginação social: reflexões sobre o neo-realismo, hoje”. In: *Novos Realismos*. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 51-70.

³⁶ Cf. PITA, 2012.

daninha que tome a profundidade pela superfície, rizoma conformado às leis sociais, mas que naturalmente desconforme o real. Aqui o grotesco retorna ao real, metamorfoseia-se como em uma pintura de Candido Portinari:

Podemos ver nessa deformação uma pintura de um Portinari, por exemplo, com as deformações que vêm da práxis social: atores reduzidos a bicho, a distorção operando caracteres físicos e psicológicos. Esse novo realismo na representação da personagem, que pressupõe a distorção reveladora³⁷.

Ao encontro do devir, devir-animal, devir-vegetal, devir-mineral, devir-máquina, sobretudo devir-terra, resultam mãos e pés gretados, dilacerados, laivados como troncos de árvores, como fendas na pedra, como regatos na terra. Modos de vida de coexistir, naturezas terranas. Da terra agreste, árida, áspera, ácida, acre, arenosa, divisa-se a paragem do mundo³⁸, um fim de terra. O herói menor de *Gaibéus e Fontamara* só poderá assegurar sua existência, sua espécie, enquanto povo “irremediavelmente menor”³⁹, o *povo que falta*⁴⁰ de que falam Deleuze e Guattari, o povo menor de Kafka e Melville, a raça inferior de Rimbaud, residentes residuais da linguagem, das histórias, protagonistas da ficção real aos quais se unem. Tais quais ancestrais ameríndios, os camponeses desses dois romances neorrealistas poderão tornar-se não mais vítimas da História, tornar-se-ão agora bandos de estorninhos a assombrar o milhano como quer o romance de Alves Redol, ou a afrontar o poder do demônio *podestà*⁴¹, como fazem as mulheres dos *cafoni* no romance de Ignazio Silone.

A paixão pelo real tende a voltar-se então à terra, enraizar-se, tentacularizar-se, enovelar-se. Poderá, portanto, multiplicar-se, multiformar simbioses telúricas, sobreviver à subvivência. O percurso aqui se configurará espiralizado, constelar, metafísica real pretendendo descentrar *gaibéus e cafoni*, retorná-los à terra em vital companhia, aliados. A máscara agora estará imóvel e tresloucada, em devir-louco. Terá ocasião de repousar, camponesa, sobre o semblante da ancestralidade, ganhar novo ar, suspensão? Tornar-se-á

³⁷ ABDALA JUNIOR, 2012, p. 61-62.

³⁸ A expressão “paragem do mundo” foi apropriada de uma conferência de Eduardo Sterzi sobre a obra *Finisterra*, de Carlos de Oliveira (https://www.youtube.com/watch?v=J3iQVQmFz_Q). Paragem do mundo, nesse sentido, é preferida à “paragem da história”.

³⁹ DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro (Florianópolis): Cultura e Barbárie, 2014, p. 125.

⁴⁰ Cf. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. Volume único. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

⁴¹ Denominação que passou a ter o *sindaco* (prefeito municipal) na Itália durante o período fascista. Diferente deste último, o *podestà* era nomeado pelo governo central, e não eleito. No romance *Fontamara*, o *podestà* é também conhecido pela alcunha de “Empresário”, haja vista os seus prósperos e escusos negócios na região. É ele que representa a autoridade maior fascista na jurisdição geográfica onde se inclui o povoado de *Fontamara*.

(re)virada etnográfica⁴²? O retorno à terra hospedaria, assim, uma coexistência grotesca, so(m)bra de *grotta*?

⁴² A ideia de “virada etnográfica” é central no capítulo “O artista como etnógrafo”, da obra *O retorno do real*, de Hal Foster.

1 A FACE GROTESCA EM RETORNO AO REAL

Alguns apenas assumem essa mistura de humano e animal em ocasiões especiais. Os sonâmbulos se transformam em lobos, lobisomens, não se distinguindo mais o homem da fera. Em Gagliano havia alguns. Saíam nas noites de inverno, para se encontrarem com seus irmãos, os verdadeiros lobos.

(Carlo Levi, em *Cristo parou em Eboli*)

Repousamos primeiramente sobre as feições, alto semblante, cabeça tão próxima ao chão. Desceremos pela máscara, pelo corpo, pelos pés e mãos, mas a imagem inicial, origem de onde parte e retorna, é perspectiva da face. A face aqui é grotesca, transida, animalesca, maquínica, vegetal, mineral, terrosa. Mistura abissal. A máscara grotesca não cai, escorre o rosto. Convida a uma reinvenção da realidade das imagens, a uma dialetização. Mas se diante do tempo, estamos diante da imagem, como afirma Georges Didi-Huberman, podemos chegar à conclusão de que toda narrativa, que é também imagem⁴³, contém em seu interior a possibilidade de refulgência anacrônica, de uma parte ou peça a se encaixar na montagem ou noutras montagens heterogêneas do tempo. Tempo estilhaçado, mas que em seus estilhaços, rastros, restos, ruínas repete-se diferente, retorna, remonta-se, relumbra messianicamente. Tempo, portanto, que pode se apresentar como paragem, tomada fixa, imóvel, um agora do baralho da(s) máscara(s), retrato, recorte. Nesse primeiro momento, é a fisionomia que importa, suas descrições como quadros pictórico-literários, petrificados, congelados.

Nos romances *Gaibéus*, de Alves Redol, e *Fontamara*, de Ignazio Silone, o retrato dos rostos, subalterno ou algoz, é também o dos corpos, da paisagem indômita, desolada, da ação imobilizadora, como re-presentação do real oriunda da imaginação montadora. O grotesco permeia suas faces, corpos, movimentos, paragens. Ambos romances neorrealistas em Portugal e na Itália, podem não chegar a se configurar como o realismo grotesco⁴⁴ de que fala

⁴³ É Roland Barthes, em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, quem afirma que “toda imagem é, de certo modo, uma narrativa”, de onde concluímos que o sentido contrário, o da narrativa que é também imagem, torna-se possível.

⁴⁴ Ainda que Bakhtin afirme que, no realismo grotesco, o porta-voz do princípio material e corporal não seja nem o ser biológico isolado nem o egoísta indivíduo burguês, mas sim o *povo* dentro do sistema de imagens da cultura cômica popular, não será objetivo deste trabalho desvirtuar o termo neorrealismo tal como a crítica literária classificou os dois romances. O processo que esta tese pretende colocar em funcionamento, nesse caso, é o de constatar marcas textuais/imagéticas do grotesco em ambas as narrativas consideradas neorrealistas.

Mikhail Bakhtin, ou não de maneira absoluta, mas demonstram fulgurações grotescas ao longo de suas narrativas. O grotesco, nesse sentido, ressurgue como deformação, deformidável. O homem está preso, perpetuamente, ao corpo, à paisagem. Compõe a tela. Sua ação, força humana resignada, é a que o sujeita à História. Mas a de gaibéus⁴⁵ e *cafoni*⁴⁶ é menor história, minúsculo acontecimento. Mais uma vez a máscara titubeante se assujeita, desfigura o progresso, faz grotescamente o real retornar como semblante, por vezes do cru, por vezes do baixo, por vezes do cômico, por vezes do lúgubre, sintomas estéticos que emergem não raramente de um fundo dialeticamente etnográfico, ético e político.

1.1 A PORTA DA *GROTTA*⁴⁷ QUE SE ABRE

Em *Fontamara*, o escritor Ignazio Silone se revela, no prefácio, como o primeiro narrador ou voz narrativa da história a ser contada. Assinando e datando o seu prefácio, o autor se apresenta como narrador-testemunho do romance, ao mesmo tempo que ouvinte-escritor dos posteriores capítulos a serem narrados, em revezamento, pelos três *cafoni* (pai, mãe e filho) – as outras três vozes da narrativa polifônica de *Fontamara* – após o surpreendente encontro com eles à porta de sua residência no exílio em *Davos*, na Suíça. É verdade que, no plano da memória constituidora do romance, Ignazio Silone, também vivenciou a vida dos *cafoni*, agora um intelectual aliado deles, já que como afirma no prefácio: “Lá vivi os primeiros vinte anos de minha vida e não saberia mais o que lhes contar”⁴⁸. A reconstrução memorialística da região onde viveu seus primeiros anos, o *Abruzzo*, somado ao seu afastamento físico da Itália, produzem o desenho imaginário e afetivo, mas também concreto-real, da geografia experienciada em seu passado, cartografia a mapear o relevo hostil do terreno, quase invencível e infértil, e o *modus vivendi* dos *cafoni* condenados perpetuamente a habitá-lo.

⁴⁵ Gaibéus é o nome como são conhecidos os camponeses precariamente alugados que, no romance de mesmo título de Alves Redol, migram das regiões da Beira Baixa e do Alto Ribatejo para trabalharem temporariamente nos arrozais do Ribatejo.

⁴⁶ *Cafoni* é o nome em italiano como são chamados os camponeses empobrecidos que protagonizam a narrativa de *Fontamara*, aldeia imaginária que estaria situada na região de *Abruzzo*. Trata-se, portanto, de uma classe de camponeses, os *cafoni*, em que cada indivíduo é conhecido como *cafone*.

⁴⁷ Apesar da palavra italiana *grotta* poder ser traduzida para o português como “gruta”, manteremos neste trabalho a grafia original em italiano, mesmo em suas ocorrências em trechos traduzidos para o português, como forma de morfológica e foneticamente nos aproximarmos do derivado “grotesco”, ou “grottesco”, em italiano.

⁴⁸ SILONE, Ignazio. *Fontamara*. Trad. Doris Natia Cavallari. São Paulo: Berlandis & Vertecchia, 2003, p. 21.

A marca indômita da natureza se exhibe como real possível, provoca uma primeira imagem simbiótica entre homem e paisagem, evoca a ancestralidade da *grotta*, o coabitar na paragem do tempo de um mesmo espaço compartilhado entre existências distintas, portanto *modus vivendi* já grotesco. O termo *grotta*, ou gruta, é explicitamente dado à moradia onde vive Maria Rosa, a mãe do *cafone* sem-terra Berardo Viola: “[...] sentada sobre uma pedra, à porta de casa, na verdade uma gruta com uma parede de alvenaria na frente”⁴⁹. Ou, ainda, como no capítulo X à chegada em *Fontamara* da notícia da morte de Berardo Viola na prisão: “Muitas mulheres cercavam a desolada mãe, sentada nas pedras diante de sua gruta e rezavam a prece dos mortos”⁵⁰. O *modus vivendi* grotesco e a maneira como se dá o povoamento em *Fontamara* não se reduzem às condições materiais paupérrimas dos *cafoni*, mas denotam ainda uma conjunção comunitária de corpos, não apenas humanos, mas abrigando ainda o não-humano, o animal e o da ação da natureza, do tempo, como se depreende dessa descrição presente no prefácio do romance:

[...] uma centena de casinhas, quase todas térreas, irregulares, informes, enegrecidas pelo tempo, estragadas pelo vento, pela chuva, pelos incêndios e mal cobertas por telhas e entulhos de todo o tipo. A maior parte daqueles casebres só tem uma abertura, que serve de porta, de janela e de chaminé. Em seu interior, quase sempre de terra batida e paredes sem reboco, moram, dormem, procriam, às vezes no mesmo cômodo, homens, mulheres, seus filhos, cabras, galinhas, porcos, burros⁵¹.

Essa forma de coabitação corrobora com o modo de vida dos antigos moradores das *grotte* em milenares povoados da península itálica. Os *cafoni* de *Fontamara*, numa primeira aproximação, parecem, portanto, remontar à convivência nas *grotte* de outros povos ancestrais, desde Jerusalém até Matera. Em *Cristo parou em Eboli*, romance italiano também considerado neorrealista, escrito por Carlo Levi, transparece entre os camponeses de *Gagliano* um *modus vivendi* semelhante ao dos *cafoni* de *Fontamara*. Não por acaso *Gagliano* e *Fontamara* se irmanam enquanto aldeias imaginárias, povoadas por camponeses oprimidos pelo governo central e situadas na Itália meridional, a região mais pobre do país. Em *Gagliano*, à semelhança da aldeia de *Fontamara*, “praticamente todas as casas eram constituídas por apenas um cômodo, sem janelas, que recebia a claridade através da porta”⁵². Mas as construções das duas aldeias imaginárias, que parecem imitar as *grotte*, ganham ainda

⁴⁹ SILONE, 2003, p. 98.

⁵⁰ Ibid., p. 229.

⁵¹ Ibid., p. 20.

⁵² LEVI, Carlo. *Cristo parou em Eboli*. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 56.

uma confirmação peremptória de tal *modus vivendi* grotesco em *Cristo parou em Eboli*, quando o personagem principal e narrador do romance, o médico Dom Carlo⁵³, recebe a visita de sua irmã vinda de Turim, também médica, e ouve dela o relato de sua passagem por Matera para conseguir a autorização de visita ao parente *confinato*. Ela descreve o que viu em Matera ao irmão:

O caminho pequenino, estreitíssimo, que descia serpenteando, passava sobre os telhados das casas, se assim se pode designá-las. São grutas escavadas na parede de barro endurecido do precipício, cada uma delas tem uma fachada na parte da frente [...] As portas estavam abertas por causa do calor. Eu olhava ao passar e via o interior das grutas, que só recebem luz e ar através da porta. Há algumas que nem a têm: entra-se pelo alto, através de alçapões e escadinhas. Nesses buracos escuros, com paredes de terra, via as camas, os móveis miseráveis, os farrapos estendidos. Pelo chão, estavam deitados os cachorros, as ovelhas, as cabras, os porcos. Cada família conta, geralmente, com uma dessas grutas como habitação completa e ali dormem juntos os homens, mulheres, crianças e animais. Assim vivem 20 mil pessoas⁵⁴.

A miséria das *grotte* de Matera, nunca vista antes igual e descrita pela irmã de Dom Carlo, é a miséria de *Gagliano*, de *Grassano*, de *Grottole*, de toda a Lucânia, mas também podemos compreender como de toda a *Calabria*, *Campagna* e de outras regiões que representam o território e a cultura meridional italiana. Dentro desse universo, o antropólogo italiano Ernesto de Martino⁵⁵ sustenta traços culturais comuns a todas as regiões que compunham o antigo Reino de Nápoles⁵⁶, inclusive em seus ritos pagãos e católicos⁵⁷, abrangendo as regiões já citadas, mas também outras como *Puglia* e *Abruzzo*. Em relação ao *Abruzzo*, região onde está situada a aldeia imaginária do romance de Ignazio Silone, *Fontamara*, resta curiosa uma passagem de *Cristo parou em Eboli* em que Dom Carlo consegue da Chefatura de Polícia de Matera uma autorização para terminar de pintar alguns de seus quadros em sua antiga aldeia *Grassano*, tendo a chance então de rever seus moradores, seus camponeses e ainda assistir a um grupo de teatro chegado ao lugarejo que

⁵³ Dom Carlo é a maneira como os personagens de *Gagliano* se dirigem ao narrador-personagem do romance, *confinato* do regime fascista italiano detido aos limites da aldeia, forma nominal que revela o caráter autobiográfico com o qual o autor e médico Carlo Levi, que esteve confinado na Lucânia entre 1935 e 1936, constrói a sua narrativa.

⁵⁴ LEVI, 1986, p. 103-104.

⁵⁵ Cf. DE MARTINO, Ernesto. *Sud e Magia*. Milano: Feltrinelli, 1982.

⁵⁶ Territorialmente, o antigo Reino de Nápoles, que durou de 1282 a 1860 - quando a expedição de Garibaldi pôs de fato fim ao Reino de Nápoles/Reino das duas Sicílias -, abrangia a parte sul da Península Itálica, o *Abruzzo* e alguns territórios do *Lazio*.

⁵⁷ Quando o narrador de *Cristo parou em Eboli* procura explicar que no mundo dos camponeses não existe espaço para a razão, para a religião e para a história, ele aponta para a justificativa de que para eles: "Tudo é magia natural. Mesmo as cerimônias da igreja se transformam em ritos pagãos [...]" (LEVI, 1986, p. 140).

encenaria a peça *La Fiaccola sotto il Maggio*, de Gabriele d’Annunzio. Surpreendido com a representação soberba dos atores no pequeníssimo palco ao fundo de uma espécie de cantina ou adega, Dom Carlo revela uma íntima semelhança entre a Lucânia onde vivia confinado pelo regime fascista e o *Abruzzo* do poeta d’Annunzio:

Pela primeira vez, um trabalho do poeta dos Abruzos parecia-me bonito, livre de todo e qualquer esteticismo. De repente, percebi que essa espécie de purificação era devida ao público, muito mais do que às atrizes. Os camponeses demonstravam um interesse profundo pela história. As aldeias, os rios, os montes sobre os quais se falava não ficavam longe daqui. Assim sendo, conheciam-nos, eram terras como as suas e soltavam exclamações de alegria ao ouvirem aqueles nomes. Os espíritos e os demônios que passam pela tragédia, e cuja presença percebemos por trás dos acontecimentos, eram os mesmos espíritos e demônios que habitam essas grutas e essas argilas. Tudo se tornava natural, recolocado pelo público na sua atmosfera verdadeira que é o mundo fechado, desesperado e sem expressão dos camponeses⁵⁸.

Não obstante a partilha de um olhar comum sobre a paisagem topográfica da Lucânia e de *Abruzzo*, que simbolizam nesse excerto do romance um território ainda maior, ou seja, a de uma Itália meridional, quente, por vezes árida, agreste, acre, ainda nos defrontamos com a presença cultural desses povos meridionais e seu modo de povoamento da terra com base nas técnicas ancestrais rurais, um *modus vivendi* camponês que, nessa ampla região da Itália, não se descuidou de uma tradição mítica, mágica e católica, pelo que se depreende da citação sobre os “espíritos e demônios que habitam essas grutas e essas argilas”. Por ora, não nos cabe um aprofundamento do caráter mágico-religioso presente em seu povoamento, nem mesmo da pluralidade interpretativa advinda dessa passagem, mas, sobretudo, perceber que as condições materiais e históricas desses povos se entrecruzam, imiscuem-se, serpenteiam e contornam suas montanhas calcárias, argilosas, gretadas, descem e retornam do subterrâneo da *grotta*, do grotesco indissociável da Questão Meridional⁵⁹. É esse grotesco meridional que faz sublevar-se da *grotta* ou da terra um herói menor do neorrealismo, camponês, em sua

⁵⁸ LEVI, 1986, p. 215-216.

⁵⁹ Antonio Gramsci, em *A questão meridional*, faz uma distinção entre uma situação meridional de inferioridade e uma realidade geral de atraso das regiões do sul: atraso já existente antes da unificação da Itália, que se liberou do domínio estrangeiro. Com a unidade do país, a diversidade de progresso tornou-se contradição e contraste, no desenvolvimento político-econômico do novo Estado. Esse problema nasceu da crescente diferença entre o Norte, a caminho da industrialização, e o Sul, sob o regime de estruturas sociais e econômicas ainda arcaicas. A prolongada situação de profundo desequilíbrio provocou, desde os anos 1920-1930, escritores e intelectuais italianos, incentivando-os a se posicionarem face àqueles problemas, através da expressão empenhada em literatura. Assim, Gramsci esclarece ser o sul da Itália uma geografia de desagregação, por não terem os camponeses nenhuma coesão. Diz ser a sociedade meridional “um grande bloco agrário [...] constituído por três estratos sociais: a grande massa camponesa amorfa [...]; os intelectuais da pequena e média burguesia rural e, por fim, os grandes proprietários da terra e os grandes intelectuais”. Sobre o papel reacionário de alguns intelectuais, afirma que “a Itália meridional é uma grande desagregação social [...]”.

sempiterna condição de espoliado, vencido, subalterno. Mas, enquanto situação ou contexto aterrador à ação ou inação humana, o grotesco é também contágio, contaminador, epidemia na paisagem, nos semblantes, nos corpos outros. O grotesco, nos romances neorrealistas aqui analisados, torna-se “paragem”⁶⁰, lugar da deformação da paisagem e de parada do mundo. A questão dos limites do grotesco em *Fontamara* e *Gaibéus* é a que requer um esforço de investigação mais amplo, uma vez que a dificuldade maior recai sobre a maneira com que boa parte das obras literárias da Itália e de Portugal, e de grande parte do neorrealismo nesses países⁶¹, acabou sendo negligenciada pela crítica como obras de cunho meramente ideológico e doutrinário. Uma abertura grotesca, como porta da *grotta* que se abre, acaba figurando mais do que uma metáfora do subterrâneo de onde possa emanar ou escalar a natureza humana. Revolve-se também como origem-devir da máscara, semblante permanente, atualizador, ponto ou (á)gora em eterno retorno, acontecimento que não cessa de repetir-se como diferença diante do tempo. A *grotta* é abertura à história benjaminiana⁶², é frincha, greta ou laivo a penetrar o real pronto a ser ficcionado⁶³. É chão, teto, pedra, rocha, terra, umidade, frescor, húmus, escuridão, trevas, micro-organismo, hostilidade, acolhimento, vivenda. De inspiradora natureza, produz história, ficção, particularidade estética. A *grotta*, que também pode responder em outras línguas latinas por “gruta” ou “caverna”, torna-se, portanto, ciclo da vida e ciclo da morte⁶⁴:

A *grotta* se associa à fertilidade e ao ventre, assim como à morte e à tumba. É terrena e material, uma cova, uma boca aberta que nos convida a descer a outros mundos [...]. Se o grotesco nos leva mais além dos limites do mundo que

⁶⁰ É relevante constatar que a palavra “paragem” pode comportar em si o oxímoro e a polissemia. Dentro de “paragem”, podemos intuir a presença de termos antagônicos e complementares ao mesmo tempo, como “parada”, “passagem” e “paisagem”, riqueza relacional que pretendemos explorar no decurso desta tese.

⁶¹ A exceção aqui se refere ao neorrealismo no cinema italiano, que alcançou grande repercussão na Itália pós-guerra e cujas inovações estéticas foram capazes de influenciar, conforme aponta Gilles Deleuze, em *Cinema 2 – A imagem-tempo*, a *nouvelle vague* em França.

⁶² Cf. BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁶³ Cf. RANCIÈRE, Jacques. “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos de ficção”. In: *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Editora 34, 2005.

⁶⁴ Não se pode deixar de mencionar a presença e o sentido duplo da *grotta* na história cristã e bíblica. A primeira abrigou a manjedoura onde nasceu Jesus Cristo, em Belém (Israel). A segunda diz respeito à morte de Cristo ou o local onde seu corpo foi sepultado na localidade de Jerusalém (Israel), e de onde espiritualmente haveria de ressuscitar. A dicotomia vida-morte, relacionada à formação calcária das *grotte*, encontra ainda na conformação rochosa e habitacional de Matera, na Itália, usos dissonantes como é o caso dos *sassi* – casas na rocha – que no passado serviram como refúgio para monges cristãos e de habitação nos séculos XV e XVI a famílias inteiras dividindo o mesmo espaço com os animais de criação, ao mesmo tempo em que, do outro lado do desfiladeiro, isolados dos guetos habitados, crateras ou grutas naturais nos paredões de calcário abrigavam colônias de leprosos margeando a morte.

conhecemos, também nos recorda de nossos próprios limites e nossa própria mortalidade⁶⁵.

Em *Gaibéus*, romance de Alves Redol publicado em 1939 e considerado pela crítica como obra inaugural do neorrealismo português, o *modus vivendi* dos camponeses ceifeiros nos arrozais do Ribatejo remonta, em certa medida, à habitação grotesca. “Jornaleiros”, alugados por “jorna” desde o nascer do sol até o anoitecer, já que chuvas e tempestades impediam o trabalho da ceifa do arroz, ocupavam com seus corpos o mesmo espaço de um barracão, onde comiam, dormiam e cantavam, sempre alvejados pelas sezões⁶⁶: “Aquele vida só conhece uma certeza – as sezões [...] O barracão tem as goelas abertas e as nuvens entram sempre. O zúido vai subindo, como cheia grande a galgar nos campos”⁶⁷. As nuvens de mosquito só podem penetrar no barracão onde descansam os corpos estirados sobre as esteiras através das goelas abertas⁶⁸, figura metafórica que faz lembrar a entrada de uma *grotta* com sua abertura arredondada e seu interior escuro⁶⁹. O espaço interior do barracão disputado pelos corpos, muitas vezes apertados, também remete ao *modus vivendi* da *grotta* em Matera ou das casas de *Fontamara*. Em *Gaibéus*, o patrão Agostinho Serra manda construir um

⁶⁵ CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Tradução para o espanhol de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015, p. 16 – tradução minha. Texto original: “La gruta se asocia a la fertilidad y al vientre, así como a la muerte y la tumba. Es terrena y material, una cueva, una boca abierta que nos invita a descender a otros mundos [...]. Si lo grotesco nos lleva más allá de los límites del mundo que conocemos, también nos recuerda nuestros propios límites y nuestra propia mortalidad”.

⁶⁶ As sezões são as febres intensas e intermitentes causadas pela malária. A malária é uma ameaça que convive com os gaibéus nos arrozais do Ribatejo por intermédio da onipresença dos mosquitos transmissores da doença.

⁶⁷ REDOL, Alves, *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América, 1974, p. 64.

⁶⁸ É, no mínimo, curioso que essa alusão à entrada do barracão grotescamente como “goela aberta” em *Gaibéus* possa guardar relação com o ensaio *O mundo na boca de Pantagruel*, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, de Erich Auerbach. Em seu texto ensaístico, Auerbach faz referência ao trigésimo-segundo capítulo do segundo livro de Rabelais, ocasião em que, para escapar de uma forte chuva, o gigante Pantagruel abre a boca e põe a língua de fora para que seu exército possa adentrar e “os cobre como uma galinha os seus pintinhos”. O narrador que, por falta de espaço, acaba entrando depois na enorme boca, passa a andar por léguas sobre a língua de Pantagruel até encontrar cidades, aldeias, florestas e prados. Esse mundo novo e melhor que se desvela abriga camponeses felizes em poder trabalhar em suas terras férteis e vender sua colheita no mercado da cidade. Ao final do episódio, o narrador, já de volta ao mundo de fora da boca de Pantagruel, conta ter escrito um grande livro sobre aquela surpreendente descoberta intitulado *A História de Goelas*, ou seja, uma grotesca história do “mundo goelano”.

⁶⁹ Se nos ativermos, enquanto *punctum*, na fisionomia aterradora do personagem central da pintura *O grito*, de Edvard Munch, poderemos concluir sobre a presença de alguns traços do grotesco figurativo em sua expressão. Ao mesmo tempo, parece evidente a semelhança entre as formas da cabeça que grita e de sua boca ovalada no frontispício de uma *grotta*. A cor da cabeça e do rosto do personagem, em tom ocre, faz lembrar a superfície argilosa presente nas formações calcárias encontradas em geografias montanhosas da parte meridional da Itália, incluindo o *Abruzzo*. Não faltam exemplos de figuras grotescas esculpidas que, à semelhança do personagem central de *O grito*, sustentam sua boca escancarada como a entrada de uma *grotta*. No *Sacro Bosco* da cidade de *Bomarzo* (Itália), a escultura da Boca de Orco é um desses casos emblemáticos que reproduz, em tamanho ampliado, gigantesco e monstruoso, a enorme série de figuras grotescas encontradas em escavações subterrâneas, estuques decorativos, molduras de quadros, gárgulas e quimeras de igrejas e catedrais.

ínfimo aposento para que os gaibéus não precisassem “perder tempo” se deslocando até o barracão:

Os alugados mais altos tinham de andar lá dentro de tronco curvado; quando se deitavam, os pés iam tocar na outra parede da poisada. Dormiam lado a lado, corpos com corpos; as mulheres separadas dos homens por uma divisória de palha que nem a vista vedava.

Os sacos e as caixas do arranjo haviam ficado no barracão, pois não cabiam naquela manga coberta de zinco, por onde entrava a luz das estrelas. Para bem pouco serviam as mantas. Os nordestes, embora as aberturas do carrocil escancarassem as poisadas, podiam correr de gume cá fora. Ali pareciam brisas bem-vindas, que temperavam o ambiente de fonalha de meio cento de alugados respirando toda a noite o mesmo ar insalubre. Quando lá entravam, aquele bafo podre dos suores oprimia os pulmões. A malhada do gado seria um oásis⁷⁰.

O termo grotesco, que advém da palavra italiana *grotta*, perfaz também outro percurso, artístico nesse caso, que condiz com os afrescos encontrados em escavações subterrâneas da *Domus Aurea*, a Casa Dourada do imperador romano Nero. Na segunda década do século XVI, o pintor renascentista Rafael desceu como um espeleólogo com uma corda e uma tocha nas suas vastas salas subterrâneas. Naquela Roma misteriosa, o pintor viu figuras bizarras, decorações rebuscadas que foram chamadas de "grotescos", já que a *Domus Aurea* era uma enorme caverna. Tratava-se de uma decoração fantasiosa, ornamental, com motivos naturais misturados, tais como aves, animais, plantas e frutas, que não guardava semelhança com o estilo clássico predominante em Roma. A beleza ornamental do grotesco acabaria sendo absorvida, sem abrir mão de seu caráter de estranhamento, muitas vezes metamórfico, às vezes cômico, às vezes fantástico, às vezes bizarro, pela arte decorativa do pintor Rafael. Ele ficou fascinado com aquela arte grotesca, assim como os artistas que haviam visto os afrescos do *Domus Aurea* antes dele, como é o caso de Pinturicchio⁷¹, que foi o primeiro a ver, Luca Signorelli, Il Sodoma, Pietro Perugino e Filippino Lippi. O estilo grotesco, no entanto, desde muito sofrera críticas advindas de seu estranhamento, como a que Vasari atribui a Vitruvius, no século I d.C., condenando-o como uma moda bárbara: “... todos esses motivos, que se originam da realidade, são hoje repudiados por uma voga iníqua. Pois, aos retratos do mundo real, prefere-se agora pintar monstros nas paredes”⁷². Contrariando essa impressão, Rafael Sanzio viria a ser o primeiro artista a adotar o grotesco como sistema

⁷⁰ REDOL, 1974, p. 133.

⁷¹ No teto do coro da igreja *Santa Maria del Popolo*, em Roma, exibem-se afrescos decorativos de Pinturicchio, datados entre 1478-1479, provavelmente derivados de cenas vistas na *Domus Aurea*.

⁷² Cf. KAYSER, Wolfgang Johaness. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 18.

decorativo global para um ambiente, para uma sala⁷³. No final do século XV, o grotesco se espalhou como uma moda no *Piemonte, Lombardia, Emilia Romagna*, em *Lucca*, e durante o século XVI o grotesco começaria a ganhar a Europa, a partir da arte renascentista de Rafael na Itália. Desde então fez uma trajetória a estilizar-se ou fulgurar em pinturas como as de Goya, Callot ou Bruegel, o Velho, na arte dramática da *Commedia dell'Arte*, no cinema expressionista alemão, na literatura de Edgar Allan Poe, de Robert Louis Stevenson, de Franz Kafka, de E.T.A Hoffmann, entre outros.

Figura 1 – Detalhe de afresco grotesco do *Domus Aurea* – Roma (64 a 68 d.C.)



Fonte: <https://www.pinterest.co.uk/pin/489555421992590129/>

⁷³ Dado o grande volume de trabalho, especialmente na segunda década do século XVI, Rafael formaria sua célebre equipe de ajudantes, dotados de habilidades específicas. Cabe a Giovanni da Udine a tarefa de criar os estuques grotescos das chamadas *Logge di Raffaello* no Vaticano. É importante destacar que Giovanni da Udine realizou uma importante descoberta: refez o procedimento usado na época romana para a elaboração do estuque, mesclando à cal um pó finíssimo de mármore e resultando em um modelo mais refinado e brilhante, resistente e duradouro. A força ornamental e artística trazida pelo estilo grotesco às *Logge di Raffaello* no Vaticano explorou tematicamente, e sob o consenso do papa Leão X, traços da natureza, dos mitos clássicos, da história, das religiões místicas e do hebraísmo, abarcando ainda instrumentos de música, armas, cenas de guerra, de jogo, de caça, de dança, entre outros que, à guisa de representar a unidade das artes sob a cultura do renascimento e sob os auspícios da igreja católica, não disfarçou a mescla ou união do sagrado e do profano.

Figura 2 – Detalhe grotesco em *Logge di Raffaello* – Vaticano (1515-1519)



Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Loggia_di_Raffaello#/media/File:Grottesche_-_Loggia_di_Raffaello.jpg

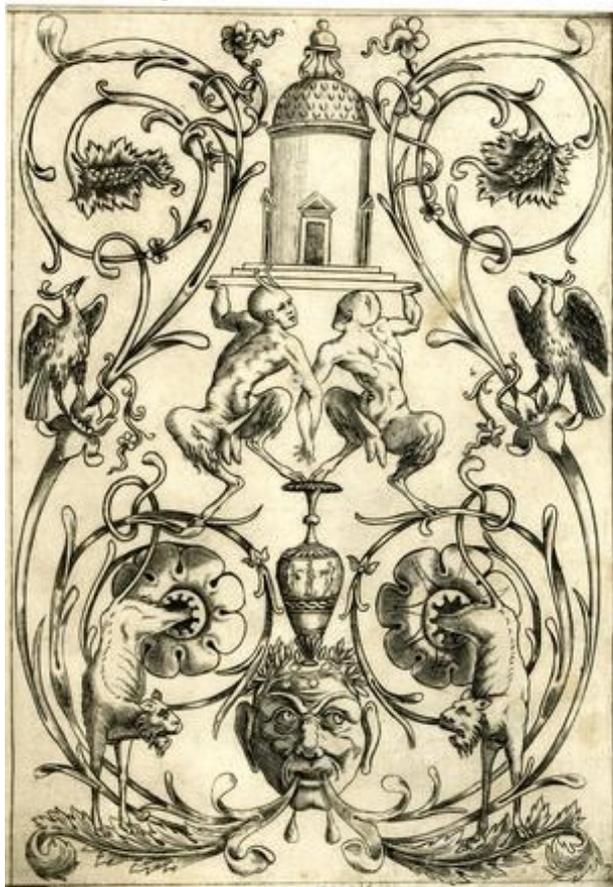
Figura 3 – Detalhe grotesco em *Loggia Cardinal Bibbiena* – Vaticano (1515-1519)



Fonte:

https://it.wikipedia.org/wiki/Loggetta_del_cardinal_Bibbiena#/media/File:Loggetta_del_cardinal_Bibbiena_034.jpg

Figura 4 – Grottesco de Agostino Veneziano – *British Museum* (1509-1536)



Fonte: <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Agostino-Veneziano/1259813/Ornamento-grottesco-con-satiri%2C-da-una-serie-di-venti-pannelli-ornamentali.html>

Embora Wolfgang Kayser afirme que "o conceito de grottesco ficou arrastando-se através dos livros de Estética como subclasse do cômico, ou mais precisamente do cru, baixo, burlesco [...]"⁷⁴, o investigador alemão conclui que uma visita ao Museu do Prado pode fazer aparecer diante dos olhos outros traços do grottesco, como o assustador, a caricatura, a sátira, mas também o noturno, o abismal, o lúgubre. Um traço artístico capaz de transitar pelo lúgubre e angustiante, ao mesmo tempo que pela comédia e o burlesco, torna-se de difícil definição ou mesmo delimitação conceitual enquanto categoria estética. O próprio Wolfgang Kayser não nega, inclusive, que o fenômeno grottesco é mais antigo do que se possa presumir ou historicizar, encontrando-se em artes antigas, como a chinesa, etrusca, germânica e outras⁷⁵.

⁷⁴ KAYSER, 2013, p. 14.

⁷⁵ Cf. KAYSER, 2013, p. 17.

Figura 5 – *Contra o bem público* (1810) – Ciclo de gravuras *Desastres da guerra*, de Francisco Goya, Museu do Prado



Fonte: <https://tendimag.com/2017/07/20/a-cor-do-abismo/31-goya-desastres-da-guerra-no-71-contra-o-bem-geral-c-1814-15/>

Figura 6 – *A mulher barbuda* (1631), de José de Ribera – Museu da Fundação Lerma, em Toledo



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/Mujer_barbuda_ribera.jpg

Longe de se propor uma história do grotesco ou mesmo a formulação de uma categoria estética para o grotesco que consiga dar conta de sua pluralidade estilística e amplitude de elementos, misturáveis, combináveis, polissêmicos, o que se pretende demonstrar é justamente o processo de deformação descontinuada erigido pelo grotesco ou por seus estilhaços dentro de narrativas neorrealistas, como *Gaibéus* e *Fontamara*, uma espécie de máscara que, diante de uma realidade atroz, mascara e desmascara concomitantemente, produz por intermédio ou como semblante um novo real. Uma máscara grotesca que, a julgar o evento messiânico de Walter Benjamin, ou a imagem anacrônica de Georges Didi-Huberman, é também atualização do(s) agora(s), montagem de tempos heterogêneos, acontecimento em permanência. Esse agora-dialético, que não refuta a imagem-dialética, sustenta sobre a face sua máscara do real, também fantasia, disfarce, impostura, modos de atraindo a realidade fracassada, opressora, atroz que, de tempos em tempos, ou decerto em todos os tempos, retorna como repetição. Essa máscara grotesca, portanto, só pode surgir enquanto curso ou decurso da torrente discursiva, nos entremeios da correnteza narrativa, como massa disforme, deforme, apenas aparente no espaço estético indicado por Franco Rella e seus limiares entre arte e filosofia, entre o estar humano e não-humano. Esse espaço estético, defendido por Franco Rella, parece restar como terreno fértil à lavragem grotesca, cujo traço, como sugere Frances Connelly, não pode ser identificado como um estilo particular nem tampouco com um jogo de atributos formais, já que seu fluido compromete realidades e categorias estabelecidas, mesclando suas partes constituintes e permitindo que se apegue a coisas estranhas⁷⁶. Assim, o grotesco seria capaz de colocar o espectador/leitor em um espaço intermediário⁷⁷, fazendo-o tomar os seus elementos díspares e obter algum significado deles. Esse espaço intersticial a ser completado, preenchido de sentidos⁷⁸, é,

⁷⁶ Em entrevista, Frances Connelly afirma que o grotesco “não é um estilo, não é um assunto em particular, mas é uma imagem que funde os contrários”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JQTKgjbHnCY>. Acesso em 08/04/2022.

⁷⁷ Connelly cita, como exemplo de grotesco, a obra *Os Embaixadores*, de Hans Holbein, pintado em 1533. Para a autora, a representação matematicamente convincente dos dois nobres homens no centro da pintura é questionada pela forma anamórfica na parte baixa da composição, nesse caso uma caveira, deformada pela perspectiva quando vista lateralmente pelo observador/contemplador do quadro.

⁷⁸ Por “sentido”, podemos depreender o que seja “dar significado”, mas também o ato afetivo e perceptivo de “sentir”. Nessa direção, “sentir” e “contemplar” ocupam um mesmo campo semântico. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em *O que é a filosofia?*, dirigem o olhar à obra de arte como para um “bloco de sensações” ou “um composto de *perceptos* e *afectos*”, ou seja, aquilo que, ao contrário do material, é o que de fato faz com que “a obra contemplada” dê à sensação o poder de existir e de se conservar em si, na eternidade que coexiste com a duração da obra, ainda que uma curta duração. A arte seria a forma que quer criar um finito restituidor do infinito e, assim, traça um plano de composição que carrega monumentos ou sensações compostas, sob a ação de figuras estéticas. A opção pela arte, motivada como uma das formas possíveis de pensar apontada por Deleuze e

sobretudo, estético, lugar do jogo, do baralhamento de contornos. Atravessado pelo pensamento, o espaço estético é o *locus* do jogo de tensões entre “conceito e imagem, logos e narração, ser e temporalidade”⁷⁹. E, nesse espaço tensionado entre pensamento filosófico e arte, “o que está em jogo é o fato de podermos articular palavras, signos, figuras, relatos que nos coloquem diante do sentido do mundo, do sentido de nós sujeitos que nos confrontamos com o mundo”⁸⁰.

Ao defender o “elemento do jogo” como característica mais evidente do grotesco, Frances Connelly afasta o grotesco de uma substantivação ou adjetivação e recoloca-o no lugar da ação, sendo mais um verbo do que um nome, um jogo com as coisas, fluido, combinatório, metamórfico ou aberrante, gerado culturalmente e, portanto, pode ser entendido melhor pelo que faz, não pelo que é. Antes de ser uma categoria fixa, estanque, substantivada, o grotesco pode então ser melhor concebido como uma espécie de corrente turbulenta, mais próxima do ideário moderno que no século XX assumiu a forma de progresso, movimento, ação, verbo. Por outro lado, como bem salienta o autor, o grotesco também pode revolver-se numa não-ação, numa inércia, numa contraposição ou contracorrente a qualquer possibilidade de totalidade, como burla subversiva ante a convenção social em sua exploração do irracional. Essa natureza paradoxal do grotesco, ação e não-ação, humano e não-humano, natural e sobrenatural, cômico e inquietante, aproxima-se da dicotomia da máscara, da dupla face. O grotesco, portanto, não pode ser uma coisa só. A porta da *grotta* é aparentemente apenas uma. Mas a porta⁸¹ também é boca, goela, precipício, escavação subterrânea, fenda natural. O grotesco, portanto, não se esgota na simples aparência, mas aparece de outras formas. É sempre verbo, infinitivo, sempre aparecer...

Se o grotesco fornece uma abertura para uma expressão artística anticonformista⁸², podemos concordar que suas condições para aparecer, ou entrar pela porta, derivam de uma

Guattari, é a de pensar por intermédio de sensações. Nesse sentido, a sensação é contemplação pura, ou como afirma o próprio Deleuze em *Diferença e repetição*, é sempre um transvasar como a água. Essa espécie de mobilização das sensações para um “desenquadramento” ou transbordamento do traço grotesco é preciso no gesto de contemplação dos possíveis quadros pictórico-literários encontrados em obras como *Gaibéus* e *Fontamara*.

⁷⁹ RELLA, 2021, p. 18.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 96.

⁸¹ O advento do grotesco figurado como “porta” não se descuida dos estilhaços messiânicos de que fala Walter Benjamin ao se referir ao conceito de história: “a porta estreita pela qual pode entrar o Messias” (Cf. BENJAMIN, 1994, p. 232).

⁸² Cf. CRIPPA, Giulia. *O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina*. Revista Estudos Feministas, v. 11, n. 1, Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão

realidade fracassada, decadente, adulterada, concepções de mundo que entram em declínio e exigem o fulgor grotesco como recurso necessário⁸³. Já na Renascença, o grotesco representava “algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas”⁸⁴. Não se trata aqui de uma simples reforma das mentalidades⁸⁵, mas de um estilhaço grotesco que refulja messianicamente em um agora, dentre o poro narrativo, anacrônico e, por isso, revolucionário no instante de sua ressurgência. Um mundo em bancarrota requer o mascaramento do fracasso, nunca suportável sem o semblante da normalização, da negação do declínio, que só pode aparecer, muitas vezes, como grotesco desejo do apocalipse, como revelação monstruosa e demoníaca, como morte obscena, sublimação sádica ou masoquista. O real então fulgura cômico ou estranho como anteparo à queda vertiginosa, abissal que esconde o abismo, máscara-armadilha como um tapete de palha que camufla o buraco na terra onde se pretende capturar a presa. É nesse sentido que o grotesco, enquanto aspecto do real por meio da ficção e da imagem, torna-se deformação necessária:

O grotesco desafia com o exagero, com o disforme, com a multiplicidade e recusa da unidade do belo toda ordem vigente que apela a argumentos racionais e se pretende eterna. Segundo Bakhtin (2002), trata-se de um investimento no sentido de liberar o homem das necessidades inumanas, sendo um fenômeno de transição em face de uma cultura decadente, que perdeu o seu valor para a vida e para o mundo humano⁸⁶.

Ao se fazer presente como consolo cômico, empático, num tempo de paradigmas gastos, o grotesco desperta o afã de colocar o mundo de cabeça para baixo e jogar entre seus

da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100007>. Acesso em 31/03/2022.

⁸³ Cf. SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst*. João Pessoa: EDUEPB, 2013.

⁸⁴ KAYSER, 2013, p. 20.

⁸⁵ Creemos que Walter Benjamin aqui já parece afastar essa hipótese reformista em suas teses 11, 12 e 13 sobre o conceito de história, ao dirigir-se criticamente ao advento da social-democracia em seu sentido conformista quanto a um progresso sem limites, automático, em larga medida econômico, predisposto a colapsar-se por não reconhecer que “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida”, “a classe vingadora que consuma a tarefa de libertação em nome das gerações de derrotados”. A convergir com as reflexões de António Pedro Pita sobre o neorrealismo em Portugal no século XX, no artigo intitulado *As vias da arte*, nem o subjetivismo estético da revista *Presença* (1927-1940), nem o primado da reforma das mentalidades defendido nas páginas da revista *Seara Nova* (1921-), atenderiam às expectativas estéticas neorrealistas no novo campo cultural e político que insurgia. Mário Dionísio, outro crítico do movimento neorrealista português, tem sua posição sublinhada em página de apresentação do catálogo da exposição “Uma arte do povo, pelo povo e para o povo”, do Museu do Neo-realismo, como defensor de uma natural interdependência entre forma e conteúdo que, nunca embalada por dogmatismos político-partidários, teria a sua condição revolucionária assegurada na fusão estética entre as formas da arte moderna e a mensagem humanista inerente ao imperativo da época.

⁸⁶ SILVA, op. cit., p. 17-18.

limites de maneira infecciosa⁸⁷. A deformação grotesca do real, infecciosa, só pode jogar com o baixo, o irracional, a cabeça em queda, ponta-cabeça, avesso do mundo. A máscara inicia a queda, revela-se pouco a pouco. Esse rebaixamento é próprio do realismo grotesco a que se refere Mikhail Bakhtin, que espia sob a máscara o declínio do mundo, que emana do subterrâneo, das ruínas, da crise de humanidade que pode ser encontrada também nos romances *Gaibéus* e *Fontamara*. Nesse sentido, reforça a tese de Jacques Rancière de pensarmos a literatura como uma sintomatologia da sociedade, como acesso à vida dos anônimos, às camadas subterrâneas, maneira de ler os sintomas de uma época, sociedade ou civilização.

O grotesco, assim, torna-se sintoma, toma para si a máscara, é semblante real ou real semblante. Confunde-se, imiscui-se, desorienta, causa inquietação ao descer ao sopé das classes sociais, ao caricaturar a realidade decadente, ao representar os anônimos *cafoni* ou *gaibéus*. Alain Badiou parece já se referir ao efeito da máscara quando aponta, como ponto sintomal importante, “que o século XX é o século do teatro como arte”⁸⁸. Na trilha desse traçado dramático, Badiou parte do teatro de Brecht até chegar a Pirandello, debatendo-se entre a máscara e o desmascaramento, lançando foco de luz sobre a ideologia enquanto ator principal ou de representação das máscaras do real. Se a representação é sintoma para ser lido e decifrado, re-presentar a mundividência dos camponeses *gaibéus* e *cafoni* passa por partilhar uma postura “marxiana” e psicanalítica. Perceber as permanências no tempo é desvendar a pulsão sintomática, portanto inconsciente, que nele reaparece. Slavoj Žižek não perde nesse horizonte a leitura de Eric Santner acerca das teses sobre a história de Walter Benjamin:

Eric Santner desenvolve a noção benjaminiana de que uma intervenção revolucionária presente repete e redime as tentativas fracassadas do passado: os “sintomas” – traços passados que são retroativamente redimidos pelo “milagre” da intervenção revolucionária – “não são atos esquecidos, mas, pelo contrário, as *omissões* de ação que ficaram esquecidas⁸⁹ [...]

Estamos diante do tempo, como situa Didi-Huberman, mas também diante da máscara que nunca perde de vista o sintoma. O tempo do véu mascarado é esburacado pelo sintoma, aquilo que ressurge, e retorna como tempo agora, paradoxo do esquecimento que só é acessado pelo esforço de lembrá-lo. A memória ganha seu lugar, protagonista, mas a memória

⁸⁷ Cf. CONNELLY, 2015.

⁸⁸ BADIOU, Alain. *O Século*. Tradução de Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007, p. 69.

⁸⁹ ŽIŽEK, 2003, p. 37.

também é esquecimento, equívoco, tateio, buraco, e é assim “que os sintomas são, em certo sentido, os arquivos virtuais dos vazios – ou, talvez melhor, defesas contra os vazios – que persistem na experiência histórica”⁹⁰. Em *Fontamara*, a guerra sempre retorna sintomaticamente na narrativa. A guerra marcha sobre *Fontamara*, uma ameaça constante aos *cafoni*, explicitada em diversas passagens do romance como uma sentença⁹¹. No capítulo V, um dos mais terríficos da narrativa, quando da chegada de um comboio de caminhões trazendo milicianos fascistas a *Fontamara*, o velho sapateiro Baldissera é quem começa a gritar para as mulheres enquanto iniciam os disparos de arma vindos dos caminhões:

“É a guerra, é a guerra”, dizia Baldissera [...]
 “Mas por que a guerra? Por que a guerra contra nós?”
 “É a guerra”, repetia Baldissera, “Só Deus sabe o porquê, mas é a guerra”⁹².

Uma vez que é nítido o traço histórico ligando o personagem sapateiro ao general austríaco-italiano Antonio Baldissera, que organizou as tropas italianas na guerra com a Abissínia eclodida em 1895, não resta dúvida sobre qual guerra assombra o sapateiro. Como o romance foi publicado em 1933 e remonta historicamente aos primeiros anos da década de 1930, causa alguma surpresa a antecipação do “temor de uma guerra” ainda não eclodida pelo regime fascista italiano, no caso a Segunda Guerra Mundial. A guerra sintomática que atravessa a narrativa de *Fontamara* aparece antes como fantasmagoria onipresente, assombradora, porém imbuída de um fascínio desejoso como o que Alain Badiou definiu como paixão pelo real no século passado. Essa paixão do século, que foi a violência, a guerra, o horror, entre outros pares semânticos, é a que ecoa nas/das páginas de *Fontamara*, aquilo que Badiou determinou como uma descontinuidade negativa em relação ao idealismo hegeliano que o século XIX prometia enquanto idade de ouro e que, do sonho ao pesadelo do século seguinte, derivou na barbárie de uma civilização desmoronada. Esse tipo de “má guerra”, revelação da História como destino, centrou-se no século XX numa “espécie de

⁹⁰ ŽIŽEK, 2003, p. 38.

⁹¹ Tanto em alguma literatura de verve neorrealista italiana, ainda que fabular, como *Il sentieiro dei nidi di ragno*, de Ítalo Calvino, e também especialmente em diversas obras cinematográficas do neorrealismo italiano, pode-se constatar a ocorrência da ameaça traumática da guerra como um devir. Em *Ladri di Bicicletti* a guerra se faz presente mediante o desemprego e a depressão econômica. Em outro filme de Vittorio di Sica, *Umberto D*, que também se passa no período pós-guerra na Itália, o aposentado Umberto chega a tentar pedir esmola nas ruas de Roma para poder pagar o aluguel de seu quarto de pensão e, ao encontrar um amigo comendador, trava com ele um diálogo constrangido em que, por fim, acaba recebendo da janela do bonde a pergunta disparada pelo comendador: “E haverá guerra?”. Umberto – a imagem de seu rosto reflete na parede do bonde – nada responde. A ponto de ser despejado da pensão, vagando pelas ruas da capital, o aposentado já vive em sua particular guerra pela sobrevivência em plena velhice.

⁹² SILONE, 2003, p. 138.

reversão entre a vida e a morte, como se a morte fosse apenas o meio da vida”⁹³. Por isso, a guerra em *Fontamara* não é apenas a do sapateiro Baldissera, é ameaça permanente, é a iminência do acontecer que já é acontecimento. É a guerra que pretendem as mulheres dos camponeses *cafoni* quando, ao não serem recebidas diante da casa do *podestà* que quer desviar de *Fontamara* o curso do riacho de água, decidem jogar uma pedra contra uma das janelas da casa. É a guerra que promovem as milícias fascistas quando invadem *Fontamara* sem a presença dos camponeses *cafoni* e atacam suas mulheres, estupram, violentam. É a guerra, enfim, que ao final, ou como guerra final, aniquilará a vida *cafoni* em *Fontamara*.

Em *Gaibéus*, a guerra efetuada pelos ceifeiros nos arrozais do Ribatejo é contra o tempo (des)contado que, cronologicamente, não compreende as músicas entoadas pelas mulheres camponesas, os chistes e ditados populares pronunciados espontaneamente pelos gaibéus durante a faina, os sonhos e pensamentos distantes dos quatro jovens rabezanos⁹⁴ sob as estrelas à beira do Tejo sonhando com as terras do além, da África e do Brasil, de onde poderiam voltar ricos. O sintoma da escassez do tempo em *Gaibéus*, explícito no sistema exploratório de absoluta mais-valia sobre o seu trabalho, sem direitos, sem condições, sem vida, tempo roubado de sol a sol, contado em estações, guerra insana e inglória contra o ponteiro do relógio, perpassa também toda a narrativa como a violência da guerra sempre prestes a eclodir em *Fontamara*. *Gaibéus* segue o ritmo cíclico do trabalho, da repetição dos dias, da subtração do tempo. Sua linearidade narrativa é também já sintoma do compasso dos dias, como se para além do horizonte fechado do tempo, das horas de trabalho sem redenção, restasse apenas a fadiga e o desespero. O sintoma da escassez do tempo abriga totalitariamente qualquer chance de vida sem qualquer chance de escape. O último capítulo de *Gaibéus*, um dos menores do romance e que já traz no título a insígnia da marcha do tempo “O inverno vem aí”, é marcado por fragmentos textuais, subdivisões que apresentam mudanças de planos narrativos, de trocas de personagens e de pequenas digressões até o encerramento da história como se a renovar as esperanças e a angústia dos gaibéus frente a um novo Inverno, a um novo ciclo que recomeça, ao destino sempre igual que comunga com o comboio a romper a noite chuvosa e a cruzar o silêncio dos campos lançando o seu silvo

⁹³ BADIOU, 2007, p. 34.

⁹⁴ Diferente dos gaibéus, os rabezanos são nativos da região da Lezíria Grande do Ribatejo e, apesar de também trabalharem na colheita do arroz juntamente com os gaibéus, achavam-se superiores a eles.

lúgubre, desesperado⁹⁵. A sina do tempo roubado – os gaibéus aprendem ao final – só pode ser rompida pela morte ou pela torpeza do vinho, pelo desnorteio dos ponteiros, temporariamente esquecidos:

Começou a choviscar. De sacos às costas, foram passando os amanhos para o telheiro. Os carris brilhavam à luz frouxa das lâmpadas. Noite sem luar. A morrinha a cair - chuva de molha-tolos,

... Só por morte, meu bem, só por morte,
só por morte eu o vinho deixava.

Um homem aproximou-se do relógio e acertou o seu. Os ponteiros não se fixavam.
- O relógio está bêbedo, ó Zé!...
O outro veio e confirmou. Os ponteiros não estavam lá. Puxaram da borracha e meteram-na à boca.
- Vai uma pinga?! Mais dois vieram aproveitar a oferta. A gaita de beijos a tocar sempre a sarrazina do grupo.

... Era o vinho, meu Deus, era o vinho...⁹⁶

Frances Connelly, em *Lo grotesco en el arte y la cultura occidental*, justifica a intensa presença do grotesco no mundo moderno do século XX por estar firmemente arraigado na experiência e na expressão da modernidade, oferecendo uma forma visual cambiante e contraditória. Assim, a era moderna considerou que o grotesco era apropriado como modo de protesto social, para dar voz aos oprimidos e que pareciam monstruosos de alguma forma. Em *Gaibéus*, as figuras grotescas, oprimidas, arrastam-se pela narrativa compondo quadros por vezes funestos, como a implorar piedade. No penúltimo capítulo, após a última “jorna” da ceifa, o rancho de ceifeiros descansa para a viagem no dia seguinte quando deixarão os arrozais, a faina, espreitados pela fome e pela miséria do inverno. As imagens descritas, mesmo após tantas jornas “ganhas”, o trabalho terminado, já configuram desfiguração⁹⁷, despertam certa abjeção:

Amanhã é abalar para a vila e tomar o comboio da noite. Os homens combinam patuscadas de pão e linguiça nas tabernas. O vinho há-de correr bem. Têm saudades daquele companheiro que lhes mata o desalento.

⁹⁵ A concordar com Mario Quintana, em seu poema *Desespero*: “Não há nada mais triste do que o grito de um trem no silêncio noturno”. Cf. QUINTANA, Mario. *Nova antologia poética / Mario Quintana*. São Paulo: Globo, 2007, p. 184.

⁹⁶ REDOL, 1974, p. 173-174.

⁹⁷ No prefácio de *O grotesco: configuração na pintura e na literatura* consta a seguinte citação atribuída ao dramaturgo suíço Friedrich Dürrenmatt e publicada nas “Folhas do teatro alemão em Hamburgo” em 1956/57: “Mas o grotesco é apenas uma expressão sensível, um paradoxo sensível, ou seja, a figura de uma não-figura, o rosto de um mundo sem rosto” (Cf. KAYSER, 2013, p. 9).

Os ceifeiros mais sezonados movem-se lentos, busto curvado e braços pendidos, sem alma. Tossicam e escarram. Nos rostos amarelos, como se o cromo das espigas cortadas se lhes tivesse infiltrado, correm amarguras.

Não os arrasta a mesma alegria dos que atafulham os sacos, lestos de movimentos. Há mulheres que cantam. Há bocas que riem. Mas nas bocas daqueles a febre escalda e chagou-lhes os lábios. As palavras raras que proferem parecem que têm a luz do dia - são sussurros vagos mal articulados. E sentam-se, de quando em quando, a recobrar vigores. Ficam a arfar, peitos débeis como em soluços, com suores a cobri-los. As mãos tremelicam como as tabugas da vala e os ramos do salgueiro franzino.

- Estás que nem um ramo, ó Jacinta! Naquela carita afilada só os olhos negros ganham expressão - expressão triste. Os olhos ali dominam, como único sinal de vida⁹⁸.

Mais adiante, já na estação do trem, enquanto aguardam o comboio que os levará de volta à Beira Baixa, a narrativa compõe um novo quadro pictórico-literário, também de tom grotesco:

Uma criança chorou. A mãe tapou-lhe a boca com o bico do seio. Logo as outras entraram na choraminguice, até que a mamada as calou.

Um mendigo, todo farrapos e casca negra de porcaria, levantou-se do banco e pôs-se a passear defronte das mulheres, devorando-lhes os peitos com o olhar. Tirou detrás da orelha uma ponta de cigarro e acendeu-a.

As mulheres não deram por ele. Miravam-se nos filhos e nas companheiras débeis que tossiam. Depois o mendigo cansou-se do passeio e foi sentar-se no banco. Dali sonhou uma mulher que nunca tivera⁹⁹.

O choro da criança é logo abafado pelo bico do seio da mãe, também disputado pelo olhar do mendigo que passa. O caráter abjeto, o asco causado pela cobiça do mendigo – figura por si só repugnante, de “casca negra de porcaria” – é logo explicitado em primeiro plano pelo ato de “devorar os peitos com o olhar”. Entretanto, o quadro possui também outra perspectiva, um segundo plano encoberto pela lascívia central: a do leite inaudito, desejado pela criança esfomeada, mas também pelo andarilho faminto que por ali passa. O sonhar com uma mulher, objetificada como tantas outras no romance, pode significar o desejo do leite, do alimento, da vida, mas também do corpo.

Mas, a contrariar Frances Connelly, entendemos que, embora os romances neorrealistas aqui investigados valham-se do traço estético grotesco para dar voz aos oprimidos gaibéus e *cafoni*, estilhaços dessa deformação também formam um mosaico pictórico-literário que inclui diversas vezes em *Fontamara* os personagens opressores, poderosos, fenómeno que em *Gaibéus* passa despercebido, já que a deformação grotesca atua fundamentalmente sobre os ceifeiros oprimidos. Em *Fontamara*, o poderoso *podestà*,

⁹⁸ REDOL, 1974, p. 153-154.

⁹⁹ Ibid., p. 170.

nomeado pelo regime como administrador do município e dono das terras para onde o riacho está sendo desviado arbitrariamente, é comparado a um diabo, tanto pelos *cafoni* como também por *don Abbacchio*, padre católico da cidade que se une ao poder fascista para ludibriar os *cafoni*. Da mesma maneira, quando o *cafone* sem terra Berardo Viola e o filho *cafone* de Giuvà e Matalé chegam à “Hospedaria do Bom Ladrão” em Roma – sátira grotesca ao nome do estelionatário dono da pousada e protegido pelo fascismo – são levados pelo proprietário ao advogado *abruzzese* dom Achille Pazienza para que os ajude a resolver seus problemas de documentação burocrática. O advogado, que morava num dos quartos da hospedaria, recebe-os deitado, estendido sobre sua cama:

[...] ele era um pobre velhote catarroso, com barba de uns dez dias, uma roupa amarela, sapatos de pano branco, um chapéu de palha na cabeça, uma medalha de bronze no peito e um palito de dentes na boca [...]. Sob a cama via-se um penico cheio de urina. Na parede mais escura, um retrato fosforescente, amarelo esverdeado, de uma cabeça impressionante sob a qual estava escrito *duce*¹⁰⁰.

A descrição do velho e decrépito advogado exhibe nuances grotescas que podem advir do catarro que expele e da urina acumulada num penico sob a cama, culminando com o retrato “amarelo esverdeado” do ditador italiano – cujas cores do retrato também podem remeter a uma associação com as excreções e secreções citadas – dependurado numa parede escura. No capítulo IV, após serem levados pelas autoridades a um espetáculo fascista em *Avezzano*, os *cafoni*, encerrado o comício e decepcionados com a falta de perspectiva futura, observam o entusiasmo grotesco dos passantes apoiadores do regime pela cidade:

Avezzano tinha um aspecto estranho, como de um mundo em pleno carnaval¹⁰¹. Eu via gente se divertindo nos cafés e nas tabernas; gente cantando, dançando, gritando coisas inúteis e estúpidas, numa alegria exagerada e penosa, e tinha que fazer um grande esforço para acreditar na veracidade do que acontecera. Perguntava a mim mesmo: será que todos fazem isso por brincadeira? Ou ficamos todos loucos, sem perceber?

[...]

Um homem sem braços e sem pernas, numa cadeira de rodas, puxado por um cachorro, aproximava-se rapidamente dos passantes para pedir esmolas¹⁰².

¹⁰⁰ SILONE, 2003, p. 204.

¹⁰¹ Umberto Eco busca referências nos estudos de Mikhail Bakhtin sobre o grotesco na cultura popular na Idade Média e no Renascimento para se referir ao carnaval como a festa popular em que “prevaleciam as representações grotescas do corpo (como as máscaras), as paródias de coisas sacras e uma licença plena de linguagem, inclusive blasfematória”. (Cf. ECO, Umberto. *História da feiúra*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 140).

¹⁰² SILONE, op. cit., p. 128-129.

Além de oferecer um quadro de uma massa informe, despolitizada, espalhafatosa e alienada, legítima ralé¹⁰³, o narrador e *cafone* Giuvà ainda acrescenta, na sequência, outro quadro, como imagens quase sobrepostas, de um homem cujo corpo está reduzido apenas ao tronco, sem os membros inferiores e superiores, um pedinte de corpo deformado, amputado, faltante e incompleto. Essa imagem de um homem diminuto, que tange ao bizarro e ao repulsivo, aproxima-se de outra imagem bastante associada ao grotesco, a do anão¹⁰⁴.

O grotesco que está intimamente ligado à realidade opressora, decadente, fracassada, repousa fundamentalmente sobre a precariedade dos bens elementares e seus sujeitos. Ao contrapor moralismo e retórica à possibilidade da compreensão da realidade, Erich Auerbach recorre aos textos sagrados, bíblicos, para lançar relevo sobre uma figura do povo, o pescador Pedro. O realismo, portanto, evoca o baixo nível social para apresentar “a mais profunda problematidade e tragicidade”¹⁰⁵. Pedro se mostra necessariamente realista ao ser convocado “da vulgar cotidianidade da sua vida, para desempenhar o mais portentoso dos papéis”¹⁰⁶. Nesse sentido, “uma figura trágica de tal procedência, um herói de tal debilidade”¹⁰⁷ não pode ser concebida apenas como farsa ou comédia presente nos textos antigos, sejam os sagrados, sejam os homéricos:

A antiga regra estilística, segundo a qual a imitação realista, a descrição de qualquer cotidianidade, não poderia ser senão cômica (ou, quando muito, idílica), é, portanto, inconciliável com a representação de forças históricas, na medida em que a intenção desta última é configurar as coisas concretamente; nesse caso, pois, tal representação

¹⁰³ Em *As origens do totalitarismo*, Hannah Arendt classifica a ralé nos seguintes termos: “A ralé é fundamentalmente um grupo no qual são representados resíduos de todas as classes. É isso que torna tão fácil confundir a ralé com o povo, o qual também compreende todas as camadas sociais. Enquanto o povo, em todas as grandes revoluções, luta por um sistema realmente representativo, a ralé brada sempre pelo ‘homem forte’, pelo ‘grande líder’”.

¹⁰⁴ A alusão à figura do anão também mereceria maior atenção como avatar grotesco que, entre a deformação e a metamorfose física, parte humano, parte monstruoso, quase a sugerir também em seu estranhamento visual uma sensação de encolhimento moral, atravessa séculos de arte e literatura. Diego Velázquez, também nas artes visuais, integrou às representações de personagens da corte espanhola anões e palhaços. Ao se referir a essas obras, Tommaso Montanari afirma que “a figura do rei e a de seus familiares se alternam nos quadros com as dos ‘vermes da corte’, os anões e os bufões”. Pensar no anão, enquanto imagem do grotesco, de sua incompletude ou condição deforme, é deparar-se com um vasto caminho que não exclui nem mesmo a recente produção cinematográfica, seja na aparição mais sutil e passageira de dois deles no plano de fundo de uma cena em que, no primeiro plano, os dois personagens principais dialogam no longa-metragem *Scoop*, de Woody Allen, seja na personificação anã da editora do jornal para o qual trabalha o personagem Jep em *A grande beleza*, introduzindo um paradoxo visual da ordem do estranhamento grotesco diante da estética do belo clássico romano que, ao longo do filme de Paolo Sorrentino, vai sendo moralmente desconstruída ou tornada ruína.

¹⁰⁵ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021, p. 45.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 46.

vê-se obrigada a descer às profundezas cotidianas e vulgares da vida do povo e a levar a sério o que ali encontrar¹⁰⁸.

A representação transmutada em re-presentação no presente trabalho não deve se descuidar, nos dois romances neorrealistas aqui analisados, de uma história com letra ainda minúscula afeita aos pequenos gestos, às pequenas ações, às pequenas imobilidades, às pequenas vidas, aos pequenos passos, sempre impedidos por forças maiores, dos camponeses gaibéus e *cafoni*. A abertura ao grotesco e a percepção de seus estilhaços, de suas fulgurações nessas obras, permitem infundir uma nova lente sobre tais literaturas neorrealistas, renovando o seu realismo, atualizando-a, uma vez que torna possível realçar, remontar, suspender, a vida de tais forças históricas “nos seus efeitos de fluxo e refluxo”¹⁰⁹. O traço grotesco, nessa intenção, retinta o desfraldar das forças históricas, a que se refere Erich Auerbach, e supõe em sua composição, ou recomposição, a imagem-dialética da máscara que, por força da opressão, da violência, da espetacularização, do sistema que faz da paisagem uma prisão perpétua como destino ou *ergastolo*, só pode encontrar ponto de fuga – porta de saída da *grotta* – no jogo ou no verbo em aberto, infinitivo acontecimento, por certo grotesco.

1.2 DA DEFORMAÇÃO AO DEFORMIDÁVEL EM *GAIBÉUS* E *FONTAMARA*

Homem e mulher dividem entre si o olhar lânguido na tela enquanto ela dura. Seus olhos pequenos extravasam o grande espaço. São mais do que angústia, tristeza, sofrimento, privação. Devir-melancolia. Cúmplices e vencidos, dignos fatigados, não são fixos. Percorrem as ranhuras, sulcos, veias, músculos e ossaturas da imagem. Expressam as dobras das vestes simples e passivamente brancas, mas sujas, do operário, trolha prestes a almoçar. Abrandam o fogo vermelho que escorre dos farrapos cobrindo o busto da mulher e se derramam, como restos de vísceras (ou cordão umbilical?) sobre o indefeso corpo da criança ao colo, entre as duas figuras humanas maiores, entre seus olhos e cor(ações). Pequeno ser que ilumina a desolação, aureolado de luz estranha ao restante da cena, *punctum*¹¹⁰. O redondo da ínfima cabeça, vida frutificada do pobre amor, repousa no mesmo plano do abobadado púcaro

¹⁰⁸ AUERBACH, 2021, p. 48.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁰ Tomamos de empréstimo para essa breve análise de uma obra visual o termo cunhado por Roland Barthes, ainda que deslocado de seu uso fotográfico.

exibindo o alimento no seu interior, fonte de mais vida que ali só nos alcança pelo encontro oblíquo dos olhares, pelos joelhos encolhidos do homem para apoiar a refeição, pelas grandes mãos e pés do trabalhador, despropositadas diante da parca ração. O púcaro, outro punctum, em seu restrito espaço interno circular parece guardar toda a paleta e mistura de cores do restante da tela. A cor da vida ali repousa. Emoldurando as três figuras humanas rés-do-chão, retalhos de madeira, cimento, um tijolo que serve de banco, linhas que abandonam o centro da tela e partem, por trás das três figuras, para as margens ou que, em movimento recíproco, partem das margens para o centro: o homem, a mulher, a criança, o púcaro e seu pequeno universo interno fractal. Vida e morte. Há luz também sobre o membro exagerado do operário, sobre o joelho flexionado humildemente. Força muscular, colossal, titânica, monstruosa represa. Mãos disformes, gigantescas, a prenderem o púcaro vital. Um homem? Zonas de indeterminação: um devir-vegetal, devir-animal, devir-mineral. Ele permanece como figura esculpida em bloco de mármore ou rocha, frágil e humano Adamastor, face angulosa, quase símia, talhada grotescamente, ou ainda árvore, tronco, grande cedro que se mantém, petrificado.

Figura 7 – *O Almoço do Trolha* (1947-1950), de Júlio Pomar, óleo sobre aglomerado, 150 x 120 cm, Coleção Maria Arlete Alves da Silva



Fonte: <https://www.dinheirovivo.pt/buzz/o-almoco-do-trolha-de-julio-pomar-leilado-por-350-mil-euros/>

O quadro *O Almoço do Trolha* (figura 7), do pintor Júlio Pomar, é visto por grande parte dos estudiosos e críticos de arte como uma das obras emblemáticas do neorrealismo português, movimento artístico iniciado no final da década de 1930, tendo como marco inicial a publicação do já citado romance *Gaibéus*, de Alves Redol. A contemplação das obras visuais neorrealistas portuguesas, ensombradas como foram pela turbulência e violência de seus tempos, pela censura e pelas prisões de artistas, como a do próprio Júlio Pomar enquanto pintava *O Almoço do Trolha*¹¹¹, em contraste com outras possíveis expressões artísticas neorrealistas ou estilhaços de “neo-humanismo”¹¹², serviram a partir da década de 1940 à literatura neorrealista como uma forma de acertar o seu foco estético sobre a realidade em Portugal.

Cenas pintadas de camponeses ou operários sentados, rentes ao chão, comendo ou descansando da faina, são bastante frequentes, tanto nas artes visuais neorrealistas em Portugal quanto na Itália. Na literatura neorrealista, também é possível encontrarmos passagens de semelhante natureza, como se a registrar etnograficamente a maneira de comer ou descansar dessas classes trabalhadoras subalternas e suas desumanas condições. Em *Fontamara*, ao perceberem a intenção de desvio do riacho de suas terras, sem forças para lutarem contra a decisão do poder municipal, cansados da faina ao final do dia, Giuvà, o *cafone* narrador mais velho, descreve a chegada em casa à noite dos *cafoni*:

¹¹¹ Foi ainda em 1947, enquanto o pintor de 21 anos de idade se mantinha preso pelo regime de Salazar no Forte de Caxias, que a obra *O Almoço do Trolha* (fig. 07) seria exibida, ainda inacabada, na segunda Exposição Geral de Artes Plásticas da Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa. *Trolha* é o nome como é conhecida, em Portugal, a colher de pedreiro, ferramenta que, no quadro de Pomar, encontra-se em geometria triangular paralela à posição do corpo do pedreiro, ao lado de suas monstruosas pernas e pés recolhidos para sustentar sobre elas o púcaro de comida no intervalo do almoço, acessando uma memória que remete ao corpo instrumentalizado pelo trabalho, hiperdesenvolvido e a serviço da ferramenta. Em 1947, a pintura ainda não trazia o rosto do bebê entre os braços da mãe. A face do bebê entre os corpos da mãe e do pai sentados ao chão, cruzando entre si o olhar lânguido, somente seria acrescentada à tela em 1950, após a saída de Pomar da prisão, o que conferiria posteriormente à composição um brilho ou luminosidade sobre o rosto da criança que contrastava com o restante da pintura, como o acréscimo de uma centelha aureolada de esperança.

¹¹² O termo “neo-humanismo” ou “novo humanismo” foi amplamente explorado pelo pintor, poeta e crítico neorrealista Mário Dionísio no que tange às artes plásticas, inclusive em seu acolhimento à pintura do jovem estreante Júlio Pomar em 1945. Torres (1977) oferece pistas sobre a origem do termo “Neorrealismo” em Portugal, assim como as designações “Novo Humanismo” e “Neo-Humanismo”, vocábulos que, em pleno regime ditatorial de Salazar, só encontraram sentido como formas de ultrapassarem e superarem a ideologia do Socialismo burguês do século XIX e ludibriarem a censura instaurada durante o período, proibidora das palavras “socialismo” e “marxismo”. Assim, abrindo mão de um termo próximo ao “Realismo Socialista”, o autor revela que o termo Neorrealismo nada mais era do que a expressão artístico-literária do Novo Humanismo, intenção velada ou cifrada do desejo humanista de uma geração de artistas e escritores que, antes de tudo, e de forma concreta, objetiva e real, almejava uma igualdade, libertação e justiça completas do homem que não restasse meramente utópica (Cf. TORRES, Alexandre Pinheiro. “Repensar o Neo-Realismo”. In: *Seara Nova*, nº 1575, Estudos, Lisboa, janeiro de 1977, p. 13-16. Disponível em: http://ric.slihi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.056.001&pag=15. Acesso em 02/04/2022).

[...] mas a nossa alma estava amargurada e à noite, enquanto tomávamos sopa sentados à soleira da porta, com o prato sobre os joelhos, só falávamos disso. Como podíamos pensar em outra coisa?
 “Quando as desgraças começam, quem consegue detê-las?”, dizíamos uns aos outros¹¹³.

Em *Gaibéus*, por sua vez, também é possível encontrar uma passagem que realça o tom em que os ceifeiros, ao final de um dia de jorna, retornam ao barracão para cuidar das roupas, da fadiga e da fome, tal qual um quadro:

Sem cuidados de trabalho, os corpos estendiam-se nas esteiras ou no chão do carril. Outras mulheres cuidavam de roupas ou catavam-se. As velhas em abstracção. As cachopas¹¹⁴ com promessas no olhar para os rapazes que lhes rondavam a saia. As crianças, de sexos destapados, rostos e mãos lambuzados de terra e comida, a palrarem às mães. Labaredas a lamberem as caldeiras penduradas nos arames dos camarichos¹¹⁵.

A cena descrita mostra a mistura de comida e terra nas mãos lambuzadas das crianças, que parlam às mães como pássaros com o sexo à mostra, e comprova uma posição rasteira dos corpos, “nas esteiras ou no chão do carril” enquanto se alimentam parcamente. A posição rebaixada dos corpos oprimidos das mulheres, algumas a “catarem-se” como os bichos, dormindo sobre esteiras ao chão, comendo sobre os joelhos, coaduna com a detalhada descrição da faina dos ceifeiros no início do segundo capítulo, também próxima a uma pintura com palavras, pelo uso e escolha de significantes que destacam as cores da paisagem em amálgama telúrico com o corpo dos trabalhadores rebaixados, próximos ou grudados à terra, ao arrozal, à ceifa. Cores quentes e envolventes, como na pintura de Júlio Pomar, que também destacam os movimentos dos trabalhadores, ora delicados quando do corte das canas, ora bruscos, quando depõem as gavelas¹¹⁶ nos locais apropriados, num trabalho de composição etnográfica bastante acurada:

A faina começa.
 Partidos pelos rins, quebram-se em ângulo de cabeças pendidas como as panículas do arroz que se ouvem no marulhar brando da aragem da manhã.
 Com a mão canha, os ceifeiros jungem as canas dos pés e lançam a foice com a direita, cortando-as à força de pulso, sem pancada, não vão os bagos saltar.
 Voltam-se para trás e depõem as espigas em gavelas, com movimentos bruscos, como se andassem de empreitada.
 (...)

¹¹³ SILONE, 2003, p. 82.

¹¹⁴ O termo “cachopa” representa um regionalismo que pode ser definido aqui como “jovem ceifeira”.

¹¹⁵ REDOL, 1974, p. 153.

¹¹⁶ O termo “gavela” significa “feixe de panículas de arroz” que vão sendo amontoadas durante a ceifa.

Na toalha doirada da seara, as cores vivazes das blusas das mulheres são úlceras que a gafam.

Os ranchos acordaram a madrugada e o Sol rompeu agora o manto cinzento que cobre o céu.

As gotas de orvalho fulgem ao seu contacto e ferem os olhos, encadeados pelo amarelo das panículas.

Como uma cheia que cobrissem os campos, o amarelo invadiu os ceifeiros.

Já lhes apagou nos olhos a luz do orvalho a lucilar e parece que entra nos corpos e corre nas veias, em enxurrada, desaguando amarelo, amarelo, amarelo, na cabeça entontecida pelo ritmo da faina¹¹⁷.

Os gaibéus de Alves Redol trabalham encurvados, partidos pelos rins, dobrados, a cabeça pendida, num exercício que os coloca em oposição às espigas verticais, como se a paisagem os engolisse. O trabalho quase pictórico na escolha de significantes visuais, especialmente as reiteradas referências à luminosidade e às cores intensas e quentes que cobrem a planície e atingem os trabalhadores, como se nota pela repetição de tons de amarelo, não apenas anunciam o intenso calor que os atingirá durante o dia, mas também simbolicamente iluminam a cena de trabalho, ressaltando a luta do homem pela sobrevivência e seu papel fundamental como força motriz para o desenvolvimento da vida em uma sociedade exemplarmente agrária, já que, aos poucos, trabalhadores e paisagem se tornam quase um todo único, simbiótico. É interessante também notar que o fragmento no início aponta para o “marulhar brando da aragem da manhã”, com uma linguagem poética de delicadeza, que aos poucos é cortada e quase rasgada pelas referências a movimentos bruscos ligados aos elementos da natureza, como em significantes verbais como *romper*, *ferir*, *invadir*, *cobrir*, *desaguar*, entre outros, que imprimem movimento à cena e podem também simbolicamente sugerir o condicionamento do sujeito ao meio social e à luta pelo pão de cada dia. Essas estratégias de escolha de linguagem exemplificam um exercício narrativo que ultrapassa certamente a mera intenção documental – que *a priori* o movimento neorrealista supostamente buscara ter, estabelecendo-se desde o início como arte literariamente engajada -, o que ocorre não apenas no nível da mensagem, mas também na forma, na linguagem; em outras palavras, no plano estético. Sobre esse aspecto, e a salvaguardar um tipo de literatura neorrealista em Portugal, Izabel Margato realiza um esforço no sentido de demonstrar a inadequação de obras neorrealistas com a ideia de um “realismo inferior”, reduzido em sua leitura a um documento de época ou, ainda mais claramente, a “documentos políticos

¹¹⁷ REDOL, 1974, p. 30-31.

decalcados *da e pela* ideologia marxista”¹¹⁸. Para isso, subleva de dentro de obras neorrealistas uma preocupação estética que não se reduz ao conteúdo, mas, sobretudo, lida com a forma artística, ou seja, com a construção de uma linguagem literária que se constituísse em um fato ao mesmo tempo artístico, político e revolucionário.

O romance *Gaibéus*, é verdade, foi criticado por Mário Dionísio, defensor inescrutável de uma nova forma para o neorrealismo que enaltecesse, sobretudo, o gesto de deformar, no já mencionado artigo *Ficha 5*. No mesmo artigo, Dionísio chega a criticar a linguagem do romance como insuportavelmente empolada e dotada de um estilo defeituoso e prolixo demais para se aproximar do uso popular, embora reconhecendo a popularidade e o ineditismo da obra em Portugal. O paradoxo gerado pelo surgimento do romance no país, que parece não se dissolver no artigo de Mário Dionísio, quando muito abrir-se como via futura e desejosa da evolução do escritor, destarte essencial à literatura portuguesa, encontra anteposição em Joaquim Namorado que, em artigo publicado na revista *Sol Nascente* em 1940, aclamava o romance de Alves Redol como uma primeira cintilação no país de uma aproximação entre o neorrealismo e neorromantismo, traço que afirma já estar prenunciado na obra do escritor brasileiro Jorge Amado. O evidente elogio de Joaquim Namorado, poeta proeminente do neorrealismo português¹¹⁹, ao romance *Gaibéus* não pode distanciar-se de um favorável cotejamento à linguagem do romance, o que de alguma maneira contraria o posicionamento de Mário Dionísio que o considerava uma obra problemática do ponto de vista estético e no que concerne a uma indiferenciação necessária entre forma e conteúdo. É verdade que em prefácio às obras completas de Alves Redol, publicado em 1980, Joaquim Namorado parece atenuar o elogio ao romance, sem que, contudo, despreze traços adotados pelo jovem escritor à época em sua escrita¹²⁰. Uma aproximação entre o neorrealismo e neorromantismo, que será

¹¹⁸ MARGATO, Izabel. “Notas sobre o Neo-realismo português: um desejo de transformação”. *Revista Via Atlântica*, v. 1, n. 13, Dossiê 13: literatura, história e política, Universidade de São Paulo, 2008, p. 45. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50251/54365>. Acesso em 04/03/2023.

¹¹⁹ Joaquim Namorado pode ser considerado um dos teóricos do neorrealismo em Portugal. Seu artigo publicado em 1938 no semanário *O Diabo*, intitulado *Do neo-realismo*. *Amando Fontes*, é que introduz pela primeira vez o termo “neorrealismo” numa publicação no país. O seu protagonismo quanto ao neorrealismo, além dos textos críticos publicados nas revistas *Sol Nascente*, *O Diabo*, *Seara Nova* e *Vértice*, ocorre também na poesia, primeiramente na importante coleção poética *Novo Cancioneiro* lançada em Coimbra em 1941, considerada um marco na afirmação da estética poética neorrealista. Para o *Novo Cancioneiro*, Joaquim Namorado publica o livro *Aviso à Navegação*, no mesmo ano de lançamento da coleção.

¹²⁰ No prefácio às *Obras completas de Alves Redol*, Joaquim Namorado declara: “Alves Redol não possuía o domínio do ofício e a maturidade ideológica necessários para vencer os grandes escolhos que se lhe deparavam. Por isso, vemo-lo muitas vezes afogar, numa onda de apaixonado romantismo, as linhas de força de desenvolvimento de determinadas situações” (Cf. REDOL, Alves. *Obras completas de Alves Redol*. 10. ed. Lisboa: Europa-América, 1980, p. 19).

vista mais à frente a partir também de outro artigo de António Pedro Pita, poderá elucidar melhor a função estética que se pretende aqui para o romance *Gaibéus* e que, por isso, não pode estar dissociada da forma ou linguagem empregada na obra, embora possamos admitir a sua distinção estética de outras obras neorrealistas publicadas em Portugal mais tarde, como é o caso, especialmente, de Carlos de Oliveira, cuja depuração estilística e formal é reconhecida pela crítica como a de maior relevo no neorrealismo português. No caso de *Fontamara*, Doris Natia Cavallari postula, em ensaio publicado como prólogo ao romance traduzido, um trabalho formal de linguagem cuja impureza não desqualifica a obra, muito pelo contrário:

A crítica italiana, em geral, sempre considerou a obra siloniana de valor documentário ou histórico, mas não artístico. Silone era visto como homem político que se dedicara à literatura no período do exílio por não ter outra maneira de lutar por seus ideais. Sua narrativa requer uma linguagem que reproduza a espontaneidade expressiva do cotidiano e Silone a realiza com maestria; contudo, essa forma de expressão foi considerada por muitos “sem vibração interna” [...] As estéticas engajadas trazem o “impuro”, o novo, uma outra visão e uma outra forma que invadem o mundo do cânone literário, abalam-no, assustam-no. O escritor abruzenso, ao chegar à Itália com sua literatura e sua linguagem novas, causou um estranhamento à crítica tradicional; “estrangeiros” eram o autor e sua obra [...]¹²¹.

Se, nesse percurso, caminhando entre Mário Dionísio e Joaquim Namorado, acompanhado também pelas incursões textuais e teóricas de António Pedro Pita e Izabel Margato, podemos chegar a uma necessidade estética que resida na linguagem como vetor revolucionário¹²², estaremos aqui refutando o rótulo de “mera intenção documental” à obra neorrealista. Assim, opomo-nos à posição de que a obra neorrealista seja desprovida de uma função subjetiva que objetive, no seu caso, o privilégio de uma ficção que subverta o controle do imaginário proposto por Luiz Costa Lima¹²³, baseado nas condições sociais e políticas

¹²¹ CAVALLARI, Doris Natia. “Narrar é resistir”. Prólogo à edição de *Fontamara*. In: *Fontamara*. Trad. Doris Natia Cavallari. 1. ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003, p. 12-13.

¹²² Fredric Jameson reivindica para a forma do romance a necessidade de uma reconciliação entre a intenção subjetiva e o material social objetivo, ou seja, “o romance é sempre uma tentativa de reconciliar a consciência do escritor com o mundo objetivo como um todo” (Cf. JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 39).

¹²³ Na nota introdutória à *Trilogia do Controle*, Luiz Costa Lima lança duas pedras fundamentais. A primeira faz referência a *mimesis*, não mais subordinada a um modelo que privilegiasse a sua semelhança com algo anterior, mas sim como a interação entre vetores desiguais, estabelecendo um franco diálogo com a obra plurirelacional de Erich Auerbach. A segunda aponta para o controle do imaginário, entendido como o mecanismo com que a sociedade ocidental opera para ajustar as obras dos poetas e artistas plásticos que privilegiam o imaginário aos valores em vigência em certo período histórico dessa sociedade. Em oposição a uma História que se constitui como discurso da razão e desdenhosa da ficção, ou seja, partindo do veto ao ficcional e estabelecendo os parâmetros artísticos do aceitável como belas artes, Luiz Costa Lima, embora não explicitamente, parece suscitar um sortilégio de possibilidades relacionais que não refutam as histórias/narrativas, a subjetividade poética ou inconsciente a serviço do real ou a construção da verdade não dissociada da coisa imaginada. Verossimilhança e

impostas pela realidade de seu tempo¹²⁴. Em *Gaibéus*, arriscamos a dizer que forma ou linguagem somente podem ser revolucionárias se, consideradas dentro de um plano estético mais amplo, demonstrem também os desvencilhamentos desse controle e se sobressaíam como sintoma, muitas vezes obscurecido, de uma crise latente e de uma resistência artística sem outra saída de emergência que não seja a de restar como história. Nesse caso, poderíamos aventar que a re-presentação pela literatura da realidade camponesa, tanto em *Gaibéus* como em *Fontamara*, mesmo à guisa da frequência com que tais personagens proletarizados do campo pulularam no neorrealismo, responde por certo efeito revolucionário – e subjetivo, não só objetivo – frente a uma paisagem e corpos pertencentes à cadeia da desumanização, degradação, deformação e desnaturalização. Esse corpo camponês controlado pelas leis salazaristas ou fascistas funde-se à paisagem – mesmo à interior, não só exterior – e funda a ficção subversiva¹²⁵ (se não puder chamá-la revolucionária) neorrealista. A máscara então também é re-presentação ou reapresentação por meio da linguagem e, se fulgura como documento ou vestígio político e ideológico, é apenas enquanto fugaz, transitória, palimpsesto à espera da próxima camada aparente. Portanto, essa linguagem desmascara o real enquanto abriga ficções e flerta com a verdade, mesmo a histórica, por ser a linguagem “o meio pelo qual o mundo é formulado”¹²⁶. Se a ficção é necessária como verdade da linguagem, Luiz Costa Lima tenta demonstrar que ela não participa do que se chama História em seu caráter

bem moral caminham juntos pela historiografia literária e artística estabelecida no ocidente ao longo dos séculos. É contrapondo-se a isso, a esse veto da ficção, que intentamos afastar-nos, em termos das obras neorrealistas aqui estudadas, da “mera intenção documental” ou documentário desprovido do corolário de uma subjetividade sempre literária. Para isso, parece lapidar uma citação do autor que vem ao encontro do que seria uma dobra entre literatura e história operada nos romances neorrealistas aqui cotejados: “Afirmamos, sim, que o discurso literário não se apresenta como prova, documento, testemunho do que houve, porquanto o que nele está se mescla com o que poderia ter havido; o que nele há *se combina com o desejo do que estivesse, e que por isso passa a haver e a estar*”. (grifo nosso) (Cf. LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007, p. 418).

¹²⁴ Aqui podemos pensar a re-presentação dos personagens camponeses gaibéus e *cafoni* à luz da *mimesis* e, portanto, de um não abandono total de referencialidade, mas por intermédio da recomposição imaginada pela literatura ou pela arte (quando não pela antropologia), ou produção real do vivido e visto. Partindo das reflexões teóricas da *mimesis* em Erich Auerbach, e sem esquecer a *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze, Luiz Costa Lima prefere o conceito de semelhança/diferença para dar conta de um real que se funda, em seus fluxos e refluxos no tempo, na *mimesis*: “A *mimesis*, ao contrário de sua tradução equívoca, *imitativo*, não é produção da semelhança, mas produção da diferença, sob um fundo de semelhança. Diferença que se impõe a partir de um horizonte de expectativas de semelhança [...] A semelhança nos capacita a encontrar ecos no mundo, a base de redundância necessária para que não nos sintamos estranhos quanto a tudo e todos”. (Cf. LIMA, 2007, p. 806).

¹²⁵ Subversiva, nesse caso, porque tende a subverter ficcionalmente o controle do imaginário que Luiz Costa Lima demonstra impor-se desde a tradição literária da antiguidade e ao longo dos séculos, passando pela corrente eclesiástica e humanista, por escolas literárias e movimentos, e assim perpetuando dentro do discurso literário traços enraizados de um controle subliminar da igreja, do estado e da ciência, bem como de seu viés político e moral de único ou unívoco norte.

¹²⁶ LIMA, Luiz Costa. *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 263.

documental, mas abre-se, por meio do relato, ao exercício de espertezas que as histórias podem decalcar como mentira (*pseudos*) e que não dizem o que se deu realmente, “mas o que poderia ter acontecido segundo a ordem do verossímil ou do necessário”¹²⁷. Nesse sentido, o prefácio de *Fontamara* abre uma chave emblemática para se pensar nessa inter-relação entre história, História, verdade, ficção, imaginário. Ignazio Silone, o prefaciador-testemunho, joga entre esses limiares, instaurando um espaço físico real que, ao mesmo tempo, é imaginário. Assim, valida o pseudo-documento histórico a partir do que denomina de “fato”, porém “fato literário” que o autor não anuncia como tal. O fato, portanto, é aberto e será preenchido pelos demais *cafoni* narradores. Ignazio Silone atribui ao restante da narrativa, aos capítulos seguintes, à parte dos *cafoni* encontrados à porta de sua casa (os quais reconhece como pessoas já familiares), o preenchimento do relato do que presenciaram, narrativa ou romance de impostura que ganha papel verossímil, documento de verdade:

Fontamara, um lugar que não existe no mapa, tornou-se, então, tema de bizarras discussões e conjecturas. A ausência de vários anos não me impedia de duvidar, de pensar, por ser nativo daquelas terras e ter sido criado ali, que os episódios atribuídos a Fontamara fossem fantasiosos, nunca ocorridos e completamente inventados, como tantos outros, por motivos discutíveis, e que tivessem sido atribuídos àquele povoado remoto, porque seria muito difícil conferir-lhes a veracidade. Algumas tentativas para ter notícias diretas falharam. Todavia, não deixei, sequer por um dia, de pensar e de voltar com a imaginação àquela região que conhecia tão bem, consumindo-me pelo desejo de saber qual era sua situação atual. Até que um dia aconteceu-me um fato imprevisto. Uma noite, em que a saudade batia mais forte, para minha grande surpresa, encontrei sentados à porta de casa, quase adormecidos, três *cafoni*, dois homens e uma mulher que reconheci logo, sem hesitação, como fontamarenses¹²⁸.

No caso da linguagem em *Gaibéus* – como já se pode depreender de alguns exemplos aqui referenciados, e cuja tessitura narrativa não desconsidera uma construção pautada também em planos visuais (ou pictórico-literários) e até mesmo sonoramente sintáticos – ela se mostra inteiramente rasurada pelo ritmo da ranhura, do arranhamento, da sibilação soando sonoramente como se as palavras e sentenças fossem escandidas por uma língua ressequida, áspera, liricamente sedenta, terrosa. Portanto, não é difícil encontrar ao longo do romance, e aleatoriamente em suas páginas, excertos pequenos ou mais extensos que validem essa afirmação: “Os outros riram. Só uma mulher os repreendeu. Um deles deixou descair o chapéu sebento para a nuca e retorquiou-lhe de boca torcida [...]”¹²⁹. É perceptível nesse

¹²⁷ LIMA, 2006, p. 172.

¹²⁸ SILONE, 2003, p. 26.

¹²⁹ REDOL, 1974, p. 24.

fragmento o efeito sonoro alcançado pela repetição da fricativa, recurso comum na linguagem da narrativa que gera a aspereza, abrandado, em contraponto, com oclusivas que parecem borbotoar, espoucar, tal qual rebentos na terra. No sentido de uma comunhão telúrica entre homem (camponês) e terra, ou entre linguagem e terra, é que o efeito sonoro e sintático das sentenças do excerto parece desaguar na imagem final da “boca torcida”, deveras grotesca, ponto de convergência entre um lirismo telúrico e a imagem grotesca resultante. Mais adiante, na mesma cena do primeiro capítulo de *Gaibéus*, entre a música tocada que pudesse consolá-las da marcha inglória em êxodo pela Lezíria rumo ao trabalho nos arrozais do Ribatejo, vemos os corpos gastos e alquebrados das mulheres como seres rastejantes sobre a poeira do chão, um rebanho sem carne, de ossos angulosos e visíveis, tal qual novo quadro pictórico-literário, imagem deformada como a língua rachada pela sede e pela fome:

Esfalfadas, a arfar, as velhas arrastavam os pés, a quererem acompanhar as outras, e levantavam poeira do carril, como rebanho de volta à malhada. Vinham com elas as que traziam os filhos ao colo, chupando-lhes os peitos sem viço, e a cachopada mais tenra, mal habituada ainda àqueles trabalhos de galé¹³⁰.

Se em *Gaibéus* o jogo da linguagem faz repetir imagens humanamente degradadas e paisagens degradantes, tal composição não parece escapar à consciência do escritor que, no prefácio à obra publicado quase vinte e sete anos após a primeira edição do romance, sublinha: “O trabalho produtivo, a exploração descarnada do homem pelo homem, tomados nos seus aspectos mais crus, na lâmina viva do dia-a-dia, dominam o livro”¹³¹. Como pode se ver, o próprio autor não esconde, dentro mesmo da luta exploratória a que estão submetidos os gaibéus, as nuances de uma linguagem capaz de gerar imagens e sentidos grotescos pautados pela crueza cortante da carne e da terra. Redol, no mesmo prefácio, percebe no romance esse lirismo de linguagem, que pensamos denominar como de tom áspero e terroso – ou lirismo telúrico – e um jogo de imagens que, a nosso ver, resta muitas vezes grotesco, ao aludir na escrita da obra a “certos veios formais pela repetição de grupos de palavras que pretendia veicular mais profundamente, de maneira quase obsessiva, lirismo exaltado, constante jogo de imagens, etc., etc”¹³².

A percepção em *Gaibéus* de uma artesanaria de linguagem, em certo grau carregada de seu lirismo particular, e dotada de repetições, paralelismos, excessos arbitrários e propositais,

¹³⁰ REDOL, 1974, p. 24.

¹³¹ *Ibid.*, p. 16.

¹³² *Ibid.*, p. 19.

além de logicamente termos e expressões populares e regionais que a ambientassem no meio social daquela classe de camponeses ou geografia, pode também ser comparável à linguagem empregada por Ignazio Silone em *Fontamara*, desde o prefácio do romance¹³³. Como um cronista da história¹³⁴, aquele que Walter Benjamin diferencia do historiador, Ignazio Silone marca, desde o início, o ritmo da narrativa, suas idiossincrasias, estilo, ressonâncias que irão se desdobrar sobre as demais vozes corais¹³⁵ durante os capítulos seguintes. Já nesta primeira voz, portanto, é possível notar os acordes iniciais de uma melopeia que se recobra sobre si mesma, em movimentos que às vezes se expandem um pouco mais, mas que inevitavelmente retornam a um mesmo tom monótono, às repetições, aliterações, paralelismos, retomadas, enumerações. Em *Fontamara*, as frases são em sua maioria curtas, de ordem sintática clara, sem rebuscamentos, fazendo fluir a narrativa com maior rapidez. No entanto, em períodos descritivos, especialmente naqueles que buscam representar conjuntos – o conjunto de homens e de sua faina, de elementos da natureza/paisagem, de procedimentos burocráticos impostos pelo governo – os narradores, não apenas no prefácio, lançam mão de enumerações que geram um efeito de frases alongadas, de fragmentos emendados, prolongados, atuando sobre o ritmo mais rápido das curtas orações. Ainda assim, independente da extensão das frases, o que parece saltar da narrativa de *Fontamara* é a sonoridade marcada pela repetição de palavras ao longo dos parágrafos, por vezes guardando certa distância, por vezes próximas, quase a se tocarem, mas sempre repetidas, reforçadas, retomadas anaforicamente. Aliterações e assonâncias que se acumulam na narrativa, salpicadas nas páginas, tal qual esguichos de uma mesma cor respingados numa tela cheia de outras cores básicas. Por vezes, ainda no prefácio de Silone, a terra árida e ressequida de *Fontamara* pode acarretar certa estridência: “La terra da lavorare in montagna restava poca, arida, sassosa, il clima sfavorevole”¹³⁶.

¹³³ Temos de salientar uma diferença estilística entre os dois romances. Enquanto Alves Redol, em *Gaibéus*, faz uso farto de palavras e expressões regionais, Ignazio Silone opta, nos diálogos, por transpor o modo de pensar e de falar dialetal dos camponeses para um discurso direto e em língua italiana. Embora em ambos os estilos dos romances encontremos uma linguagem marcada por repetições, retomadas e paralelismos textuais, além de uma sonoridade rítmica que privilegia a aspereza de um tom árido, não resta dúvida de que a narrativa de *Gaibéus* resulta mais prolixa e rebuscada do que a de *Fontamara*.

¹³⁴ O mesmo que preserva suas raízes no povo, nas suas camadas artesanais (Cf. BENJAMIN, 1994).

¹³⁵ Cabe salientar que *Fontamara* pode ser dividido em quatro narradores: o primeiro que é o próprio Ignazio Silone, cuja voz narrativa aparece no prefácio, e os três *cafoni* de uma mesma família que Ignazio Silone encontra na porta de sua casa na Suíça e que narrarão os capítulos seguintes de maneira intercalada: *Giuvà*, o pai e *cafone* patriarca, *Matalé*, que é a mulher de *Giuvà*, e o filho de ambos, que narrará apenas o antepenúltimo e o último capítulo e cujo nome não é identificado. A orquestração polifônica dessas vozes narrativas culminará na partilha do último capítulo, quando pai (*Giuvà*) e mãe (*Matalé*) dividem a narração final da história.

¹³⁶ Cf. SILONE, Ignazio. *Fontamara*. Milano: Mondadori, 1985, p. 24. O uso excepcional do trecho da edição em italiano – reimpressão da última versão publicada de *Fontamara* em 1949 com revisão do autor – justifica-se

Esse jogo de imagens, que compõe muitas vezes quadros pictórico-literários e que não abdica de um trabalho de linguagem em ambos os romances, encontra na terra – paisagem e geografia – o seu centro capaz de descentramento infinitesimal¹³⁷ que contorne homem e natureza em simbiose telúrica, elementos compostos da terra, compostagem, reciclando-se a cada novo dia do mesmo dia. Tempo e espaço fingem-se unos, imóveis, aparentemente indivisíveis a não ser pelo nascente e poente do sol, pela jorna, pela exploração sempre igual das horas de labuta, mas que, em verdade, se abrem como uma greta, uma *grotta* na terra, a rascunhar, riscar, rabiscar, rasurar imagens na aspereza do chão, desfolhando camadas subterrâneas. A deformação advinda dessa operação, comumente grotesca, recobre a imagem descrita, (de)composta, à maneira como alguns pintores procuraram retratar a realidade. Os quadros *Café* (figura 8) e os da série *Retirantes* (figuras 9 e 10), de Candido Portinari, são exemplos dessa simbiose entre homem, terra, degeneração e esperança de regeneração. Entre um e outro, a deformação grotesca parece impor-se, seja no contorno figurativo dos personagens, ossos aridamente à mostra e membros desproporcionais, seja na terra revolvida ou embrutecida. De uma forma ou de outra, retirantes e trabalhadores da lavoura de café exibem-se oprimidos, ora descarnados e seminus, ora curvados e comandados, ainda que colossalmente fortes.

pelo fato de manter com maior ênfase os traços fonéticos sustentados por nossa argumentação. Caso exemplar reside na palavra “*sfavorevole*”, capaz de alcançar tal contrução morfológica e fonética somente no idioma italiano e que, em consonância com nossos argumentos, reforça uma sonoridade marcada sintaticamente ao longo da sentença pela aspereza árida que podemos intuir na própria palavra “terra”.

¹³⁷ Desde Leibniz, passando por Deleuze, o cálculo infinitesimal é definido como uma quantidade que está mais perto do zero do que qualquer número real, mas diferente de zero. Transpondo o conceito da matemática e da filosofia para a análise dos romances desta tese, o seu uso diz respeito à paisagem e *modus vivendi* dos personagens camponeses na terra imóvel superficialmente ou aparentemente, tal qual o *ergastolo* que será visto mais à frente.

Figura 8 – *Café* (1935), de Candido Portinari,
óleo sobre tela, 130 x 195cm, Museu Nacional de Belas Artes



Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1951/cafe>

Figura 9 – *Retirantes* (1944), da série *Retirantes*, de Candido Portinari,
óleo sobre tela, 190 x 180cm, Museu de Arte de São Paulo



Fonte: <https://masp.org.br/busca?search=retirantes>

Figura 10 – *Criança morta* (1944), da série *Retirantes*, de Candido Portinari, óleo sobre tela, 182 x 190cm, Museu de Arte de São Paulo



Fonte: <https://masp.org.br/busca?search=retirantes>

Embora suas imagens maiúsculas, colossais, possam ser melhores identificadas em *Café*, tamanha a força ou compleição hipertrófica necessária ao carregamento das sacas de café às costas, cujas cores terrosas dos corpos se assemelham à cor do próprio café e da terra vermelha onde é cultivado, as figuras do quadro *Retirantes* não se apresentam menores. A família de retirantes ocupa quase inteiramente as telas e sua posição central e altura faz com que se invoque um respeito assombrado diante de tais figuras esqueléticas. As imagens pálidas, cadavéricas e andrajosas, de contornos fantasmáticos, parecem se fundir à paisagem árida e pedregosa do entorno. Em *Criança morta*, até mesmo as lágrimas derramadas sobre a criança morta e esquelética lembram pequenas pedras vazando dos olhos. Não há nada de líquido, apenas secura, aridez sem saída, incontornável, tomando toda a imagem, corpos e paisagem. O movimento dramático dos personagens é petrificado, como únicas árvores semimortas na desolação do espaço. O seu êxodo é o da morte, ainda que uma morte que cresce, engrandece e não há como não ser vista diante dos corpos que restam agigantados. Em *Gadanheiro*¹³⁸

¹³⁸ Em 1945, aos 19 anos de idade, Júlio Pomar participou da IX Missão Estética de Férias na cidade de Évora, de onde trouxe à Sociedade Nacional de Belas Artes a pintura *Gadanheiro*, considerado por muitos críticos o primeiro quadro-manifesto do neorrealismo português. Mário Dionísio celebrou o surgimento do jovem pintor

(figura 11), de Júlio Pomar, a tela explode em cores, movimento vigoroso, virilidade, em ângulo visual que parte de baixo a superdimensionar ainda mais a figura em primeiro plano do camponês de braços e pernas em volumes desproporcionais, gigantesco, no cimo do mundo e da escala dos homens, os membros em paralelo à grande foice ao mesmo tempo em que oblíquos à paisagem, o rosto cavalaramente grotesco em misto de esforço e magnanimidade voltado ao céu. O quadro de Pomar ganhou diversas interpretações críticas. O próprio artista confessa existir em *Gadanheiro* “um movimento, uma tentativa de expansão, uma vontade de explosão, um choque com o limite, com os quatro bordos do quadro”¹³⁹.

Figura 11 – *Gadanheiro* (1945), de Júlio Pomar, óleo sobre aglomerado de madeira, 122 x 83cm, Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado



Fonte: <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/134/artist>

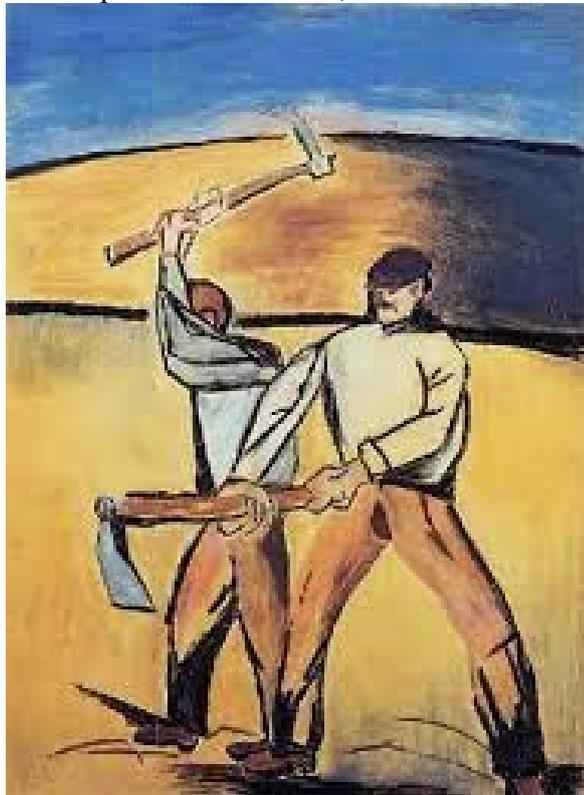
em um artigo publicado na revista Seara Nova no mesmo ano, intitulado “O princípio dum grande pintor?”. Observando os últimos estudos de Pomar à época, Mário Dionísio parafraseia Cézanne para quem “pintar bem é exprimir a sua época no que ela tem de mais avançado, estar no cimo do mundo, da escala dos homens”. (Cf. DIONÍSIO, Mário. “O princípio dum grande pintor?”. In: *Seara Nova*, n. 956, 8 de dezembro de 1945. Disponível em: http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.039.032&pag=8. Acesso em 07/03/2023).

¹³⁹ POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. “Júlio Pomar. O neorrealismo, e depois”. In: *Júlio Pomar, Catálogo Raisonné I – Pinturas, Ferros e Assemblages 1942 – 1968*. Lisboa: Artemágica, 2004, p. 15-16.

Não escapa da comparação de *Gadanheiro* com as pinturas aqui analisadas de Candido Portinari a existência de um apelo à revolta, ainda que solitária como a do gadanheiro, de rosto voltado ao céu, membros colossalmente retesados, ceifando com violência a terra como em vingança, em reação. Diferente dos quadros de Portinari, a paisagem atrás do gadanheiro é também revolta. Tudo parece acompanhar um movimento centrípeto, como a torção do grande corpo do trabalhador. Um redemoinho se abre entre suas pernas e segue a direção da foice. A revolta é individual, mas também simbolicamente coletiva. A revolução do corpo e da paisagem grita em silêncio, mas em gigantesco movimento. Nada está parado, imóvel, tudo se dispõe à ação. Não há, portanto, alienação, gesto conformado. A resignação nos traços e torções do gadanheiro revoluciona o quadro, retorce, deforma homem e paisagem, transborda a cena, desenquadra-se.

Essa resignação, sempre em processo de eclosão, ainda que em muitos casos não rebente, é o que continua germinando sobre os corpos e paisagens do neorrealismo. Embora de maneira mais branda, semente ainda, podemos percebê-la nos camponeses de outros pintores, como Renato Guttuso e Domenico Purificato. Renato Guttuso, que também atuou como pintor para o Partido Comunista Italiano (PCI) e foi o criador da marca do partido em 1953, incorpora à pintura *Contadini che zappano* (figura 12) tons mais pastéis que também lembram uma tonalidade terrosa. A cor das calças dos dois camponeses imita e pode se fundir à da terra, como se brotasse dela. Suas posturas durante a faina não se assemelham à do gaibéu curvado, partido pelos rins, tampouco possuem a altivez brutalizada ou animalesca do *Gadanheiro* de Júlio Pomar. A brandura do gesto alto das duas figuras humanas se harmoniza com a atmosfera iluminada da paisagem. Seus membros, no entanto, é que revelam uma deformação mais sutil, se comparada às pinturas analisadas anteriormente. Mãos, braços e pernas exibem a necessidade, mascaradamente hostil, da hipertrofia comum ao trabalho no campo. Não se vê o contorno de nenhuma plantação, nenhuma cultura agrícola, apenas a cor dourada da terra (sugestão de trigo?), o que pode levar a crer numa terra fértil ou infértil, à maneira do inóspito solo das montanhas de *Abruzzo*, tipicamente calcarenoso, onde o personagem Berardo Viola tenta herculeamente plantar algo em *Fontamara*.

Figura 12 – *Contadini che zappano* (1947), de Renato Guttuso, pastel sobre cartão, 77 x 57 cm

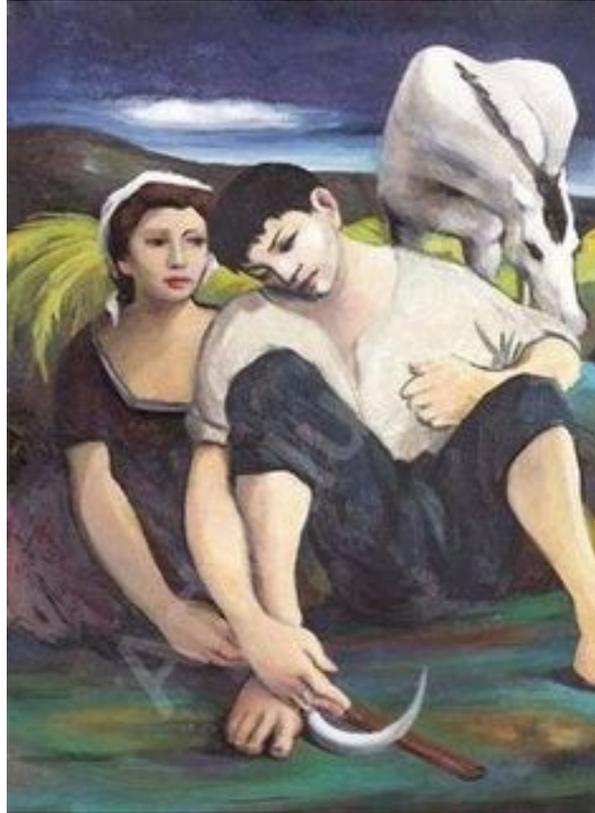


Fonte: <https://www.artnet.com/artists/renato-guttuso/contadini-che-zappano-9yDcoQ8-DAj9zzjwhWd52Q2>

Se não podemos afirmar com certeza o infortúnio de uma terra árida, ressecada e pouco cultivável no quadro *Contadini che zappano*, apenas uma habitual deformação de membros que na pintura neorrealista se configura como instrumentalização do corpo para o trabalho, a pintura *Contadini* (figura 13) de Domenico Purificato – outro pintor italiano associado ao neorrealismo – revela um maneirismo de maior força expressiva. A paisagem é mais soturna. Dois camponeses, homem e mulher jovens, estão sentados ao chão em típica posição de descanso no intervalo ou final da ceifa. A mulher, ligeiramente atrás do homem, olha compadecida para ele que, com a cabeça em torção pendente para o lado dela, mira com expressão dolente o chão. Pela ponta dos dedos de um braço alongado e recurvo em direção ao solo desliza uma pequena foice, como se prolongamento do membro humano. Nem mesmo no descanso é permitido o gesto de abandono do instrumento. A resignação aqui já começa a rebentar em ordem dramática, melancólica. O cavalo que pasta atrás dos dois camponeses, da mesma maneira plácida, é branco e se aproxima dos tons da pele e da camisa do homem à sua

frente, o que pode sugerir a necessidade do homem domesticado se igualar em força ao animal para cumprir a labuta.

Figura 13 – *Contadini* (1957), de Domenico Purificato, óleo sobre tela, 70 x 80,3 cm



Fonte: <https://www.farsettiarte.it/asta-0160-1/domenico-purificato-contadini.asp>

Essa dramaticidade tipicamente neorrealista, às vezes melodramática, às vezes apresentando traços irônicos e bem-humorados, tem no cinema uma terceira margem a ser tocada. Uma margem que, no entanto, contém influxos das outras margens, partilha do mesmo rio e de sua corrente. O cinema neorrealista italiano é basilar nesse sentido, tanto por sua pródiga produção, quanto por sua influência posterior¹⁴⁰. Gilles Deleuze parte de uma crise para situar o neorrealismo italiano. A crise da imagem-ação ou da imagem-movimento dá lugar à imagem-tempo ou à imagem-fato, que Bazin atribui ao neorrealismo, “onde o plano

¹⁴⁰ Gilles Deleuze, em *Cinema 2 – A imagem-tempo*, evidencia a influência ou epigonia do cinema neorrealista italiano ante a *Nouvelle Vague*.

sequência tendia a substituir a montagem das representações”¹⁴¹. Esse novo tipo de imagem produzida pelo neorrealismo é o que resultava em um “a mais de realidade” e que Deleuze problematiza ao colocar fora do nível do real, da forma e do conteúdo, e introduzi-lo, enquanto estética, no nível mental, no do pensamento para além do movimento, da imagem subordinada à exigência de novos signos. A crise da imagem-ação, que tem origem na Itália e que cria o novo paradigma da imagem-tempo, resulta para Leonor Areal na “imagem em si”, ou seja:

que não depende da montagem e se oferece como uma imagem directa do tempo; assim a imagem-ação dá lugar à imagem-facto que se define pelas qualidades opti-sonoras, que o neo-realismo italiano introduz, distinguindo-se das situações sensorio-motores que caracterizavam o antigo realismo¹⁴².

Esse “a mais de realidade” que Deleuze atribui ao neorrealismo é o que, dentro da linguagem revolucionária de que fala Izabel Margato a partir de uma arte visada – e não meramente representacional, como previne António Pedro Pita –, podemos dizer que culmina, em todas as expressões artísticas neorrealistas, para a re-presentação de um novo real que, no caso do neorrealismo, não descuida em sua maioria de uma atmosfera opressiva, precária e adversa a seus personagens. Re-presentação que não é representação, seguindo o que preceitua também Gayatri Spivak ao olhar, sobretudo, para o proletário. A linguagem, nesse sentido, re-revoluciona, re-presenta e, podemos acrescentar ainda em concordância com Jacques Rancière, é “princípio de revolução ‘formal’ de uma arte e princípio de re-partição política da experiência comum”¹⁴³. Essa partilha sensível, que re-parte¹⁴⁴, re-presenta, é a que também tangencia os neorealismos literários, visuais e cinematográficos. Re-presentar aqui também assume caráter de atualização, quando não aparição, aparecimento, aparência. Atualização que nunca se desloca de outros tempos, mesmo futuro, que é assim sobrevivência anacrônica, sempre em acontecimento.

¹⁴¹ DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 11.

¹⁴² AREAL, Leonor. “Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição”. In: *Cinema em Português – IV Jornadas*. Org. Frederico Lopes. Universidade da Beira Interior. Covilhã: Livros LabCom, 2012, p. 99.

¹⁴³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, org. Ed. 34, 2005, p. 24.

¹⁴⁴ “Re-partir” aqui também adquire função paradoxal, polissêmica, uma vez que pode significar partir de novo ou, por outro lado, particionar, partir em partes, partilhar. No sentido de uma imobilidade em aparente movência, ponto de vista que identificamos nas manifestações neorrealistas, é sempre instigante pensar numa sentença advinda da obra poética de Arthur Rimbaud: “A gente não parte. Retoma o caminho” (Cf. RIMBAUD, Arthur, *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001, p. 23).

Se retornarmos à discussão engendrada por Luiz Costa Lima sobre real, verdade, documento, veto à ficção, imaginário, *mimesis*, semelhança e diferença, chegaremos também a alguns argumentos levantados por Jacques Rancière. Entre eles, principalmente o de que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado”¹⁴⁵. Assim, também desembocamos, em retorno, a uma resposta conjunta à problemática apontada por Luiz Costa Lima em seu livro *História, ficção, literatura*, onde o estatuto de “literatura” seria uma variante das outras duas e, assim, não estaria contida dentro de nenhuma delas. No caso de obras neorrealistas, aqui ampliando-as para as artes visuais e cinema, entendemos valer outra assertiva oportuna de Rancière, a de que “o pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração”¹⁴⁶. A máscara do real, nesse sentido, é figura, mas também imagem desfigurada, borrada, quando não óptica e sonora. E aqui, mais uma vez dentro desse amálgama, encontramos outra referência a Rancière que corrobora com a linguagem revolucionária apregoada por Izabel Margato ao neorrealismo: “A revolução estética transforma radicalmente as coisas: o testemunho e a ficção pertencem a um mesmo regime de sentido”¹⁴⁷. É ainda Rancière quem abre outra discussão ao revogar a linha divisória aristotélica entre as duas “histórias” – a dos historiadores e a dos poetas – demonstrando sua aplicação à narrativa cinematográfica: “E o cinema documentário, o cinema que se dedica ao ‘real’ é, neste sentido, capaz de uma intervenção ficcional mais forte que o cinema de ficção [...]”¹⁴⁸. No percurso de uma indistinção entre o objetivo e o subjetivo, onde a situação óptica ou a descrição visual substituem a ação motora, é que Deleuze identifica o germe do neorrealismo italiano: “O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis”. Aqui seria interessante efetuarmos uma parada e recorrermos, como digressão ou não, a Georg Lukács, Roberto Esposito e Giorgio Agamben para a compreensão de um real – ou neoreal – que olhe para o homem e sua coisificação, para a linguagem estética empregada pelos neorrealistas e para o irreal que existe em cada real. Lukács inaugura a questão:

Não é absolutamente necessário, a nosso ver, que o fenômeno artisticamente fixado seja atingido como fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo como fenômeno da vida real em geral. O que quer dizer: até mesmo o mais extravagante jogo da

¹⁴⁵ RANCIÈRE, 2005, p. 56.

¹⁴⁶ Ibid., p. 35.

¹⁴⁷ Ibid., p. 57.

¹⁴⁸ Ibid., p. 57.

fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção marxista do realismo [...]”¹⁴⁹.

Verdinglichung é o termo alemão que guarda em sua tradução o sentido latino de RES (coisa), que poderia ser tomado como coisificação. Partindo do estudo da reificação, Lukács ainda acrescenta que a objetividade humana reificada “exige técnicas de exploração mais elevadas, mais evoluídas e mais espirituais”¹⁵⁰. É com o fetichismo da mercadoria que chegamos ao predomínio da coisa, do objeto sobre o sujeito, sobre o homem, gerando a “objetividade ilusória” analisada por Lukács “em que relações entre pessoas tomam o caráter de relações entre coisas”¹⁵¹. Ao admitirmos para dentro do real a possibilidade da imaginação, da fantasia, mesmo em se falando de uma linguagem neorrealista, podemos chegar à deformação da imagem, a uma máscara que possa ser própria da reificação, embora uma reificação às avessas, que liberte o objeto ou a coisa-homem de sua dureza ou rótulo implacável. O fetichismo da mercadoria, portanto, age contra a própria mercadoria, desmascara mascarando. É assim que podemos nos unir aos argumentos de Roland Barthes em sua *Aula*, ao tachar que o real não é representável. Todavia, uma vez que a literatura possui força de representação, tornando o real demonstrável, ao invés de representável, a literatura passa a ser “categoricamente realista”: “na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível”¹⁵². De todo modo, ampliando o campo literário para as demais artes aqui incorporadas, esse novo real é também abordado por Roberto Esposito sem desconsiderar um viés marxista que discute o valor das pessoas e das coisas: “Ao processo de despersonalização das pessoas corresponde o de desrealização das coisas”¹⁵³. Nesse sentido, o autor propõe que para compreender essas sociedades que personalizam as coisas, decoisificando-as, e coisificam as pessoas, despersonalizando-as, não é necessário

¹⁴⁹ LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 31.

¹⁵⁰ Cf. Idem. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Telma Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal, Publicações Escorpião, 1989.

¹⁵¹ CROCCO, Fábio. “Georg Lukács e a reificação: teoria da constituição da realidade social”. In: *Kinesis – Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, UNESP- Campus de Marília, v. 1, n. 2, outubro de 2009, p. 52.

¹⁵² BARTHES, Roland. *Aula – Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 21.

¹⁵³ ESPOSITO, 2016, p. 6.

observá-las pelo lado das pessoas nem pelo das coisas, mas pelo ângulo de visão do corpo. É justamente este, com efeito, o lugar sensível em que as coisas parecem interagir com as pessoas, até se tornarem uma espécie de prolongamento simbólico e material dessas últimas¹⁵⁴.

Esse corpo, títere da linguagem que o atravessa, que o deforma, acaba dentro da estética neorrealista acolhendo uma postura de espectador do devir social e, como prenuncia Lukács, “adopta uma atitude contemplativa em relação ao funcionamento das suas próprias faculdades objectivadas e coisificadas”¹⁵⁵, ou seja, uma atitude que perdeu a capacidade de interferir efetivamente na realidade social. A imaginação artística, portanto, é a que leva esse corpo até as últimas consequências formais. Essa imaginação, como já foi mencionado, não se abstém da fantasia para pensar o real. Encontramos em Lacan os argumentos que, considerando o plano da linguagem, creditam o real à companhia de uma fantasia adjunta tal qual um véu, um real acessível apenas por sobre um filtro fantasioso, portanto desejo de impossível. Giorgio Agamben, em *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*, relaciona o empobrecimento ou final da experiência autêntica do homem com uma alienação mental provocada pela expropriação da fantasia, ou seja, com a perda da experiência de que fala também Walter Benjamin, a fantasia se torna alienação, para Agamben. Com isso, o resgate da fantasia só pode ser aquele preconizado por Žižek: o de um realismo, ou do acesso ao real por meio da fantasia que já é real. No entanto, podemos intuir que atravessar a fantasia para acessar o real é já desconfiar da realidade¹⁵⁶, dúvida que inaugura a ficção. Se essa crise da experiência não pode ser um real representável, a trajetória da ficção torna-se o caminho desejoso e fantasmático que leva ao retorno ao real, que só pode ser história sem estar na história, *epoché*, intervalo, descontinuidade, suspensão de um instante-já, um agora que acolha em seu ponto-devir todos os agoras. A tarefa revolucionária de “mudar o tempo”¹⁵⁷ só pode ser alcançada mediante a apreensão, ainda que fugaz, do instante pontual em fuga, que seria o único tempo humano, haja vista que a experiência da

¹⁵⁴ ESPOSITO, 2016, p. 2.

¹⁵⁵ LUKÁCS, 1989, p. 114-115.

¹⁵⁶ Embora não seja objetivo dessa tese discorrer exaustivamente acerca da “dúvida” derivada da “desconfiança do real”, é importante frisar que a Dúvida Metódica desenvolvida por René Descartes, que parte de um princípio da dúvida ou da desconfiança de toda ideia que possa ser posta em dúvida, acaba por concluir que a percepção da mudança das formas, da realidade do sujeito, decorre da faculdade do entender. Em complemento, Immanuel Kant, em sua síntese entre racionalismo e empirismo, acrescentará ao lado do “entendimento” a “sensibilidade”, ambas fontes de conhecimento do sujeito. Da relação entre Descartes e Kant, podemos intuir que a dúvida em acesso ao real produz um a mais de fantasia retornante.

¹⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 109.

vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas resultou num tempo morto e subtraído à própria experiência, crítica que Agamben desenvolve com vistas a uma concepção mais autêntica de historicidade. Dentro da trajetória de concepção de historicidade que Giorgio Agamben constrói há interseções, ainda que evolutivamente, até culminar num conceito ou numa crítica do instante ou de uma experiência imediata em torno do que ele denomina de prazer e que, efetivamente, afasta-se do tempo pontual contínuo e cronológico ou de uma ideia de eternidade. Ou seja:

Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer¹⁵⁸.

Portanto, a trajetória filosófica proposta por Agamben, releitura das teses sobre a história de Walter Benjamin¹⁵⁹, não esconde interseções em seu processo ou evolução que, a pensar nos romances *Fontamara* e *Gaibéus*, não pode restar definitiva, mas antes uma montagem dos diversos tempos e conceitos trazidos pelo pensador italiano. Apesar de se tratar de dois romances datados, situados em seu tempo histórico anunciado por seus autores, algumas nuances podem ser percebidas, mesmo sob o esforço da crítica de posicioná-los muitas vezes em um restrito campo ideológico. Primeiramente, é preciso perceber que a crítica do instante evocado por Agamben evolui de maneira ramificada. Do modelo aristotélico do instante pontual, por exemplo, faz chegar ao *agora* hegeliano, um agora como ponto e que “não é mais do que a transição do seu ser ao nada e do nada ao seu ser” ou da “eternidade como verdadeiro presente”¹⁶⁰. Essa dialética de uma negação da negação parece abarcar o tempo, mas também o homem, ou melhor, expressa “a experiência nulificada do tempo do homem ocidental e a potência negadora da sua cultura”¹⁶¹. Inapreensíveis no tempo, os instantes negativos parecem, em *Fontamara*, refulgirem como dúvida ou, em outras passagens, como resignação que não pode ser definida como literal impotência, uma vez que a pergunta final do livro se abre a um *Che fare?*, que aparentemente pode insinuar a impotência

¹⁵⁸ AGAMBEN, 2005, p. 126.

¹⁵⁹ Benjamin, ao defender uma história cujo lugar não é o do tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”, lança a hipótese do *continuum* da história, que explode graças às classes revolucionárias no momento da ação. Entretanto, esse centelhar da ação advém de uma imobilização messiânica. Nesse sentido, o materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada e é, nessa estrutura, que ele reconhece a oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido, ou seja, o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos.

¹⁶⁰ AGAMBEN, op. cit., p. 117.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 117.

dos *cafoni* frente ao futuro e à destruição presente, mas que inadvertidamente pode, ao mesmo tempo, conter em seu instante de dúvida o tempo que antecede a revolução, preparatório, mentalidade em formação a responder, em potência a se fazer. Ainda, enquanto pergunta presente relacionada aos fatos relatados no mesmo capítulo final – fuga da cidade, destruição, aniquilação de seus habitantes – *Che fare?* não pertence à experiência imediata do prazer, da contemplação. Mas já é ausência de ação, embora prospecção. É, por outro lado, o que antecede a ação, não-resignação ou pós-resignação. Aguarda, portanto, os efeitos da *práxis*, das forças ou agentes históricos humanos, temporalizados, “ato de origem da história”, conforme Agamben¹⁶². Esse ato de origem, no entanto, só pode responder pelo instante cairológico da história autêntica (o tempo pleno, descontínuo e finito), um agora onde caibam todos os agoras, átimo da própria vida que concentra em si os vários tempos. Quando Berardo Viola, viajando para Roma em condições de quase clandestinidade, olha pela janela do trem e fala “Quanta terra!”¹⁶³, não se trata tão somente de uma expressão admirada, surpresa com aquilo que não conhecia ou imaginava, a quantidade de terras existente além-de-*Fontamara*, mas também de um átimo por onde, numa simples frase, desenrola-se toda a história, todos os tempos, o da opressão sobre os *cafoni* e mais ainda sobre os *cafoni* sem-terra, o da negação da vida do lado de fora, o da incompatibilidade do real, o da aparência das coisas e dos homens dentro de um governo, ou governos, que não podem sequer esconder as terras da paisagem descortinada. Todas as terras, as desejadas, as impossíveis, as roubadas, as cultivadas, as férteis, as inférteis, concentram-se nesse único instante ou olhar, nessa única frase enunciada por Berardo Viola. Essa (i)mobilidade do tempo, que abrevia num instante a história da humanidade, é o tempo messiânico a que se refere Walter Benjamin. Mas Agamben ainda fará sobrepor-se a essa concepção de tempo pontual o conceito de “Ser-aí histórico”, agregando um caráter existencial-ontológico, “o *átimo* da decisão autêntica em que o Ser-aí experimenta a própria finitude”¹⁶⁴. Disso podemos depreender que o pensamento etéreo de Berardo Viola, diante do estupefato da paisagem, é o da sua pequenez frente ao mundo, maior quanto mais hostil, inacessível, um tempo que pode cindir toda a paisagem de terras infinitas a perderem-se no horizonte, a paisagem de uma vida inteira, vida e morte, terras, terras e terras, tudo dentro de um único quadro, de uma única paisagem. O prazer, portanto, pode ser apreendido apenas numa mirada, numa visada, num pensamento, um instante inteiro e completo como a

¹⁶² AGAMBEN, 2005, p. 119.

¹⁶³ SILONE, 2003, p. 197.

¹⁶⁴ AGAMBEN, op. cit., p. 123.

paisagem fugidia pelo quadrado de uma janela, como um quadro pintado inopinadamente que, de repente, surge por diante. O verdadeiro revolucionário que nasce em Berardo Viola remonta ao instante, ao prazer da contemplação, tempos (i)mobilizados num olhar/pensamento, mito em devir como estado puro, materialista e messianicamente etéreo, passado e não passado, a pátria camponesa sonhada, desejada, apreendida no sempre de um instante.

O real visado do neorealismo – ou real que é um “a mais de realidade” – parece mobilizar e, ao mesmo tempo, concentrar uma imagem lógica fluente entre todos os argumentos teóricos trazidos até aqui. Mas importa-nos acrescentar que o ponto de indiscernibilidade, ou de indeterminabilidade, que Deleuze atribui ao neorealismo italiano, pode operar nas demais narrativas neorealistas como uma imobilidade eivada de silêncios, olhares, crispações dramáticas corpóreas, ironias morais ou lamúrias melopeicas. Nesse embaralhar e desembaralhar de cartas a perseguir o real, retornamos à ficção e agora ao cinema, sobretudo ao neorealista. O cinema neorealista italiano é profícuo em cenas que, a despeito de sua tensão dramática, recorrem a tais situações puramente ópticas e sonoras. O congelamento da imagem tal qual uma composição que enquadre os rostos dos personagens como se a gritar o seu silêncio aterrador, sua expressão crispada, causam aproximações às artes visuais. Os rostos ou corpos enquadrados desenquadram uma elipse psicológica, uma expectativa nunca atendida, uma miséria que se esbate aprisionada num instante inacabável. *Ladri di biciclette* (1948), de Vittorio de Sica, conta com diversos quadros protagonizados pelo personagem Antonio Ricci em que um aglomerado de rostos preenche por inteiro o enquadramento. O volume de expressões (que não se dissocia, enquanto multidão, das sequências de cenas de objetos e trabalhadores seriados¹⁶⁵, de gestos repetidos, no filme) gera

¹⁶⁵ O filme *Ladri di Biciclette* corusca esse afeto neorealista nos dias sempre iguais da cidade, na periferia onde Antonio e sua família moram, nas crianças que, assim como seu filho, trabalham o dia inteiro em postos de gasolina ou tocando sanfona na rua, nas séries de trabalhadores que surgem, sempre coletivamente, ora carregando enfileirados as suas bicicletas de trabalho, ora varrendo sincronizadamente a rua ou conduzindo as latas de lixo. Enquanto procura seu instrumento de trabalho roubado em uma feira de peças de bicicleta, Antonio, seu filho e amigos se deparam com uma realidade funcionando como uma esteira de produção fordista: filas de pneus, homens estacionando suas bicicletas iguais lado a lado, mesas de venda de peças organizadas em compartimentos. A ideia é que, cada um, imaginando a bicicleta talvez desmontada, procure uma peça ou fragmento dela dentre as bancas de venda na calçada para remontá-la. A expectativa do desmembramento das peças da bicicleta roubada espelha também a fragmentação de Antonio, em sua busca inútil, inerte, dramática, corroída ou roída pela realidade paralisante. Os rostos que seguidamente surgem inânimes, olhando algo, rodeados pela inundação sonora do ambiente das ruas das cidades ou pela trilha potencializando a dramaticidade, que fazem crescer no enquadramento da tela sua expressão de angústia, estarecimento, impotência e sofrimento não escondem as marcas e sujeira na pele, as rugas, as saliências dos ossos, o grotesco de suas formas deformadas anunciando a degradação física, o fracasso moral, a precariedade de seus destinos.

o efeito de uma massa expressiva heterogênea, não informe, sempre presente e à espera de alguma esperança. É assim desde o início do filme quando abaixo de uma escadaria uma massa de desempregados aguarda o chamamento por vagas de trabalho, mirando todos na mesma direção como um quadro frontal de rostos voltados à perspectiva de quem vê.

Figura 14 – Cena inicial de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio de Sica



Fonte: <https://www.liconoscevo bene.net/home/2023/1/10/ladri-di-biciclette-bicycle-thieves-parte-1>

Figura 15 – Cena de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio de Sica



Fonte: <https://www.ebay.it/itm/191600440949>

Ao demonstrar esse traço no cinema neorrealista italiano, o do personagem que se torna também espectador, Deleuze esclarece:

Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais passível, em princípio, de uma resposta ou ação. Mais do que reagir, ele registra¹⁶⁶.

Esse registro, como imagem visada, de quem vê e é visto, ocorre também quando Antonio Ricci, num bairro pobre de Roma que lembra um subúrbio urbano, agarra e acusa um jovem epilético de ter roubado sua bicicleta de trabalho. Enquanto sacode o jovem no meio da rua, exigindo que ele confesse o crime que não cometeu, um grupo de homens cerca-os. Rapidamente eles preenchem com seus rostos desconfiados, hostis, cavалares, o quadro da cena tal qual uma multidão. São todos como Antonio Ricci, corpos e rostos desolados da rua, silenciosos e espectadores, multiplicando-se entre o vozerio protestando das janelas.

Figura 16 – Cenas de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio de Sica



Fonte: <https://www.liconoscevbene.net/home/2023/5/9/ladri-di-biciclette-bicycle-thieves-parte-22>

Esse mesmo bloco de sensações ópticas e sonoras não deixará de se repetir no final do filme, quando Antonio Ricci, já desesperado, roubará uma bicicleta encostada à entrada de um prédio. Perseguido e capturado por outros homens na rua, à saída de uma partida de futebol da Roma, eles o cercarão e humilharão diante do seu pequeno filho. O rosto lacrimoso da criança, em contraste com o quadro de rostos humanos austeros e tensos, é que salvará Antonio Ricci da prisão.

¹⁶⁶ DELEUZE, 2018, p. 13-14.

Figura 17 – Cena de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio de Sica



Fonte: <https://www.liconoscevo bene.net/home/2023/5/9/ladri-di-biciclette-bicycle-thieves-parte-22>

Liberado no meio da rua, perdido, ele e o menino se juntam à multidão. A cena final, carregada de tensão dramática, é acompanhada sonoramente pelo murmúrio da rua que, como torrente humana, conduz todos na mesma direção. A imagem tesa, a expressão de cera de Antonio Ricci, contrasta com a alegria passageira ao redor, com o vozerio das conversas, com as buzinas dos carros, com a comemoração popular após a vitória de seu time. A multidão de corpos e rostos anônimos volta a preencher todo o enquadramento da tela, cerca pai e filho, e a Antonio Ricci só resta ser empurrado à mesma marcha inexorável, solitário na multidão, chorando.

Figura 18 – Cenas finais de *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio de Sica



Fonte: <https://www.liconoscevo bene.net/home/2023/5/9/ladri-di-biciclette-bicycle-thieves-parte-22>

Não há certeza de esperança no neorrealismo, apenas sua ausência como semblante sempre presente, presentificado. Acontecimento congelado em um quadro-instante. Os rostos se multiplicam, diversificam-se, mas sob a mesma máscara. As figuras da série *Sub-gente* (figura 19), do artista português Manuel Filipe, acumulam em seu enquadramento rostos deformados, angulosos, animalizados, semelhantes a monstros ou alienígenas. O mesmo contorno fantasmático, “deformidável”, assombroso, embora esteticamente distinto, pode ser visto em Tarsila do Amaral, em especial na pintura *Segunda classe* (figura 20). Nela, uma massa de seres espectrais, familiares, exibem-se frontalmente, olham e são olhados¹⁶⁷. *Manifestación* (figura 21), do pintor argentino Antonio Berni, também é uma pintura de claros traços neorrealistas que congela a expressão grotescamente multifacetada de uma massa informe de pessoas nas ruas. Diferente das obras citadas de Manuel Filipe e Tarsila do Amaral, *Manifestación* ilumina as rugosidades da pele, o suor, as imperfeições, as manchas, as saliências, a nervosidade das veias, a sujidade e proletarismo explícitos. Também, mais uma vez, como nos demais quadros, os personagens são espectadores de olhos fixos para fora da tela. Olhos diversos, heterogêneos, mas coletivos. Voltados na mesma direção e interesse, a um mesmo ponto focal que atrai toda a expectativa, todo o campo imóvel de ação, à espera, à esperança. A potência da tensão, do que pode vir a ser, por vir, está dentro e fora do quadro, como se ambos se reunissem num mesmo lugar, o lugar de produção do simbólico ou anteparo¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Aqui já não se torna difícil traçar uma correspondência com o universo camponês retratado por Carlo Levi em sua pintura. A série *Contadini lucani* mostra personagens camponeses da Lucânia, sozinhos ou em grupos (no entanto, todos espectadores olhando para fora da tela, como se pousassem), frequentemente em tom espectral e em contornos vaporosos.

¹⁶⁸ Hal Foster encontrará em Lacan o suporte teórico que dê conta dessa troca convergente do olhar: “Assim, visto vendo, figurado figurando, o sujeito lacaniano está situado numa dupla posição, e isso leva Lacan a superpor ao cone da visão habitual que emana do sujeito outro cone que emana do objeto, no ponto luminoso, que ele chama de olhar [...] Ou seja, o sujeito está também sob o olhar do objeto, fotografado por sua luz, figurado por seu olhar [...]” (Cf. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 133-134). O anteparo (o lugar de produção do simbólico) faz a mediação do olhar-objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito desse olhar-objeto. Assim, o anteparo permite ao sujeito, no ponto do quadro, contemplar o objeto, no ponto luminoso. Ver sem esse anteparo (o lugar da produção do simbólico) seria ser cegado pelo olhar ou ser tocado pelo real.

Figura 19 – Composição para a série *Sub-gente* (1944), de Manuel Filipe, carvão sobre papel, Centro de Arte Moderna Gulbenkian



Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/sub-gente-148576/

Figura 20 – *Segunda classe* (1933), de Tarsila do Amaral, óleo sobre tela, 110 x 151cm, Coleção Particular (São Paulo, Brasil)



Fonte: <https://artecartistas.com.br/segunda-classe-tarsila-do-amaral/>

Figura 21 – *Manifestación* (1934), de Antonio Berni, têmpera sobre serrapilheira, 180 x 249,5cm, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires - MALBA



Fonte: <https://coleccion.malba.org.ar/manifestacion/>

Se no cinema neorrealista é necessário “que não somente o espectador, mas também os protagonistas, invistam os meios e os objetos pelo olhar, que vejam e ouçam as coisas e as pessoas, para que a ação ou a paixão nasçam”¹⁶⁹, tal traço estilístico já parece irromper de certo modo no primeiro longa-metragem gravado pelo cineasta português Manoel de Oliveira, *Aniki Bóbo*. O filme, lançado em 1942, demonstra uma atmosfera social carente. A trama se situa na zona ribeirinha do Porto, narrando as aventuras e desventuras de um grupo de crianças da beira Douro¹⁷⁰. Adaptado da obra literária *Meninos Milionários*, de João Rodrigues de Freitas, *Aniki Bóbo* vem a ser o verso de uma cantiga usada pelas crianças da

¹⁶⁹ DELEUZE, 2018, p. 15.

¹⁷⁰ Sobre *Aniki Bóbo*, Carla Patrícia Silva Ribeiro comenta a posição paradoxal de Antonio Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional do Estado Novo - SPN, frente ao filme: “É no discurso *O Estado e o Cinema*, em 1947, que o director do Secretariado deixa claro o que deseja ver a nível da produção nacional cinematográfica. Em primeiro lugar, os filmes históricos, ‘um dos caminhos seguros, sólidos do cinema português’, o tipo ‘em que os nossos realizadores e artistas melhor se têm movido’. Seguidamente, ‘os filmes de natureza poética’, citando aí (surpreendentemente?) o filme de um dos realizadores mais reprimidos pelo Estado Novo – *Aniki Bobó* de Manoel de Oliveira” (Cf. RIBEIRO, Carla. *O “alquimista de sínteses”: Antonio Ferro e o cinema português*. Dissertação de mestrado em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010, p. 74).

zona ribeirinha do Porto quando brincavam de polícia e ladrão. Quanto ao protagonismo das crianças no filme de Manoel de Oliveira, Wagner Pinheiro Pereira afirma:

As crianças são, aliás, as protagonistas do filme, “vivendo” problemas e situações de um universo adulto. O filme estreou em 1942 e não obteve êxito comercial, já que fora realizado numa época em que era a comédia, interpretada por atores populares, o gênero que angariava as preferências do gosto público. Quando, mais tarde, o filme foi exibido em outros países, houve setores da crítica que o apontaram como precursor do neorealismo¹⁷¹.

Deleuze, ao aludir a uma “nova imagem” no cinema neorrealista italiano, constituída pela situação puramente óptica e sonora em substituição às situações sensório-motoras enfraquecidas, infere que “no mundo adulto, a criança é afetada por uma determinada impotência motora, mas esta aumenta sua aptidão para ver e para ouvir”¹⁷². Essa impotência motora – ou imobilidade – característica do cinema neorrealista é a que se decalca de quadros encontrados em *Aniki Bóbo*. A cena que se sucede à briga entre Carlitos e Eduardinho, motivada pelo ciúme por Teresinha, se passa num barranco acima dos trilhos do trem. Quando ouvem o silvo da locomotiva, as crianças correm até o barranco para ver a passagem do trem e somente Carlitos permanece deitado no chão após a briga. A câmera fecha em *close* no detalhe dos pés empolgados de Eduardinho saltitantes na ponta do barranco. Carlitos, percebendo o perigo, corre na direção de Eduardinho que, em seguida, escorrega e despenca próximo aos trilhos. Desacordado, o corpo de Eduardinho ao lado dos trilhos escapa por centímetros da passagem rápida do trem. O mesmo grito aterrorizado de Teresinha, que se misturava ao silvo do trem passando velozmente ao lado do corpo imóvel de Eduardinho, repete-se quando ela gira o olhar na direção de Carlitos. Ato contínuo, um quadro se forma: a cena congela no grupo de crianças, tendo Teresinha em primeiro plano e, atrás dela, todos os demais mirando na direção do espectador que está fora da cena – no caso, Carlitos. Os olhares são silenciosos e acusativos. O que refulge, nesse caso, é a sobreposição entre o silvo da locomotiva inundando a imagem da cena congelada, sem movimento, e os rostos dramaticamente transidos das crianças, naturalmente deformados. Em *Umberto D*, de Vittorio de Sica, o personagem Umberto Ferrari não é uma criança, mas passa pelo mesmo congelamento expressivo quando quase deseja a morte do cãozinho *Flike* sob os trilhos do trem, já sem ter com quem deixá-lo. A cena congelada ocorre quando, num último instante, já

¹⁷¹ PEREIRA, Wagner Pinheiro. “1930-1939: O cinema português de Salazar”. In: *Cinema português: um guia essencial*. Org. Paulo Cunha e Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 103.

¹⁷² DELEUZE, 2018, p. 14.

quase à passagem desabrida do trem, Umberto salva o cãozinho e o abraça tensamente, o rosto retesado, imóvel. O silvo do trem passando também inunda a imagem, em alto volume. A imobilidade neorrealista em ambos os casos, impossibilidade da própria reação, estanca a ação, e a cena congela-se, dramatiza-se, ressignifica-se a partir do signo dramático.

Figura 22 – Cena do filme *Aniki Bóbó* (1942), de Manoel de Oliveira



Fonte: <https://imbictopoema.wordpress.com/2015/05/15/aniki-bobo/>

Figura 23 – Cena do filme *Umberto D* (1952), de Vittorio de Sica



Fonte: <https://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-umberto-d-1952>

Nazaré, o segundo longa-metragem do diretor português Manuel Guimarães, gravado em 1952¹⁷³, teve argumento, sequências cinematográficas e diálogos de Alves Redol. No terceiro longa-metragem de Manuel Guimarães, intitulado *Vidas sem rumo*, Alves Redol também participaria, dessa vez restrito à escrita dos diálogos do filme¹⁷⁴. Considerando a incursão do escritor neorrealista como produtor cinematográfico e influenciador no roteiro de *Nazaré*, podemos concordar que

é importante sublinhar que a existência de um cinema neorrealista português era menos influenciado pelas bases e influências do neorrealismo cinematográfico italiano, mas pensado sobretudo através de uma matriz literária neorrealista que queria fazer outro cinema, apresentar novas propostas a fim de fazer frente às adaptações, às comédias e aos filmes históricos¹⁷⁵ [...].

Apesar dessa diferença¹⁷⁶, não pode ser ignorada uma aproximação de *Nazaré* com as situações puramente ópticas e sonoras ou a imagem-fato indicada por Deleuze. Quando o pescador Antônio entra em uma taverna, a frase que aparece repetida *em off* é “Não vás ao mar!”. Seria a voz da consciência de Antônio advertindo sobre o perigo que corre frente ao mar intempestuoso ou o coro de vozes dos pescadores sentados em uma mesa próxima? A trilha dramática sobe quando Antônio se volta para trás na direção da mesa. Um quadro preenchido pelos pescadores se forma estanque ao redor da mesa: todos, espectadores, olham para fora da cena – no caso, para Antônio que estaria no balcão retribuindo o olhar. A atmosfera psicológica e dramática que advém, como signo, desses quadros e suas cenas imóvelmente ópticas e sonoras produz a angústia da dúvida, do julgamento, da acusação, da reprovação, do conselho, mas também uma expectativa, uma espera por alguma revelação, tomada de consciência, ação ou refutamento da ação¹⁷⁷.

¹⁷³ Michelle Sales comenta: “Os três filmes produzidos por Manuel Guimarães nos anos 1950 (*Saltimbancos*, 1951; *Nazaré*, 1952; e *Vidas sem rumo*, 1956), juntamente com o filme *Dom Roberto* (1963), do realizador Ernesto de Sousa, representam o que chamamos de tetralogia do neorrealismo português [...]” (Cf. SALES, Michelle. “1950-1959: Anos de cinefilia e formação”. In: *Cinema português: um guia essencial*. Org. Paulo Cunha e Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 165).

¹⁷⁴ Sobre *Vidas sem rumo*, Michelle Sales traz uma informação importante e grave sobre os cortes realizados pela censura que tornaram o filme quase incompreensível: “[...] três anos de rodagem e uma significativa parte de cenas censuradas – autores calculam que 45% a 80% de cenas originais foram cortadas – tornaram este filme num dos casos mais tristemente célebres do cinema português” (Ibid., p. 167).

¹⁷⁵ Ibid., p. 168.

¹⁷⁶ Essa diferença entre os dois neorrealismos, o italiano e o português, é mais uma vez atenuada por Michelle Sales: “Podemos relacionar *Nazaré* ao filme de Luchino Visconti *La Terra Trema*, de 1948. Assim como no filme de Visconti, a primazia está no coletivo, na comunidade e há um entendimento de que é preciso romper a alienação e a opressão social que se manifesta no trabalho” (Cf. Ibid., p. 166).

¹⁷⁷ O início de *Nazaré* pode ser comparado, em sua dramaticidade óptica e sonora, ao início do longa-metragem *Othello*, de Orson Welles, lançado curiosamente semanas antes do filme de Manuel Guimarães. O fêretro andando pela rua com o ataúde do pescador morto no mar, cujo som intercala entre a trilha dramática e os passos

Roberto Rossellini oferece dois últimos exemplos cinematográficos dentro dessa lógica do personagem que também é espectador. No longa-metragem *Europa '51*, de 1952, Irene, personagem da alta sociedade, resolve substituir a amiga proletária Passerotto no trabalho na fábrica. A sua chegada ao expediente, junto com os demais operários, é marcada pelo apito totalizante da sirene da fábrica que, depois, cede espaço ao vozerio dos trabalhadores, ao ruído estridente da fábrica e ao vapor que emana de suas chaminés. Ao se aproximar da entrada, de fisionomia inquieta, Irene volta-se para a grande estrutura da fábrica antes de entrar e se deparar, em sequência, com as esteiras e engrenagens irrefreáveis e sua trilha estrepidosa. As imagens da fábrica sobrepostas com o ruído atormentador não presumem tradução, explicação, maiores impressões, apesar do diálogo posterior de Irene com o seu amigo e jornalista Andrea, onde ela desabafa: “– O trabalho é uma condenação, todos humilhados! O paraíso que eu sonho não é para os vivos!”.

Figura 24 – Cena do filme *Europa '51* (1952), de Roberto Rossellini



Fonte: <https://www.aboaqu.org/en/movie/europa-51>

do féretro sobre a terra, culminam com o quadro dos rostos expressivos em *close* enquanto o caixão desce para a cova. A atmosfera lúgubre é intensificada pelo tom negro das vestes e capuzes escondendo parte ou completamente os rostos, e os mantos negros das mulheres portuguesas que choram e se lamuriam como carpideiras. Em *Othello*, por sua vez, as primeiras cenas se abrem com os féretros conduzindo paralelamente os esquifes de Desdêmona e de Othello ao sepultamento. A tensão dramática de luz e sombra, do claro-escuro, combinada à batida psicologicamente inquietante da trilha que perdura com o som do coro acompanhando o ritmo dos passos enfileirados em subida ao castelo, desvela uma situação óptica e sonora que, a não ser por sua grandiosidade espacial e sensorial ou o seu vultoso cenário a não caber em um quadro, vem a se diferenciar do que Deleuze denomina de “situação puramente óptica e sonora” do neorealismo.

Em *Roma, città aperta*, longa-metragem de Roberto Rossellini que inaugura o neorealismo italiano, são os personagens que observam e se observam sob a narrativa sonora dos gritos de Giorgio Manfredi, o prisioneiro subversivo capturado e torturado na sala ao lado pelos nazistas durante a ocupação alemã na Itália. Cruzam olhares, caminham com os olhos voltados na direção da cena que se desenrola no espaço fora do enquadramento, desenquadrado, sem mostrar na maior parte do tempo o maçarico na mão do torturador e a chama lançada contra o corpo desnudo do torturado. Há uma espécie de contemplação obscena pelos personagens, o deleite da tensão, sempre acompanhado pelo som da respiração afanosa, pelos gemidos e gritos de Giorgio fora do quadro. Em outra cena do filme, mais uma vez a sujidade e a ausência de esperança¹⁷⁸ ressurgem como na fala de Irene, de *Europa '51*. Dessa vez, o que refulge são as palavras de Marina em diálogo com Giorgio Manfredi na casa dela, onde Giorgio busca se esconder. A câmera em *close* no rosto de Marina fixa-se em sua expressão revoltada, resignada, enquanto fala: “– A vida é feia, suja”. As situações ópticas e sonoras, que não necessitam de diálogos e palavras, apenas silêncios, ruídos, vozerios de fundo, gemidos, suspiros, silvos de trem, apitos de chaleiras ferventes, buzinas, passos, enquadram frequentemente a imagem suja, desgastada, arruinada, miserável, imperfeita, resignada à ausência de esperança. Não é sem sentido, portanto, que um longa-metragem como *Brutti, sporchi e cattivi*, lançado por Ettore Scola em 1976 e que podemos considerar de inspiração neorrealista em sua paisagem ou cenário, traga os termos “*brutti*” (feios) e *sporchi* (sujos) no próprio título, como um traço ou aspecto de deformação física – e talvez moral, no caso do filme de Scola.

¹⁷⁸ Eduardo Lourenço ressalta que, em seu contexto histórico, a geração neorrealista se mostra “filha de um tempo sem graça, de um tempo de *des-graça* mesmo, privado de bens e esperança, que pouco se presta ao exercício soberano da explosão formal confiado nos seus sortilégios, uma forma que é quase sempre natural à música de câmara, discreta, grave, séria” (Cf. LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983, p. 28). Aqui vale acrescentar a breve reflexão deste autor acerca de uma diferenciação entre esperança, desesperança e ausência/falta de esperança (esta última como característica mais assertiva atribuída ao neorealismo): “A desesperança subjaz à possibilidade de uma esperança que existiu, mas se perdeu ou não se concretizou por alguma razão. Por falta de esperança, subentende-se ausência total, apagamento, inexistência, a não-esperança em se ter esperança, a impossibilidade da espera, o inatingível e intangível, como reconhecimento de uma entidade maior e divina que comanda e controla o destino terreno sem ilusões quanto a falsas expectativas. A desesperança é algo que aparenta poder ser contornado, voltando a ser esperança. A falta de esperança é a sua anulação incondicional” (Cf. MOURA, Rafael Reginato. *Deus Dinheiro, João Ninguém e os Sem-Esperanças: o destino trágico neorrealista em João da Silva Correia*. Trabalho de conclusão do curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016, p. 22. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167089?show=full>. Acesso em 17/03/2023).

Figura 25 – Cena do filme *Roma, città aperta* (1944), de Roberto Rossellini



Fonte: <https://www.liconoscevbene.net/home/2020/12/28/roma-citt-aperta-rome-open-city-parte-xii>

Figura 26 – Cena do filme *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), de Ettore Scola



Fonte: https://noodlemagazine.com/watch/704429349_456239990

Entre a condenação do trabalho fabril presenciado por Irene, a tortura sujeitada por um condenado político como Giorgio Manfredi e a vida tortuosa de camponeses explorados como animais, o semblante grotesco responde pela sujidade, pela impureza, pela miséria, pela hibridez, pela antropomorfia, pela maquinização, pela feiúra, pela instrumentalização do corpo, pela deformação física e moral. Embora essa deformação não se restrinja tão somente aos heróis ditos menores do neorealismo que nos interessam aqui, especialmente no caso de *Fontamara* em que a deformação moral extrapola o universo *cafoni*, ela não se dissocia da terra enquanto espaço de re-presentação de uma resistência, luta de classes e tentativa de destruição da experiência. Para além dos ecos na Itália da Questão Meridional aduzida por Gramsci e sua tentativa de unir duas realidades aparentemente distintas, o trabalho fabril inerente à rotina do operário é comparado por Susan Buck-Morss à pobreza de experiência (ou fim ou destruição dela) que Walter Benjamin atribui ao soldado que retornava da guerra:

Em nenhum lugar esse reflexo de defesa era mais aparente do que na fábrica, onde (Benjamin cita Marx) “os trabalhadores aprendem a coordenar seus próprios ‘movimentos ao movimento uniforme e ininterrupto de um autômato’” [...] O sistema fabril, ferindo cada um dos sentidos humanos, paralisava a imaginação do trabalhador, cujo trabalho “se isolava da experiência”; a memória era substituída pela resposta condicionada, a aprendizagem pelo “exercício de treinamento” e a habilidade pela repetição: “a prática não vale nada”¹⁷⁹.

Guardadas as devidas naturezas laborais e suas proporções, não resta tão distante o trabalho na fábrica do trabalho de camponeses expostos a horas inesgotáveis de sol. A repetição dos movimentos e a correspondência entre graxa/óleo e fuligem das máquinas e a poeira ou lama advinda da terra pode parecer estranha em um primeiro momento, especialmente se compararmos os dois espaços de trabalho, o da clausura de uma fábrica com o campo aberto. No entanto, o espaço subjetivo advindo do trabalho pode causar uma maior aproximação entre ambos os ambientes¹⁸⁰. Espaços sem saída, sem esperança, a terra para *cafoni* e gaibéus é a da repetição dos dias e das horas, repetição da vida, da paisagem, da imagem que só produz diferença sob um fundo de semelhança, como já mencionado por Luiz Costa Lima. A *mimesis*, esse espaço de produção do real, retorna assim com o grotesco. A

¹⁷⁹ BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luíza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018, p. 125.

¹⁸⁰ Não está distante dessa aproximação a citação de Giorgio Agamben em sua releitura de Benjamin: “O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz – entretanto, nenhum deles se tornou experiência” (Cf. AGAMBEN, 2005, p. 22).

máscara ou semblante grotesco se revela capaz de assemelhar realidades diferentes. A tortura e condenação é também a do espaço; no caso de gaibéus e de *cafoni*, a terra. O traço grotesco é a fantasia atravessada, o tocar o real. O real ficcionado – imagem plástica, literária ou cinematográfica – aproxima-se do pensamento de Raúl Antelo ao afirmar que “o real nunca é suficientemente real no plano da ação, no fluxo da história”¹⁸¹. A literatura, portanto, é fluxo ficcional da história e, assim, é mais do que ficção ou documento, já que subtrai da linguagem. Por seu turno, o grotesco é camada de linguagem, imagem da terra e do homem, em se tratando dos romances aqui analisados.

Mas por imagem grotesca obtemos um híbrido, um composto heterogêneo, sempre equívoco como o real laciano, o que não cessa de não se dizer. Essa mistura de categorias estéticas, que escapa à arte acadêmica e a uma formalização estilística centrada em uma escola ou em outra, é a que desfigura ou deforma até mesmo o entendimento ou lastro que se possa ter do grotesco. Wolfgang Kayser, como já mencionado, refere-se a uma impossibilidade de historicizar o fenômeno grotesco por conta de sua não-filiação a nenhum tempo específico. Frances Connelly, por sua vez, insere o traço grotesco dentro do jogo da imagem em ação, verbo sempre em acontecimento que não se identifica com um estilo particular¹⁸² ou com um jogo de atributos formais, variando de uma cultura ou época a outra. Bakhtin, apesar de tentar uma epigonia classificatória que tenha como ponto de partida a Idade Média e sua origem cômica, acaba não conseguindo escapar de um traço mais evidente e conclusivo: o do conceito de *bathos*, ao qual retornaremos mais à frente.

1.2.1 A CARICATURA MAIS QUE CARA

Como já abordado, o termo grotesco etimologicamente advém de *grotta* (gruta), formação geológica bastante presente no relevo da península itálica, não tendo passado o seu

¹⁸¹ ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 42.

¹⁸² Para Connelly, mesmo que estilos como o maneirismo, o expressionismo, o dadaísmo e o surrealismo abarquem o grotesco, ele não pode ser categorizado como nenhum desses traços estéticos. Quanto ao traço maneirista associado ao grotesco, a tese de doutorado de Sandra Iris Sobrera Abella sobre o pintor italiano Arcimboldo busca referências em autores como Baltrusaitis, Calvesi e Chastel para afirmar que “o gosto pela estética dos grotescos exerceu forte influência principalmente sobre os pintores maneiristas que, ao invés de copiar a natureza, buscava criar seres imaginários, inspirados em pinturas semelhantes encontradas em vestígios arqueológicos da antiguidade” (Cf. SOBRERA ABELLA, Sandra Iris. *Uma leitura do afresco “A árvore de Jessé”, de Giuseppe Arcimboldo: articulações simbólicas numa perspectiva interdisciplinar*. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas, Florianópolis, 2013, p. 227-228. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107280>. Acesso em 22/03/2023).

uso despercebido pelos gregos, romanos, pela cultura medieval, renascentista, maneirista, barroca, romântica, moderna. Trata-se de grutas subterrâneas, calcárias, por vezes marítimas, sempre naturais. O ciclope lá viveu, Jesus Cristo lá nasceu, os camponeses milenares de Matera lá conviveram com seus animais de trabalho, os renascentistas lá descobriram elementos que decorariam sua arquitetura e arte. A beleza da *grotta*, o mistério da *grotta*, o grotesco da *grotta* descoberta nos afrescos do *Domus Aurea*. O espírito religioso dos grandes templos católicos a lembrarem, em seu interior, cavernas¹⁸³, grutas imensas abrigando santidades, purificação, mas também a profanação de criaturas metamórficas, assustadoras, demoníacas, grotescas. Ou como coloca Silva: “algo que retorna do subterrâneo das grutas e das cavernas, das sombras e dos escombros, para fazer lembrar que não foi completamente esquecido, no mesmo sentido que adquirem as escavações em Roma, no Século XV, com a descoberta de algo que fora por longo tempo soterrado¹⁸⁴”. Portanto, o grotesco remete ao que vem de baixo, do escondido, do terreno, mas que também pode ser do abissal, do noturno, do ensombrado, do abjeto.

Figura 27 – *L’Orco* do *Sacro Bosco*, na cidade de *Bomarzo* (Itália)



Fonte: https://www.storicang.it/a/sol-per-sfogare-il-core-il-sacro-bosco-di-bomarzo_15296/1

¹⁸³ No drama *L'avventura d'un povero cristiano*, Silone trata da trajetória do papa Celestino V, um monge de nome Pietro da Morrone que vivia como eremita numa caverna (no monte Morrone perto de Sulmona).

¹⁸⁴ SILVA, 2013, p. 135.

Essa aproximação do grotesco com o abjeto encontra em Julia Kristeva uma interpretação que o coloca para além do possível, do tolerável e do pensável, algo próximo e também inacessível, que solicita, inquieta e fascina o desejo que não se deixa seduzir. A repugnância ao abjeto, ao mesmo tempo em que se o condena e se é tentado por ele como polo único de atração e repulsão¹⁸⁵, coloca o “eu” fora de si. Esse peso de não-sentido sobre uma realidade que, ao ser reconhecida, aniquila, aproxima-se ainda do “estranho” ou “inquietante” a que se refere Sigmund Freud: “Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante¹⁸⁶”. Já Umberto Eco é taxativo em relação ao grotesco atualizado, feio e abjeto, sobrevivente, que permanece no tempo:

Na vida cotidiana somos cercados por espetáculos horríveis. Vemos imagens de populações onde as crianças morrem de fome, reduzidas a esqueletos de barriga inchada, de países onde as mulheres são estupradas por invasores, de outros onde corpos humanos são torturados, assim como ressurgem continuamente sob nossos olhos as visões não muito remotas de outros esqueletos vivos à espera de entrar em uma câmara de gás. Vemos membros dilacerados pela explosão de um arranha-céu ou de um avião em voo e vivemos no terror de que isso possa acontecer conosco. Tais coisas são feias, não apenas em sentido moral, mas em sentido físico, isso porque suscitam nojo, susto, repulsa [...]. Por mais marginal que seja, sua voz tenta recordar que há neste mundo algo de irredutível e maligno¹⁸⁷.

Ainda que estejamos tentando traçar um percurso de análise do traço grotesco que evite a categorização estética, em aparente contradição com Victor Hugo, arriscamos a dizer que sua própria categorização romântica não parece encerrar o fenômeno em uma fórmula, antes em um cadinho que experimente um tubo de ensaio. No famoso prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo estabelece uma série de contrastes para tentar situar a face grotesca: “o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz¹⁸⁸”. Porém, essa face não encontra um contorno, uma silhueta completa, uma fisionomia bem delineada, antes um semblante, uma máscara a ser completada ou montada entre suas mil faces de bela feiúra, de sublime grotesco: “[...] o meio de ser

¹⁸⁵ Julia Kristeva parece involuntariamente aproximar o abjeto do grotesco ao definir o primeiro como um “objeto” frente a mim, que nomeio ou imagino, e que, portanto, não é sujeito nem objeto. O abjeto, ainda segundo a autora, pode ser reconhecido como “ob-jogo”, pequeno objeto, ponto de fuga infinito em uma busca sistemática do desejo.

¹⁸⁶ KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Tradução para o espanhol de Nicolás Rosa e Viviana Akerman. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989, p. 8.

¹⁸⁷ ECO, 2007, p. 436.

¹⁸⁸ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 25.

harmonioso é ser incompleto¹⁸⁹” e “o belo tem somente um tipo; o feio tem mil”¹⁹⁰. Patrice Pavis não abandona Victor Hugo e sua colocação do grotesco como:

“aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Sente-se o grotesco como uma deformação significativa de uma forma conhecida ou aceita como norma. [...] No pensamento dos modernos, ao contrário, o grotesco tem imenso papel. Encontramo-lo em toda parte; de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo”. [HUGO, prefácio de Cromwell, 1827]” [...] As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito [na *Commedia dell’arte*, por exemplo], até a sátira política ou filosófica de Voltaire, Swift. Não existe o grotesco, mas projeções estético-ideológicas grotescas: grotesco satírico, parabólico, cômico, romântico, nihilista, etc¹⁹¹.

E ainda:

O grotesco é uma arte realista, já que se reconhece (como na caricatura) o objeto intencionalmente deformado. Ele firma a existência das coisas, criticando-as. É o contrário do absurdo — pelo menos daquela categoria de absurdo que recusa toda lógica e nega a existência de leis e princípios sociais¹⁹².

A máscara aqui é caricata, repousa na caricatura. Seguimos, portanto, sobre a cara grotesca, sua face alta em vertiginosa queda ao chão, à terra. Ainda que caricatura, o grotesco também é subterrâneo, polimorfo. Tem resquícios no carnaval medieval bakhtiniano, a festa das formas, popular. Em torno da caricatura, em seu caráter “deformidável” e grotesco, é importante ressaltar, por exemplo, que a moralização dos monstros – criaturas horrendas e sublimes ao mesmo tempo – já é apontada por Umberto Eco desde o primeiro texto a entrar no mundo cristão com esse propósito, o do Fisiólogo, escrito em grego entre os séculos II e III e capaz de descrever, ética e teologicamente, seres como o unicórnio. Embora o lugar do monstro não acene necessariamente para o grotesco, percebe-se uma característica seminal em tais manifestações, predispostas à metamorfose, antropomorfização ou adulteração moral. Umberto Eco ainda menciona, a partir do modelo do Fisiólogo, o surgimento dos bestiários, lapidários, herbários e enciclopédias naturais na Idade Média. No final do século XV, a imprensa em tipo móvel e a técnica de xilogravura a serviço do ciclo humanista da cidade de Nuremberg resultaram na produção do incunábulo ilustrado *A crônica de Nuremberg* (figura 28). O livro com 1809 ilustrações foi financiado pelas elites da cidade e traz em algumas

¹⁸⁹ HUGO, 1988, p. 25.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 33.

¹⁹¹ PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Nanci Fernandes e Rachel Araújo de Baptista Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 188-189.

¹⁹² *Ibid.*, p. 189.

Distante de querermos traçar ou teorizar um percurso desviante ao monstruoso, antes constatando certas interseções com o grotesco, seria possível encontrar muitos outros exemplos relacionados a tal desvio. Wolfgang Kayser recorre ao século XVI, quando o grotesco ornamental ganha a Europa, para identificar o seu traço mais importante: o do monstruoso, a mistura do animalesco e do humano. Mesmo a cartografia originária da América do Sul e suas representações portuguesas mostram a presença no território do futuro Brasil de indígenas antropófagos que se aproximam do monstruoso ao viajante conquistador europeu. Não longe de tal traço de deformação, o desenhista e gravador francês Jacques Callot é mencionado por Diderot¹⁹⁴ como decisivo para as máscaras que encontramos sobre os rostos dos atores na *Commedia dell'Arte*, surgida na Itália no século XVI, mas tendo adquirido grande aceitação popular na França. Paralelo a isso, o universo camponês foi mostrando-se também um terreno fértil à representação de figuras e personagens identificados com traços grotescos, por vezes relacionadas a uma deformação física, por vezes propensas à sátira burlesca¹⁹⁵. Pieter Bruegel, o velho, contemporâneo de Rabelais, tornou conhecidas as festas, as rudezas e as deformidades camponesas. Entretanto, Umberto Eco aponta que, a exemplo da sátira aos aldeões¹⁹⁶ na Idade Média, “a pintura de Bruegel representa o povo, mas não é destinada ao povo”¹⁹⁷.

Na arquitetura do século XVIII, encontramos nas gravuras do veneziano Giovanni Battista Piranesi, que se dedicou ao registro dos grandes monumentos da antiguidade romana, esboços grotescos que remontam ao traço de Jacques Callot. O seu inventário, intitulado

¹⁹⁴ Cf. Kayser, 2013, p. 27.

¹⁹⁵ Angelo Beolco, considerado um precursor da *Commedia dell'Arte*, acabou sendo conhecido pelo sobrenome de um de seus personagens teatrais mais famosos: Ruzante. Sua obra exhibe a vida dos camponeses do norte da Itália durante a República de Veneza, apresentando, em seus diálogos, situações cômicas do cotidiano popular do renascimento italiano, especialmente das classes mais humildes. Os camponeses de Ruzante expressam sua visão do mundo com uma linguagem fresca e livre, repleta de burlas e piadas satíricas, que caricaturam, de forma sacra e profana ao mesmo tempo, os padecimentos, as injustiças, as frustrações, os amores e os enfrentamentos de seus personagens. Esse entrelaçamento entre a sátira, a caricatura e o mundo camponês tornaram a obra teatral cômica de Ruzante de larga influência na Europa durante os séculos XVI e XVII, capaz de ser associada, inclusive, à figura do pícaro, surgido na Espanha a partir do século XVII.

¹⁹⁶ Num texto de 1180, retirado de *O cavaleiro do Leão*, Chrétien de Troyes tenta descrever um aldeão de maneira satiricamente horrenda, deformada, antropomorfizada: “Um aldeão que parecia um mouro, mal-ajambrado e horrível a não mais poder, criatura tão feia que nem cabem palavras para descrevê-la, estava sentado sobre um tronco com uma enorme clava nas mãos. Aproximei-me e vi que tinha a cabeça maior que a de um rocambo ou de qualquer outro animal, cabelos arrepiados e fronte pelada, orelhas hirsutas com mais de dois palmos de comprimento e grandes como as de um elefante, sobrancelhas enormes, cara achatada, olhos de coruja, nariz de gato, boca talhada como a de um lobo, dentes de javali, agudos e amarelados, ruiva a barba, tortos os bigodes, o queixo grudado ao peito, a espinha longa, torta e corcunda” (Cf. ECO, 2007, p. 138).

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 148.

Opere varie di architettura prospettive grotteschi antichità sul gusto degli antichi romani (figuras 31 e 32), com vedutas em água-forte produzidas entre 1750 e 1753, apresenta ruínas e imagens fantasmáticas cujas formas modeladas pela luz suscitam monstros, criaturas fantásticas e ambientes metafisicamente lúgubres. No século XVIII, o mesmo de Piranesi, a aproximação da caricatura com a máscara grotesca (quando não monstruosa) passaria a se tornar “um problema inquietante para a reflexão artística”¹⁹⁸. Isso porque

se é certo que a caricatura, com sua reprodução de uma realidade disforme e, em todo caso, nada bonita, inclusive com sua intensificação da desproporção, constituía uma autêntica força plasmadora da arte, neste caso começa a abalar-se o princípio que a reflexão sobre a arte reconhecera até então como base fundamental: o da arte como reprodução da bela natureza, ou seja, sua elevação idealizante. A caricatura fazia exatamente o contrário¹⁹⁹.

Figura 29 – *Two Pantaloons* (1616), de Jacques Callot, gravura à água forte, British Museum



Fonte: <https://pt.artsdot.com/@/@/8Y34LV-Jacques%20Callot-As%20Duas%20Pantaloons>

¹⁹⁸ KAYSER, 2013, p. 30.

¹⁹⁹ Ibid., p. 30.

Figura 30 – Mapa em pergaminho iluminado mostrando a América do Sul e Antilhas (1558), parte do Atlas de Diogo Homem, British Museum



Fonte: *Mapas Históricos Brasileiros*, da enciclopédia *Grandes Personagens da Nossa História*, ed. Abril Cultural, São Paulo/SP, 1969. Reprodução do *fac-simile* existente na mapoteca do Ministério das Relações Exteriores, situada no Rio de Janeiro, no então estado da Guanabara.

Figura 31 – *Le Antichità Romane* (1750-3), tomo III, segundo frontispício, de Giovanni Battista Piranesi, água forte, 39,9 x 59,2cm



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/mestres-da-gravura/giovanni-battista-piranesi/>

Figura 32 – *Le carceri d'invenzione* (1750-3), frontispício, de Giovanni Battista Piranesi, água forte, 72,8 x 53cm



Fonte: <http://bndigital.bn.gov.br/exposicoes/mestres-da-gravura/giovanni-battista-piranesi/>

Figura 33 – *The battle between carnival and lent* (1559), de Pieter Bruegel, o velho, óleo sobre tela, 164,2 x 118cm, Kunsthistorisches Museum Wien (Viena, Áustria)



Fonte: <https://bruegel.vlaamsekunstcollectie.be/en/artwork/battle-between-carnival-and-lent>

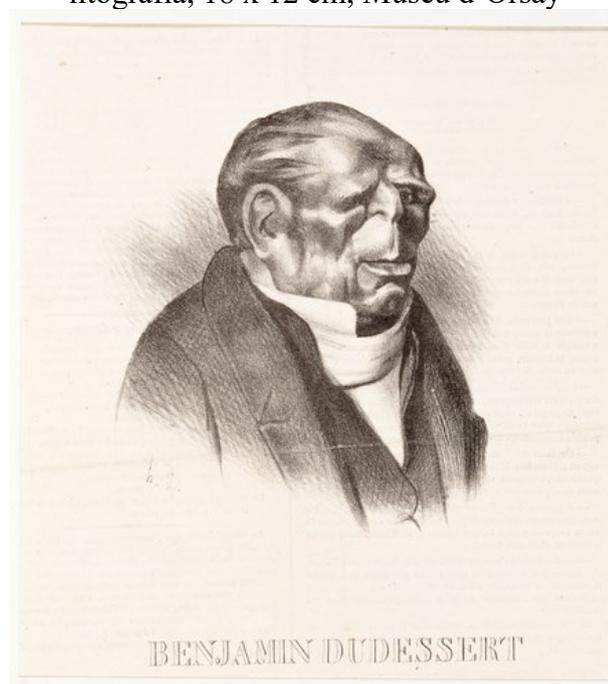
Por outro lado, Umberto Eco assinala que a ideia de caricaturar é moderna e que, como instrumento que não descarta a polêmica, voltado contra uma pessoa real ou categoria social, exagera um aspecto do corpo, zomba ou denuncia um defeito físico ou moral: “é uma ‘bela’ representação que faz um uso harmônico da deformação”²⁰⁰. Essa suposta representação caricaturesca toma para si uma marca contraditória, ambígua, camaleônica. Podemos então dizer que, sob o semblante grotesco, o real enquanto representação passa a ser re-presentado com outra cara. Essa outra cara não dispensa máscara ou máscaras. Se, para Umberto Eco, a desfiguração – que aqui podemos entender por deformação – se vale de dois métodos, o positivo e o negativo, é o negativo que “tira do homem o seu equilíbrio, a sua forma e a sua dignidade e ele é apresentado como feio, disforme, mesquinho e ridículo, rebaixando-o”²⁰¹. Ao considerar esse polo negativo da deformação que caminha para o feio de

²⁰⁰ ECO, 2007, p. 152.

²⁰¹ Ibid., p. 156.

mil faces, Karl Rosenkranz o aproxima mais uma vez do cômico e de Victor Hugo: “Lo feo sólo puede ser concebido como el punto medio entre lo bello y lo cómico. Lo cómico es imposible sin un ingrediente de fealdad que brota de él mismo y de la regresión de lo bello en libertad”²⁰². É assim que Rosenkranz intenta mostrar como o feio “tiene su positiva condición previa en lo bello y lo deforma y genera lo vulgar en lugar de lo sublime, lo desagradable en lugar de lo agradable, la caricatura en lugar de lo ideal”²⁰³. A caricatura como gesto de desfiguração, deformação, evita qualquer idealismo e, sendo da ordem do desagradável, consegue não desagradar, como se os polos negativo e positivo a que se refere Umberto Eco se atraíssem e se confundissem esteticamente. O pintor Júlio Pomar, em diálogo com a obra do também artista neorrealista português Manuel Filipe, enaltece que no plano da realidade encontra-se o agradável e o desagradável, optando em seu trabalho artístico por tematizar o desagradável, a sub-humanidade²⁰⁴.

Figura 34 – *Benjamin Dudessert* (1833), de Honoré Daumier, litografia, 18 x 12 cm, Museu d’Orsay



Fonte: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/benjamin-dudessert-89381>

²⁰² ROSENKRANZ, Karl. *Estética de lo feo*. Tradução para o espanhol de Miguel Salmerón. Sevilha: Julio Ollero Editor, 1992, p. 45.

²⁰³ *Ibid.*, p. 44.

²⁰⁴ Cf. POMAR, Júlio. *Notas sobre uma arte útil – Parte escrita I (1942-1960)*, 2014.

Figura 35 – *Sem título* (1948), de Lima de Freitas, nanquim sobre papel colado em cartolina, 33,4 x 21,7 cm, Museu do Neo-realismo de Vila Franca de Xira



Fonte: <https://www.museudoneorealismo.pt/pages/5536>

Figura 36 – *Retrato a David A. Siqueiros* (1965), de Renato Guttuso, óleo sobre tela, 99,2 x 89,2 cm, Museo de la Solidaridad Salvador Allende



Fonte: <https://www.mssa.cl/obras/retrato-a-david-a-siqueiros/>

Bakhtin aponta que, entre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz, este último como substituto do falo, têm um papel preponderante nas imagens grotescas do corpo:

Os olhos não têm nenhuma função. Eles exprimem a vida puramente *individual*, e de alguma forma interna, que tem a sua própria existência, a qual não conta para nada no grotesco. Esse só se interessa pelos olhos *arregalados* (por exemplo, na cena do gago e do Arlequim), pois interessa-se por tudo que *sai, procura sair, ultrapassa o corpo*, tudo o que escapar-lhe. Assim todas as *excrescências e ramificações* têm nele um valor especial, tudo o que em suma prolonga o corpo, reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não-corporal. Além disso, os olhos arregalados interessam ao grotesco, porque atestam uma *tensão puramente corporal*. No entanto, para o grotesco, a *boca* é a parte mais marcante do rosto. A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma *boca escancarada*, e todo o resto só serve para *emoldurar* essa boca, esse *abismo corporal escancarado e devorador*²⁰⁵.

Olhos arregalados – ou esbugalhados – é o que vemos na entrada da gruta do monstruoso rosto de *L’Orco* do *Sacro Bosco* (figura 27). No primeiro capítulo de *Gaibéus*, numa marcha em exôdo dos ceifeiros pela Lezíria do Ribatejo à chegada nos arrozais, a cena entre homens e mulheres esfarrapados é movida a vinho, à mofa e a imagens que remetem à caricatura grotesca. O arroteiro Tio Arriques que, do meio do arrozal, vê os gaibéus chegarem é comparado a um arremedo de espantalho, acenando a eles com o braço seco e alto. Arroteiro, arroz, espantalho, palha, paisagem geram ramificações com o corpo grotesco, corporalidade tematizada em aberrações orgânicas e simbioses com o humano²⁰⁶. As bocas então dominam o ambiente, entre torções e sorrisos arreganhados pelo vinho e pela troça:

E estendeu-lhe a garrafa. A mulher benzeu-se e arreganhou um sorriso amargo. O homem levou a garrafa à boca e o vinho escorregou-lhe pelo queixo. Passou-a depois ao outro e arremelgou os olhos, para fixar a planície irrequieta como um poldro selvagem. Acabou por se sentar na borda de uma vala, com os pés metidos na água que o remijo do arrozal fazia correr de um boquete²⁰⁷.

Não podemos deixar de notar, além do destaque à boca que bebe, transborda vinho, arreganha ou escancara sorriso, boqueteia, a figuração de outras partes do corpo também atuando simbólica ou explicitamente, como preconiza Bakhtin acerca do grotesco. Os olhos “arremelgados” – ou arregalados – condizem com a selvageria da planície comparada a um poldro – ou potro – indomável. Por fim, a própria vala do arrozal, ao receber os pés do

²⁰⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Vara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996, p. 276-277.

²⁰⁶ Cf. SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002, p. 96.

²⁰⁷ REDOL, 1974, p. 25.

personagem, ao descer ao chão, recebem um remijo de água que por ali corre de um boquete. Ao descer à terra, à água, o grotesco retorna à boca em remijo, reusado, processado internamente tal como urina antes de deixar o falo (outra parte do corpo bastante acentuada por Bakhtin ao se referir ao grotesco) e jorrar ao externo natural. Há, portanto, na cena grotesca um dentro-fora do homem, da paisagem, da terra, da linguagem. Para tanto, os elementos – e mesmo os personagens – necessitam hibridizar-se com a terra, misturar-se com a paisagem, com os animais, com o que os cerca e os modifica. Homens e mulheres agem na natureza e são, em contrapartida, o resultado simbiótico dela.

Deforpidamente, em *Gaibéus*, os ceifeiros alugados são tratados ora como animais domesticados e úteis ao trabalho por horas a fio, ora como animais selvagens. Ainda no primeiro capítulo, na chegada dos gaibéus ao rancho dos arrozais ribatejanos para trabalharem, suas vozes são comparadas a uma “gralhada”²⁰⁸. Outro traço antropomórfico recorrente na narrativa diz respeito aos bovinos: “Homens e mulheres, enrolados nas mantas listradas, dormem pelo chão, em risonares profundos, sobre esteiras ou em palha, como o gado que está na mota a remoer”²⁰⁹. Ou, ainda, numa clara alusão ao trabalho na ceifa do arroz:

As aves arranjam abrigo na rama das oliveiras e dos salgueiros.
Só os gados continuam cá fora a sorver o caudal em fusão do sol dissolvido.
Os gados e os ceifeiros – tudo gado.
Os bois remoem na leiva do milheiral já recolhido. As éguas tasquinham nos restos da seara de grão que não vingou. Os ceifeiros abatem as panículas de arroz.
Só os gados continuam cá fora²¹⁰.

Essa antropomorfização em *Gaibéus* é também desumanização. Por isso, o “carril” por onde andam os gaibéus nos arrozais lembra a carreira de formigas. Por isso também os sons de dentro e de fora do barracão se confundem: “parece às vezes que as rãs cantam e as mulheres coaxam”²¹¹. Ou quando, na trégua para comer antes de voltar ao trabalho, as mulheres tentam descansar em meio ao calor abafado: “Então as raparigas vinham estender-se nas mantas, ao relento. Ficam para ali como éguas na resteva”²¹². A igualar o demérito de ser chamado pejorativamente de “gaibéus”, espécie de xingamento ou zombaria como aparece no

²⁰⁸ REDOL, 1974, p. 22.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

²¹¹ *Ibid.*, p. 40.

²¹² *Ibid.*, p. 56.

final do primeiro capítulo, resta apenas a condição de bicho²¹³. Os bichos humanos gaibéus parecem servir de exemplo à definição de grotesco que Frances Connelly formula: “Não é um estilo, não é um assunto em particular, mas é uma imagem que funde contrários”²¹⁴.

Em *Gaibéus* a luta de classes se reapresenta metamorfoseada, como entre animais desiguais. Os estorninhos, pequenos pássaros encontrados em Portugal, são os gaibéus. O milhano²¹⁵ é o dono de suas horas alugadas para a ceifa nos arrozais, chamado Agostinho Serra. Mas é também o credor Seu Emílio a quem o miserável gaibéu, além do dinheiro devido a Agostinho Serra, não consegue meio de saldar a dívida. Assim, o estorninho gaibéu é também capturado pelas garras e pelo bico adunco do milhano agiota²¹⁶:

O milhano bateu as asas e subiu sempre e já não se via a cara de homem. E enquanto o outro se guindava às alturas, ele ia mingando, quase tão rasteiro como o chão. As asas negras cobriram o Sol e fizeram noite. Quis aproveitar a escuridão para fugir, embrenhando-se numas moitas de carrasco e silvas. Mas os olhos do milhano seguiam-no sempre e tolhiam-lhe as pernas.

Um grito na noite – até as moitas tremeram.

O milhano lançara-se sobre ele e levava-o céu além, por entre nuvens, no seu bico adunco²¹⁷.

À maneira de um sonho ou pesadelo, ao pobre ceifeiro estorninho não resta saída que não seja a da morte entre as garras do milhano. Morte, no entanto, que é sempre adiada sob a promessa de mais um dia de trabalho. Bakhtin se refere a uma literatura realista que está juncada de destroços do realismo grotesco, mas que, apesar disso, são capazes de recuperar a

²¹³ Embora, em um primeiro olhar, pareça demérito ou especismo a comparação do homem a um rebaixamento animal, é importante salientar que aqui, ao falarmos do grotesco, caminhamos sobre terreno estético e crítico à guisa de inversões simbólicas, subjetividades e máscaras.

²¹⁴ Entrevista concedida por Frances Connelly ao canal do Youtube “*It’s our community*”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JOTkGjbHnCY>. Acesso em 28/03/2023.

²¹⁵ Milhano é uma espécie de ave de rapina encontrada em Portugal.

²¹⁶ A agiotagem, sempre a alto custo e juro, é bastante encontrada em narrativas neorrealistas ou sociais. Trata-se de uma maneira paralela de exploração ao trabalho. Não raras vezes a agiotagem ocorre em troca de comida ou alimentos, como é o caso do romance *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, publicado em 1939, em que famílias camponesas trabalhadoras se deslocam em êxodo desde regiões centrais dos Estados Unidos até a Califórnia, trabalhando temporariamente e sendo exploradas a centavos de dólar por hora em colheitas de frutas ou plantações de algodão. O que recebem nunca dá para pagar o que compram para comer em algum armazém, cujo dono sempre inflaciona os preços e gera uma situação de dependência. A saída é pagar caro a ponto de dever todo o parco salário ou racionar a ração diária. No romance *Os Ratos*, de Dyonélio Machado, publicado em 1935, o funcionário público Naziazeno Barbosa precisa pagar uma dívida ao entregador de leite para que seja restabelecido o abastecimento à sua família. Durante vinte e quatro horas Naziazeno deambulará pelas ruas centrais de Porto Alegre, errando por um labirinto de agiotas e oportunistas, metáfora maior dos ratos na narrativa. Nos romances de Carlos de Oliveira o herói neorrealista camponês de corpo alugado e sem terra cede lugar ao meeiro ou proprietário decadente. Sem condições de manterem a propriedade produzindo para que possam sustentá-la ou pagar o seu aluguel, cobrados em dívida pelos verdadeiros donos da terra – o capitalista agiota que nada produz e apenas exige o preço que quiser –, eles acabam sendo rebaixados à condição de camponeses sem terra, à mão de obra barata ou semiescrava.

²¹⁷ REDOL, 1974, p. 162-163.

sua vitalidade por intermédio dessas imagens ou dessas formas mais ou menos vivas: “A imagem grotesca caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução”²¹⁸. Também em *Fontamara* o traço grotesco como descrição física de personagens não se restringe aos *cafoni*. Rosalia, a esposa do *podestà* (ou Empresário), aparece para as mulheres dos *cafoni* dessa maneira: “Era uma mulher já idosa, vestida à moda da cidade, com a cabeça que mais parecia a de um pássaro capturado durante a caça, com um corpo esguio e seco”²¹⁹. Da mesma forma, o advogado dom Circostanza é descrito com orelhas de abano e nariz poroso como uma esponja. Por outro lado, o *cafone* sem terra Berardo Viola protagoniza a narrativa de *Fontamara* como um homem de força descomunal, capaz de ter conseguido numa noite carregar às costas um burro até o alto do campanário da igreja: “Ele é muito forte, não como um homem, mas como um touro”²²⁰. Ao referir-se ao seu vigor físico como herança do avô – a alta estatura, o corpo forte semelhante a um tronco de carvalho, o pescoço curto e taurino e a cabeça quadrada – a narrativa endossa a afirmação de Patricia Peterle acerca da ocorrência de “um processo de antropomorfização” que apresenta ao leitor esse personagem “descrito à semelhança de um animal por sua força física e pelas reações instintivas”²²¹. Mesmo um dos *cafoni* narradores, o filho de Giuvà e Matalé que viaja com Berardo Viola a Roma à procura de trabalho, demonstra precaução diante da figura brutal e animalesca dele, temeroso de seus instintos: “Quando olhava aquelas mandíbulas, tinha medo e pensava: ‘Se ele tiver fome, é capaz de me devorar’”²²².

Mas o *cafone* animalizado Berardo Viola vive, na prisão fascista e em toda a sua vida, a selvageria da sobrevivência, da indignidade, como um Cristo vagando entre os homens e crucificado por eles ao final. Berardo é sobre-humano, inumano, flertando sempre com a morte como fizeram os seus antepassados, o avô e o pai Viola. A lei de Berardo é a da morte em vida, a do crucificado, a de quem carrega a cruz em sua via-sacra. Como Jesus Cristo²²³,

²¹⁸ BAKHTIN, 1996, p. 21.

²¹⁹ SILONE, 2003, p. 62.

²²⁰ Ibid., p. 102.

²²¹ PETERLE, Patricia. “Ignazio Silone e Graciliano Ramos, um olhar dialógico”. In: *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunidade, 2010, p. 79.

²²² SILONE, op. cit., p. 197.

²²³ Fernanda Moro Cechinel indica a semelhança de Berardo Viola com a figura histórico-religiosa de Jesus Cristo a se juntar a outros personagens silonianos que também apresentam traços da tradição e simbologia cristológicas, como é o caso de Pietro Spina, protagonista da trilogia *Vino e Pane, Il seme sotto la neve e Ed egli si nascose* (Cf. CECHINEL, Fernanda Moro. *L'avventura d'un povero Cristiano e Severina: religião e poder na obra siloniana*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de

Berardo não teme a morte, imiscui-se com ela, amarfanha-se a ela, mistura-se a ela como um animal temerário. Frances Connelly afirma que, no grotesco, “as coisas vivem e morrem ao mesmo tempo”²²⁴. Berardo Viola é um Cristo *cafone*, grotesco. Preso e torturado injustamente, ele transgride o plano espiritual, retorna à terra, a que nunca foi nem será sua. O Cristo Berardo rebaixa-se à animal, defende-se e ataca, não é mera vítima cristã:

Naquela mesma noite, Berardo teve uma nova “chamada especial”. As “chamadas especiais” de Berardo tinham algo de atroz. Berardo defendia-se. Não podia receber um golpe sem devolvê-lo. Para atar-lhe as mãos e os pés, eram necessários oito ou nove policiais. Naquela noite, ele fingiu que estava se resignando à tortura, sem reagir, mas enquanto um policial estava amarrando uma corda em volta dos joelhos, Berardo caiu-lhe em cima com os dentes e aferrou-o pela nuca, segurando-o tão forte, que os outros guardas tiveram que lhe dar marteladas no maxilar, para fazê-lo soltar a presa. E, por fim, trouxeram-no de volta à cela, arrastando-o pelas pernas e pelos ombros, como Cristo, quando foi deposto da cruz²²⁵.

Esse Cristo grotesco que vive e morre ao mesmo tempo, à semelhança do Cristo Morto de Hans Holbein²²⁶ (figura 37), personifica o devir trágico neorrealista, o que, apesar da falsa centelha de esperança, não cansa de afrontar a morte em vida. Sua figura, mesmo depois de morta, seu exemplo como homem quase divino, *cafone* único e onipotente, é o que precisa se multiplicar como um milagre. Berardo é devir-animal, devir-terra, mas também porvir. Sua morte ou desaparecimento ressuscita a luta pela vida, pelo trabalho, pela dignidade. Nesse sentido distingue-se do que Julia Kristeva vê no Cristo Morto de Holbein: “O rosto do mártir traz a expressão de uma dor sem esperança, o olhar vazio, o perfil aguçado, a tez verde-azulada são os de um homem realmente morto, do Cristo abandonado pelo pai (‘Pai, por que

Santa Catarina, Florianópolis, 2015, p. 27. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/135505/334863.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 29/03/2023).

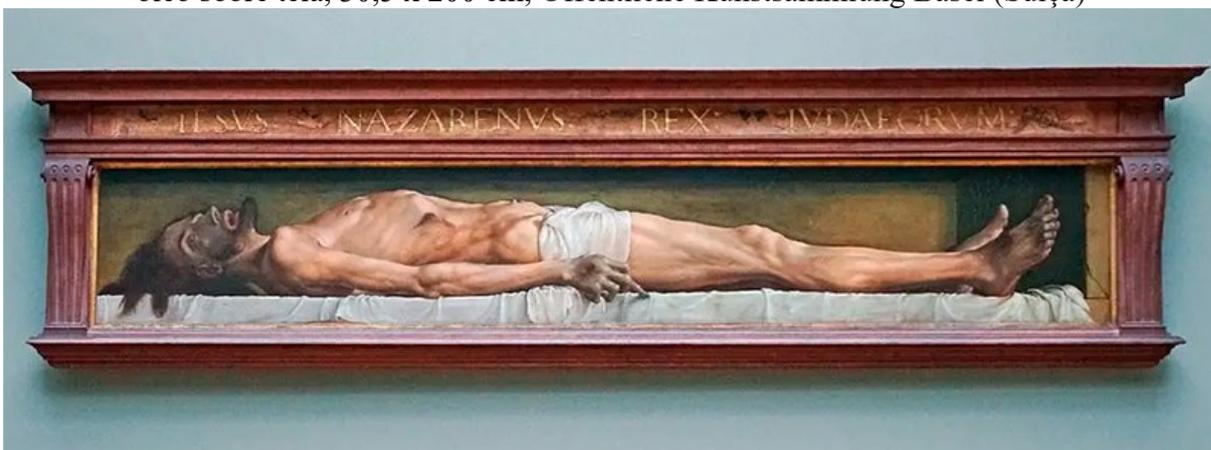
²²⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JQTKGjbHnCY>. Acesso em 28/03/2023.

²²⁵ SILONE, 2003, p. 223.

²²⁶ A obra vista por Dostoiévski em 1867 em Genebra, e que influenciou a escrita do romance *O Idiota* e o encontro do Príncipe Míchkin com o quadro na casa de Rogójin, capaz de arrancar do personagem a frase “*Eu vi esse quadro no exterior e não consigo esquecê-lo*”, é descrita pela segunda esposa do escritor russo da seguinte forma: “Este quadro de Hans Holbein retratava Jesus Cristo após suportar torturas desumanas, retirado da cruz e em estado de decomposição. Seu rosto inchado estava coberto de feridas sangrentas, sua aparência era horrível. O quadro deprimiu Fiodor Mikhailovitch, que se sentiu derrotado diante dele. Eu não tive forças para olhar o quadro, me impressionava com facilidade, principalmente agora em meu estado delicado, e fui para outra sala. Quando voltei, quinze, vinte minutos depois, encontrei Fiódor Mikhailovitch ainda diante do quadro, como se estivesse preso. A expressão de seu rosto era de preocupação e susto, a mesma que vi, várias vezes, nos primeiros minutos de um ataque de epilepsia. Devagarzinho, peguei meu marido pela mão, levei-o para outra sala e me sentei com ele num banco, esperando, a qualquer momento, o início da crise. Felizmente, isso não aconteceu: Fiódor Mikhailovitch, aos poucos, se acalmou e, quando saímos do museu, insistiu em voltar mais uma vez para ver o quadro que tanto o impressionou (DOSTOIEVSKAIA, A. G. *Meu marido Dostoiévski*. Trad. Zóia Prestes. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 133).

me abandonaste?’) e sem promessa de Ressurreição”²²⁷. No caso do *cafone* Berardo Viola, é somente após sua morte trágica, seu gesto mártir, que a narrativa de *Fontamara* pode inaugurar a pergunta final como também origem: *che fare?* Berardo, de certo modo, sobrevive; como se, mesmo morto, mantivesse os olhos semiabertos a velar pelos *cafoni*.

Figura 37 – *O corpo do Cristo morto na tumba* (1521), de Hans Holbein, o Jovem, óleo sobre tela, 30,5 x 200 cm, Öffentliche Kunstsammlung Basel (Suíça)



Fonte: <https://estadodaarte.estadao.com.br/na-manha-da-ressureicao/>

1.2.2 BATHOS: DA DEFORMAÇÃO FÍSICA À MORAL

Dentre as definições encontradas para o termo *bathos*, podemos destacar a de “passagem súbita do sublime ao ridículo”²²⁸ ou a de “um termo que designa o ridículo de um texto que falha numa pretendida expressão apaixonada, elevada ou sublime”²²⁹. O *bathos*, enquanto elemento grotesco, treslouca um devir, um sobe-desce que nunca se situa em um ponto certo, que burla do corpo, que burla o real. O grotesco somente é corpo quando queda, quando cai (a queda) ou quando permanece parado (do verbo quedar). Flana entre o cômico, o

²²⁷ KRISTEVA, Julia. “O Cristo morto de Holbein”. In: *Sol negro, depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 103.

²²⁸ Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/batos>. Acesso em 22/06/2023.

²²⁹ Disponível em:

<https://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/bathos#:~:text=Termo%20que%20designa%20o%20rid%3%ADculo,a%20volunt%3%A1rio%20feito%20po%3%A9tico%20positivo>. Acesso em 22/06/2023.

burlesco, o abissal, o estranho, o monstruoso, o caricaturesco, o real. Muniz Sodré e Raquel Paiva, no entanto, afirmam que o grotesco geralmente identifica-se pelo *bathos*, “figura de retórica que expressa o rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar-comum discursivo”²³⁰. Bakhtin parte desse rebaixamento para cunhar o termo “realismo grotesco”:

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal e relativo. O “alto” e o “baixo” possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente “topográfico”. O “alto” é o céu; o “baixo” é a terra; a terra é o princípio de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno) [...]. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento [...]. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o *começo*²³¹.

O gesto de descer à terra, misturar-se em corpoterra, é naturalmente camponês. Os gaibéus dobram-se à terra, dobram-se em terra. Mas a terra, esse baixo chão, não é apenas a fertilidade, onde tudo o que se planta dá. O *começo* a que se refere Bakhtin guarda também a outra face, um revés que revolve. O deserto também é terra. O charco também é terra. O rio também é. A terra, que é ainda solo e produção, castiga, fustiga. Os gaibéus a enxergam como nuvens de melgas e de mosquitos, ameaça de sezões, de doença, de febre, de morte:

Ali têm de ficar grillhetados à certeza que aos poucos se agiganta e os domina. A cada instante o zuído é mais poderoso e o seu eco mais distinto.
- São como terra!...
- Dá-se-lhes aí uma janturada de fumo que até se amolam.
- São piores que sarna!... Praga danada!²³²

A terra, para os gaibéus, é fonte de trabalho, mas também de sofrimento. A terra só é esperança sob o chão, no subterrâneo, onde as raízes alcançam o úmido, o húmus, o tronco, o corpo. Sobre o chão, a terra pode ser risco de malária, ataque de praga, de peste. A terra não é apenas bênção, cultua maldição. É sacro-profana. Sagrada, resulta território, posse, demarcação. Profanada, resta como resto. Todo o resto. O realismo grotesco de que fala Bakhtin, o que se dá no *bathos*, reúne as sobras, os cacos, os farelos, a poeira, o sedimento, as ervas rasteiras, daninhas, danosas, danações, deformações. Por isso, é chão carnavalesco, o que não se reconhece imediatamente detrás da máscara, o que pode chocar, mas também provocar o riso, deliciar. Faz contorcer e retorcer, rufa o tambor, bufa os bufões, translouca

²³⁰ SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 78.

²³¹ BAKHTIN, 1996, p. 18-19.

²³² REDOL, 1974, p. 64.

dentro e fora. O *bathos* é o baixo corporal, a baixeza do cômico em altitude, em atitude. É a sátira burlesca, a piada popular, o rir-se de si. A cultura popular medieval escarnece grotescamente: “na cultura popular, em vez do elevado sentido, impõem-se o fascínio estético das aparências e as possibilidades de participação do povo enquanto sujeito do espetáculo”²³³.

Esse escárnio se dirige também contra os próprios burladores, qualidade importante do riso na festa popular. Assim, “o povo não se exclui do mundo em evolução”²³⁴, cujo riso festivo é “dirigido contra toda superioridade”²³⁵. Umberto Eco salienta que:

comicidade e obscenidade casam-se, ao contrário, quando nos divertimos à custa de alguém que desprezamos (basta pensar nas piadinhas licenciosas ou nas pilhérias sobre os cornos) ou num ato libertador voltado contra algo ou alguém que nos oprime. Neste último caso, o cômico-obsceno, ao nos fazer rir do opressor, representa também uma espécie de revolta compensatória²³⁶.

Ainda que observe atentamente o caráter do grotesco cômico-satírico de Rabelais, Auerbach não deixa de mencionar que o animalesco-criatural não é uma questão simples de resolver, mas está atrelado à sua índole: “é mais proteico, mais inclinado a se enfiar numa outra pele; e os traços comuns, supraindividuais, sobretudo os animalescos e instintivos, são ressaltados muito fortemente”²³⁷. Esse grotesco animalesco, instintivo, ainda que não cômico, é o que essencialmente circunda a figura de Berardo Viola, como já mencionado. Mas esse traço grotesco, que se situa numa aparência meramente animalizada, antropomorfizada, recai, sobretudo, no aspecto físico. Entretanto, ainda é possível descer mais, rebaixar-se, acessar outros círculos do *bathos*, um escárnio maior. Se o cômico-obsceno faz rir do opressor como revolta compensatória, Auerbach explica que o exagero no plano dos elementos fortemente realistas ou obscenos desestabilizam o senso de verdade e instauram a crítica; em última análise, provocam no real o “jogo do grotesco”²³⁸, “a descrição do subterrâneo”²³⁹. Esse “dizer rindo a verdade”²⁴⁰, que põe em dúvida o grau de seriedade e que está mais próximo da baixa Idade Média do que da Antiguidade, é o que permite a interposição da “moldura grotesca”²⁴¹ acerca da cena narrada ou da imagem representada. O cômico, o obsceno, o

²³³ SODRÉ & PAIVA, 2002, p. 109.

²³⁴ BAKTHIN, 1996, p. 10.

²³⁵ Ibid., p. 11.

²³⁶ ECO, 2007, p. 135.

²³⁷ AUERBACH, 2021, p. 290-291.

²³⁸ Ibid., p. 292.

²³⁹ Ibid., p. 291.

²⁴⁰ Ibid., p. 292.

²⁴¹ Ibid., p. 295.

burlesco, o satírico, todos esses elementos adquirem uma organicidade que, combinados ou não, conduzem essa imagem ou essa cena ao *bathos*:

[...] o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc., com toda a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento²⁴².

O corpo, portanto, está sob a máscara grotesca. É ele o veículo, a parada, o combustível, a combustão. A cabeça pode incendiar, tornar tocha, fogo, começo. O tronco pode exigir raízes, seiva, sangue, ranhuras, poros, membros, galhos. O corpo em queda queda imóvel. Dupla queda. O *bathos* é o retorno do declínio, a imobilidade fundamental sob a máscara do falso frenesi do progresso, da guerra, das armas, da morte, da epidemia, da violência, de tudo o que é semblante grandioso, poderoso, superior. O *bathos* é o inferno do supremo, é o subterrâneo do aterrador. Por ora, deixemos a máscara onde está, em queda livre. No segundo capítulo de *Fontamara*, quando as mulheres dos *cafoni* se dirigem à casa do Empresário para reclamarem da intenção de desvio do riacho, elas acabam se deparando com a cena de um banquete entre convidados da administração municipal para celebrarem a indicação do Empresário como interventor (*podestà*) do regime fascista na cidade. Quando o banquete já se endereçava ao final, as mulheres passam a presenciar as discussões regadas a vinho que lhes chegam no lado de fora através das janelas escancaradas da casa:

A certa altura levantou-se uma violenta polêmica sobre o Onipotente. O pároco dom Abbacchio e o farmacêutico sustentavam opiniões mais divergentes. Pediram, então, a opinião de dom Circostanza:

“O Onipotente?”, bradou ele. “Mas é óbvio: o Onipotente é um adjetivo”.

Todos riram e concordaram, e restabeleceu-se a paz.

Pôde-se ouvir, depois, a voz ébria de dom Abbacchio, numa cadência de igreja:

“Em nome do pão, do salame e do vinho branco, amém!”

Uma explosão de risos louvou a tirada do padre.

Houve uma nova pausa. Em seguida, com a mesma voz de igreja, dom Abbacchio cantou:

“*Ite, missa est*”.

Foi o sinal do fim do banquete.

Os comensais, em grupo, começaram a descer ao jardim, para urinar, como manda o costume.

Na frente de todos desceu o cônego dom Abbacchio, gordo e ofegante, as veias do pescoço inchadas, o rosto violáceo, os olhos entreabertos numa expressão beata. Ele mal se mantinha em pé pela bebedeira e pôs-se a urinar numa árvore do jardim, com a cabeça apoiada ao tronco para não cair.

²⁴² BAKHTIN, 1996, p. 22

Depois desceram um advogado, o farmacêutico, o coletor de impostos, o chefe do correio, o tabelião e alguns outros que não conhecíamos, e foram aliviar a bexiga atrás de um monte de tijolos.

Em seguida, desceu dom Ciccone, com um juvenzinho que o segurava pelo braço; ele estava totalmente bêbado e, atrás de um monte de tijolos, nós o vimos cair de joelhos nas próprias águas²⁴³.

A descrição grotesca de dom Abbacchio²⁴⁴ com as veias inchadas do pescoço e os olhos entreabertos em expressão beata condizem com a atitude moralmente rebaixada, cômica e obscena, que se desenvolve. A partir da urina que jorra contra a árvore, os olhos entreabertos de dom Abbacchio deixam de insinuar beatitude e passam a suscitar o desejo da excrescência, de esvaziar a bexiga túrgida de vinho, do êxtase orgástico do alívio fisiológico. O sangue de Cristo jorra no jardim, assume o duplo fim escatológico, o da história que não pode apagar seus rastros de excremento. Ao profanar a tríplice trindade “em nome do pão, do salame e do vinho branco”, dom Abbacchio faz rir da verdade que importa aos comensais fascistas reunidos para o banquete: satisfazer a gula, valer-se de privilégios mesquinhos, provar a sua face grotesca. A urina, como qualquer líquido condicionado à gravidade, jorra ao chão. Mistura-se ela também, impura e microbiota, à terra. O *bathos* da cena de *Fontamara* é uma poça líquida ao chão, amarelada, miasmática. Dom Ciccone, outro comensal bêbado que também urina, é quem cai de joelhos sobre o próprio líquido dispensado de sua bexiga. A queda de joelhos pode também simbolizar, assim como os olhos entreabertos de dom Abbacchio, o êxtase do transe divino. Ambos, fora de si, lançam seus espíritos na poça purificadora urinada. Dom Ciccone agora reza, ajoelhado. Dom Abbacchio observa a poça em circunflexão. Ambos estão reconciliados com o seu Deus Mijo. *Ite, missa est*.

Também em *Gaibéus* a religiosidade pode servir como mote grotesco à realidade. Nesse caso, diferente dos *cafoni* fontamarenses que, como afirma Ignazio Silone no prefácio, “não cantam, em coro ou sozinhos; nem quando estão bêbados e, muito menos (e é compreensível), quando vão para o trabalho”²⁴⁵, os gaibéus cantam tanto no raro descanso como durante a labuta²⁴⁶. No primeiro capítulo, mal chegados à Lezíria do Ribatejo, os

²⁴³ SILONE, 2003, p. 71-72.

²⁴⁴ Com relação aos traços animais ou às alegorias animais, de proeminência grotesca, é importante destacar que dom Abbacchio (além da paródia com o nome de Don Abbondio do romance *Os Noivos*, de Alessandro Manzoni) significa literalmente “cordeiro” em português. Deriva daí, inclusive, o famoso prato “Abbacchio alla romana”. Ou seja, no caso de dom Abbacchio, o cordeiro que, ao invés de ser sacrificado, é quem se banqueteia e se empanturra, numa reversão de valores.

²⁴⁵ SILONE, op. cit., p. 27.

²⁴⁶ Também em *Cristo parou em Eboli*, Carlo Levi é taxativo ao afirmar que os camponeses da Lucânia, assim como os *cafoni*, não cantam durante o trabalho, nem durante qualquer hora do dia ou da noite.

gaibéus já apresentam uma cantilena que, simbolicamente dentro do romance, efetuará um efeito circular por aparecer no primeiro e no último capítulo, como a sugerir um ciclo, o da faina forçada, o do nascer e morrer do dia, o da emigração, o das estações, o do sofrimento, o da purgação e purificação:

Era o vinho, meus Deus, era o vinho...

Os outros riram. Só uma mulher os repreendeu. Um deles deixou descair o chapéu sebento para a nuca e retorquiu-lhe de boca torcida:

- Até os enterros de primeira levam fanfarra, Ti Jaquina.
- É um bom enterro, é...

... Era o vinho que eu mais adorava...

O tocador interrompeu a música numa gargalhada. Os dois gritaram-lhe insultos, apoiando-se um no outro.

- Vá lá isso!...
- É certo.

Era o vinho, meu Deus, era o vinho...

[...] Uma velha deixou-se cair no valado, a tossir e a rezar. Os membros aquebrantados pareciam ter-lhe abandonado o corpo e ali ficara sem forças para ir no rastro do rancho.

- ...o Senhor é convosco...

Agatanhando as ervas, subiu ao alto do valado e sentou-se, como se ali procurasse refúgio. Tossiu mais - e rezou ainda.

- ...bendito o fruto do vosso ventre...

Espraiou os olhos pela campina fora, mas sentiu-se só. Só como nunca, derribada na alma.

Aqueles troncos, doridos nos estertores do cerne, apareciam-lhe como o espelho da sua própria angústia. E a velha chorou num pranto manso. A cambalear, carril fora, vinham dois homens cantando:

... Só por morte eu o vinho deixava.

Pararam a olhar a velha e riram, quando notaram que lhe caíam lágrimas nas faces golpeadas pelos anos.

- Parece que vem prà morte, Mãe Santíssima!

- Bem morte...

- Falta-lhe o homem - amalandrou um deles.

- Vai disto, ó quê- - perguntou o outro.

E estendeu-lhe a garrafa [...] ²⁴⁷

A purificação ou salvação para os gaibéus, antes ainda do inferno da faina sob a canícula, somente pode ser obtida pelo vinho, pelo esvaziamento da garrafa, e pelo canto bêbado. A missa agora começa. O sacrifício a que se entregam os corpos gaibéus não possuirá fim. É preciso cantar. Orem juntos, em unísono, até mesmo diante da morte anunciada. A

²⁴⁷ REDOL, 1974. P. 24-25.

crônica dos gaibéus é a de todos os dias. O canto é divertimento, alívio, mas também clamor. Mas com o canto os gaibéus adiam a morte, brincam antes de morrer, debocham em vida. A religiosidade gaibéu desce também ao *bathos*, parodia a via-sacra. Frente à promessa do trabalho inclemente, os gaibéus introduzem a fanfarra; eles mesmos, fanfarrões diante da necessidade de se sujeitarem precariamente à “jorna” nos arrozais, ou de baixarem suas cabeças à terra como em obediência à lição moral do “bom trabalhador” que nunca deve cansar.

Podemos já aqui propor que o grotesco físico, como no caso de Berardo Viola em *Fontamara*, não escoa necessariamente para uma deformidade moral, antes possui uma finalidade útil. Berardo Viola, por exemplo, utiliza sua força animalesca, monstruosa, para acessar e cultivar as terras inóspitas no cume da montanha ou para carregar um burro às costas até o alto do campanário. Utiliza, ao mesmo tempo, sua fúria instintiva para se defender do massacre a que é submetido na prisão fascista. Sobre o “monstro humano”, Foucault diz que “o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”²⁴⁸. O monstro seria, assim, a forma natural da contranatureza. Foucault parte então da anomalia física:

O monstro, da Idade Média ao século XVIII de que nos ocupamos, é essencialmente o misto. É o misto de dois reinos, o reino animal e o reino humano: o homem com cabeça de boi, o homem com pés de ave – monstros. É a mistura de duas espécies, e o misto de duas espécies: o porco com cabeça de carneiro é um monstro. É o misto de dois indivíduos: o que tem duas cabeças e um corpo, o que tem dois corpos e uma cabeça, é um monstro. É o misto de dois sexos: quem é ao mesmo tempo homem e mulher é um monstro. É um misto de vida e de morte: o feto que vem à luz com uma morfologia tal que não pode viver, mas que apesar dos pesares consegue sobreviver alguns minutos, ou alguns dias, é um monstro. Enfim, é um misto de formas: quem não tem braços nem pernas, como uma cobra, é um monstro. Transgressão, por conseguinte, dos limites naturais, transgressão das classificações, transgressão do quadro, transgressão da lei como quadro: é disso de fato que se trata, na monstrosidade. Mas não acho que é só isso que constitui o monstro²⁴⁹.

Assim, para incluir na monstrosidade um aspecto que aproxima o monstro humano do monstro moral ou de uma anomalia que não é apenas física, mas também psicológica, Foucault defende que “só há monstrosidade onde a desordem da lei natural vem tocar,

²⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 69.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 79.

abalar, inquietar o direito, seja o direito civil, o direito canônico ou o direito religioso”²⁵⁰. Ou seja, como aponta ainda Foucault, uma monstruosidade que é jurídico-moral, que está centrada agora na conduta, não mais na natureza. O percurso de Foucault, seguindo os rastros da anomalia do monstro moral ao longo dos séculos XVIII e XIX, desemboca num semblante político, seja o do soberano, seja o das massas²⁵¹. É desse modo que os personagens que formam o núcleo fascista de *Fontamara* se apresentam enquanto deformação física nunca dissociada da deformação moral. O advogado dom Circostanza, o “Amigo do Povo”, amigo de todos os *cafoni*, que se utiliza de recursos retóricos para enganá-los, é quem, deformado pela própria lei que beneficia apenas os opressores, teatraliza suas falas, gestos e cenas. No capítulo VI, quando os *cafoni* Giuvà, Scarpone e Berardo procuram pelo advogado para receberem um pequeno crédito devido a uma plantação de mudas de videira de uma antiga vinha que possuía, recebem, como resposta, o falso lamento de dom Circostanza afirmando que o governo perseguia também a ele inventando uma nova lei todos os dias para o prejudicar. Alegando que o governo reduzia os pagamentos devidos em até vinte por cento para não remunerar os *cafoni* ali diante de si, dom Circostanza protagoniza o teatro da própria lei, a letra conveniente e hipócrita restrita apenas a alguns como responsabilidade: “‘Não é insuportável?’, recomeçou o advogado. ‘O que a lei tem a ver com o que se passa entre patrões e *cafoni*? Onde vai parar a nossa liberdade?’”²⁵².

A monstruosidade ou deformação física passa então a prescindir da face moral. O monstro moral entra em cena, atua, teatraliza. O riso desvela a verdade escondida, mascarada. A cena é dramática, trágica, mas também cômica e caricatural. Outros personagens fascistas de *Fontamara* intercalam-se no mesmo palco. O diabo ou demônio *podestà* (Empresário) não esconde apenas os chifres, o rabo bifurcado. Vendida a alma, ele revela também a sua deformação moral, a sua condição de monstro moral:

Ele tinha achado a receita para transformar espinhos em ouro. Alguém afirmou que ele tinha vendido a alma ao Diabo em troca de sua riqueza e talvez tivesse razão. De qualquer modo, depois da investigação policial para descobrir se o dinheiro era falso, a autoridade do Empresário aumentou enormemente. Ele representava o Banco. Tinha à sua disposição uma fábrica de dinheiro. Os antigos proprietários começaram a tremer diante dele²⁵³.

²⁵⁰ FOUCAULT, 2010, p. 79.

²⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 130.

²⁵² SILONE, 2003, p. 162.

²⁵³ *Ibid.*, p. 62.

Não passa despercebida a analogia direta em que “o Diabo representa o Banco”, tampouco as letras maiúsculas no meio da frase que nomeiam as duas palavras grandiosamente, em correspondência divina, superior, suprema, cultual, se pensarmos na reflexão de Walter Benjamin em *O capitalismo como religião*. Também não é fortuito que, na narrativa de Silone, o “Empresário” seja o terceiro elemento a formar uma tríade, à maneira de uma tríplice trindade: Diabo, Banco, Empresário. Por sua vez, os cerca de duzentos homens armados, os milicianos que invadem *Fontamara* no capítulo V, trazendo mosquetes e um facão na cintura para espalhar o terror entre as mulheres, crianças e velhos que, àquele horário do dia, encontram-se sozinhos na aldeia, também são apresentados como “mascarados de morte”. Matalé, a narradora, define-os assim:

Em parte, eles também tinham o aspecto de *cafoni*, mas daqueles sem terra, que ficam a serviço do patrão, ganham pouco e passam a maior parte da vida entre os furtos e a cadeia. Uma outra parte deles, como se soube melhor mais tarde, era de intermediários, desses que se vêem na feira e, ainda, lavadores de pratos nas tabernas, barbeiros, cocheiros de casas particulares e músicos ambulantes. Gente fraca e, à luz do dia, cafajeste²⁵⁴.

O exemplo dos milicianos não foge nem à monstruosidade moral que libera até mesmo a pulsão de uma violência como libido, nem à baixeza de suas intenções vis. Uma dupla força que atua ao encontro do chão, da queda, do declínio, do *bathos*. Mas o *bathos*, como já mencionamos, é ainda mobilizar o riso, o escárnio, a comicidade, a sátira. Revela uma verdade sob o sorriso silencioso, produz crítica. Voltando a *Gaibéus* e aos cantos de trabalho, Alves Redol intercala a narrativa do romance com as quadras ribatejanas advindas do folclore popular local. As quadras cantadas durante o trabalho, como demonstra o próprio autor português na obra *Cancioneiro do Ribatejo – A vida do povo cantada pelo povo*, guardam aproximações e relações entre camponeses de diferentes regiões do planeta e de Portugal: Ribatejo, Minho, Alentejo, Estremadura (Espanha), Galícia (Espanha), Nordeste do Brasil, entre outros²⁵⁵. Fica comprovado que a pesquisa das quadras ribatejanas, que já estava em

²⁵⁴ SILONE, 2003, p. 140.

²⁵⁵ Em 1950, Alves Redol publica o estudo etnográfico *Cancioneiro do Ribatejo – A vida do povo cantada pelo povo*. Nesse estudo, Alves Redol após uma recolha de material por catorze anos vai se aprofundar nos cantos e quadras cantados no Ribatejo, demonstrando inclusive a relação e as influências desses cantos com os de outros povos, como os da Espanha e do Brasil. E Alves Redol aponta que “foram as relações de trabalho que determinaram tão íntimas afinidades folclóricas e que o fenômeno se deve em especial a muito semelhantes condições sociais” (REDOL, Alves. *Cancioneiro do Ribatejo*. 1 ed. Vila Franca de Xira: Centro Bibliográfico, 1950 p. 29). E acrescenta um exemplo: “Entre ribatejanos e beirões há dezenas de quadras rigorosamente iguais ou semelhantes [...] é particularmente difícil determinar onde começa a inspiração dos gaibéus e onde acaba a dos rabejanos, ou vice-versa” (Ibid., p. 30). Também com outros povos próximos há semelhanças nos cantos,

curso durante a escrita de *Gaibéus*, serviu de subsídio a alguns trechos do romance. É o caso da seguinte quadra que aparece em *Cancioneiro do Ribatejo*, porém sensivelmente modificada em *Gaibéus* sem prejudicar o sentido único e a imensa semelhança:

*Põe-te sol, põe-te sol,
deixa vir a noite feia:
descanso pr'a quem trabalha,
regalo pr'a quem passeia.*

*Põe-te sol, põe-te sol,
lá pr'a trás do barracão:
és alegria pr'a gente,
és tristeza pr'o patrão²⁵⁶.*

Ao mesmo tempo em que denota um traço folclórico e popular do camponês ribatejano, acostumado a cantar enquanto trabalha, a quadra não se exime da ironia crítica, do humor que brinca com a condição subalterna dos próprios camponeses, mas também com sua pequena vitória perante a tristeza do patrão ao ver o sol poente, o fim do dia e da produção dos seus trabalhadores alugados. Há, portanto, um gozo que transparece na quadra, uma burla com o patrão, com o personagem superior à maneira dos carnavais a que se refere Bakhtin. Assim, até mesmo a relação do camponês com o trabalho, com a terra, com a remuneração insuficiente pela “jorna” são temas satirizados nas quadras:

*Meu amor se fores à ceifa,
leva a foice e os canudos;
de empreitada, lanços largos,
de jorna, lanços miúdos²⁵⁷.*

Ou ainda:

*Eu vou dar um viva, viva,
ao patrão e à patroa;
viva o nosso lindo ramo
que acabou a azeitona²⁵⁸.*

As quadras de *Cancioneiro do Ribatejo* são fruto do afã de Alves Redol em aprofundar-se nos hábitos e na mundividência dos camponeses, mas também de outros trabalhadores subalternos, proletários, como os pescadores e os operários, tal qual sugere a

como entre ribatejanos e alentejanos, por terem condições de vida parecidas. Conforme o autor, as 1200 quadras ribatejanas recolhidas no livro e cantadas por seus trabalhadores constituem um poema coletivo que um povo analfabeto legou ao futuro para relatar as suas esperanças e as suas amarguras.

²⁵⁶ REDOL, 1950, p. 39.

²⁵⁷ Ibid., p. 172.

²⁵⁸ Ibid., p. 173.

frase de Almeida Garrett usada como epígrafe no livro: “Quem não tem olhado senão à superfície de nossa literatura, não crê que ao pé, por baixo, andava outra literatura que era a verdadeira nacional, a popular, a vencida [...]”²⁵⁹. Se em *Gaibéus* as quadras executam um papel burlesco, satírico, de visada subterrânea, em *Fontamara é a beffa*, a piada enquanto elemento de escárnio, que ganha a cena, como veremos mais adiante. Por ora, deixemos o *bathos*. Ou melhor, suspendamo-no.

1.3 ERGASTOLO E APRISIONAMENTOS À NATUREZA MORTA RIBATEJANA E ABRUZZESE

As obras neorrealistas, de maneira geral – o que inclui convergências estéticas entre as expressões literárias, plásticas e cinematográficas – parecem partilhar a impressão de um mesmo espaço/tempo não raras vezes cerrado, confinado, como a sugerir a falta de saída, um tom sóbrio e sem esperança repetindo-se sobre si mesmo, imóvel, que poderia responder aqui pelo termo italiano “*ergastolo*”²⁶⁰ recorrente na obra de Ignazio Silone. Esse espaço/tempo a que nos referimos aqui destoa daquele que se apresenta labirinticamente na obra de Kafka, uma vez que um labirinto não pode ser apreendido num só lance de olhos por possuir paredes, compartimentos secretos, anteparos, desvios, interrupções, digressões, diferente do que ocorre, por exemplo, com a paisagem neorrealista dos romances analisados. Essa suposta condenação dos personagens neorrealistas ao tempo/espaço de um *ergastolo* – que poderíamos, num primeiro momento, chamar de monótono e repetitivo – não se restringe propriamente ao plano moral e material, mas assinala-se ainda como uma condição natural.

Em *Gaibéus*, a natureza do homem e da paisagem se fundem, criam o *ergastolo* fundamental, o gesto parado, suspenso como num voo, o contemplativo do que nunca é somente fora:

Os pés evadiram-se pelo frio; os ceifeiros julgam-se suspensos na seara, como aves paradas no voo. À volta das cabeças os mosquitos vão-lhes zaindo e beliscam-lhes

²⁵⁹ REDOL, 1950, p. 7.

²⁶⁰ *Ergastolo* que, em português, pode ser traduzido por “prisão perpétua” aparece uma única vez no texto da última edição em italiano de *Fontamara*, publicada pela editora Mondadori. Na versão traduzida para o português por Doris Natia Cavallari, a palavra ganha uma conotação diferenciada: a tradutora opta por “ergástulo”, forma mais próxima do original latino *ergastulum* – nome dado na Roma Antiga a um edifício que servia de cárcere onde eram confinados os escravos acorrentados e onde sofriam punições.

as carnes amolengadas de fadiga, cravando-lhes no íntimo a angústia de todas as horas - maquia paga àquela planície sempre triste, desdobrada até ao horizonte²⁶¹.

A paisagem, nesse caso, é mole como a carne dos corpos. Não se trata apenas da fadiga do trabalho interminável na planície, nos arrozais, mas também do cansaço das vistas que não se renovam, que veem sempre o mesmo relevo, os mesmos dias. O que se desdobra até o horizonte, em modo de multiplicação, é operação infinitesimal, sempre mais próxima do zero, marco temporal dos ceifeiros gaibéus. O desdobramento da paisagem esbarra no limite horizontal que, de outra forma, verticaliza-se para dentro²⁶². A palavra “planície” se repete em *Gaibéus* incansavelmente, chega a marcar uma espécie de refrão em suas combinações com outros termos, ora aparecendo como “planície triste”, ora nas intercalações “planície e céu – céu e planície” ou “céu e ceifeiros – planície e fogo”. O cerco da paisagem, que em *Gaibéus* é o da planície a cansar as vistas com seu horizonte igual e distendido, adquire em *Fontamara* um *ergastolo* de topografia distinta. No prefácio do romance, Silone, misturando narrativa e experiência pessoal, define a sua visão dos primeiros vinte anos de vida que passou na suposta aldeia *abruzzese*:

Por vinte anos o mesmo céu, circunscrito pelo anfiteatro natural das montanhas que encerram o Distrito em uma barreira intransponível; por vinte anos a mesma terra, as mesmas chuvas, o mesmo vento, a mesma neve, as mesmas festas, as mesmas comidas, as mesmas angústias, as mesmas penas, a mesma miséria; a miséria recebida dos pais, que a haviam herdado dos avós, e contra a qual o trabalho honesto nunca serviu para nada [...]. A vida dos homens, dos animais e da terra parecia assim fechada num círculo imóvel, vedada pelas montanhas e pelas vicissitudes do tempo. Fechada num cerco natural, imutável, como uma espécie de ergástulo.

Primeiro vinha o plantio, depois a adubação, depois a colheita, depois a vindima. E depois? Depois tudo de novo. O plantio, o cultivo, a poda, a adubação, a colheita, a vindima. Sempre a mesma canção, o mesmo refrão. Sempre. Os anos passavam, os anos acumulavam-se, os jovens tornavam-se velhos, os velhos morriam, e semeava-se, arava-se, adubava-se, colhia-se, vindimava-se. E depois disso? De novo, do

²⁶¹ REDOL, 1974, p. 33.

²⁶² Em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia I*, Deleuze e Guattari desenvolvem uma distinção cosmoespacial entre árvore, verticalização, agricultura e ocidente por um lado, que ocasionou uma relação privilegiada com a floresta e com o desmatamento; e, por outro, a estepe, o jardim, a horizontalização, a horticultura e o oriente, dando relevo a uma cultura de tubérculos, ao invés da relação ocidental com a floresta e o campo/latifúndio. Ao mesmo tempo, YI-Fu Tuan, em *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*, pressupondo que o meio ambiente natural e a visão de mundo – a que reflete a experiência – estão estreitamente ligadas, chega a conclusões que dialogam com Deleuze e Guattari. Ao falar da floresta equatorial, Tuan destaca a sua natureza completamente envolvente, sem horizonte nem vistas longínquas onde fosse possível discernir céu e terra, vertical e horizontal. Em um ambiente assim, cuja paisagem é cerrada, sem perspectiva, o sentido do tempo é restrito. Assim, a paisagem de campos esparsos e ondulantes, planícies, desertos e estepes parecem, do ponto de vista contemplativo, instaurar uma percepção sensorial que se aproxima da topofilia afeita a uma reminiscência afetiva, a uma memória que se demora a esvaír no espaço e no tempo.

começo. Cada ano como o precedente. Cada estação como a precedente. Cada geração como a precedente²⁶³.

Como é fácil perceber, o cerco da paisagem, esse *ergastolo*, é também o ciclo imutável da natureza, do cultivo da terra, da vida dos *cafoni*. Ciclo que é aparentemente circular, sempre retorno e recomeço: nascer, crescer, morrer, tal qual uma música que se repete, ladainha ou melopeia com seus refrões monótonos cantados nos dias de labuta, sob o mesmo sol, na mesma paisagem, sobre a mesma terra, ou como se refere Silone mais à frente: “Nunca houve saída [...]. Na montanha, a terra para cultivar era sempre escassa, árida e pedregosa, o clima desfavorável”²⁶⁴. A ausência de saída, que é também ausência de esperança, responde por *ergastolo*. Se em *Fontamara* a planície ou as terras férteis do lago do *Fucino*²⁶⁵ são proibidas aos *cafoni*, resta-lhes a prisão, o confinamento do anfiteatro das montanhas inóspitas, improdutivas. Em outra de suas obras, intitulada *Saída de Emergência*, Silone assume um tom de ensaio memorialístico, ainda que por vezes se aproxime do conto, manifestando a influência de sua mundividência na obra escrita, à maneira como aparece no prefácio de *Fontamara*. A paisagem cercada, cerrada, confinada a um raio de visão pequeno e limitado, detém a sua atenção e ação dentro de um tempo/espço do qual não pode escapar. Essa escrita do *ergastolo*, aprisionada à memória para produzir um outro real presente, sem que homem e paisagem, camponês e terra, possam separar-se ou abandonar-se, coincide com a experiência da imobilidade da paisagem natal e do exílio forçado, modos subjetivos de prisão e confinamento que tampouco a ação da fuga do regime fascista pudera apagar no escritor:

Assim se explica igualmente por que razão tudo aquilo que tenho vindo a escrever até agora e tudo aquilo que, muito provavelmente, virei ainda a escrever – se bem que também tenha viajado e vivido por bastante tempo no estrangeiro – se refira exclusivamente àquela parte da região que se podia abarcar com o olhar, da casa onde nasci, e que não vai além dos trinta ou quarenta quilómetros, de ponta a ponta²⁶⁶.

A constatação já no prefácio de *Fontamara* de uma realidade vivida em que nada muda, somente se repete ano após ano, cuja imobilidade é mobilidade diária para o mesmo fim, os mesmos caminhos, a mesma faina, a mesma paisagem, coaduna com o gesto

²⁶³ SILONE, 2003, p. 21.

²⁶⁴ Ibid., p. 23.

²⁶⁵ É interessante também notar como uma paisagem dominada pela água, elemento amniótico, de liquidez, de mobilidade, transforma-se de repente em uma planície, um platô, enfatizando ainda mais o sentido de *ergastolo*.

²⁶⁶ SILONE, Ignazio. *Saída de emergência*. Trad. Maria Reis e Máximo Oliveira. 1. ed. Lisboa: Moraes Editora, 1967, p. 84.

neorrealista apontado por Benjamin Abdala Junior, o de “situar onde o indivíduo tinha seus pés e por onde circulava sua cabeça”²⁶⁷. Uma vida vivida à nortada das estações, dentro de um ciclo sempre a terminar no inverno para recomeçar ao seu fim, sujeito à fome e à condenação do frio quando a colheita não é suficiente, quando já não haverá mais trabalho durante uma estação inteira do ano – três meses de miséria – tipifica o *modus subvivendi* dos camponeses nesses romances neorrealistas. *Gaibéus* marca o seu fim (ou último capítulo) com o título “O inverno vem aí”, maneira de dizer que a estação da fome, da miséria, da ausência de trabalho, encerra o ciclo das estações da ceifa do arroz. *Esteiros*, outro romance português, de autoria de Soeiro Pereira Gomes, tem a sua estrutura dividida ciclicamente em cinco partes, a última repetindo ou retornando à primeira: outono, inverno, primavera, verão, outono.

O *ergastolo* do espaço/tempo nos romances neorrealistas encontra já no início de *Cristo parou em Eboli* uma descrição da paisagem e da vida camponesa na Lucânia, bastante próxima do *modus subvivendi* dos *cafoni* em *Fontamara*:

As estações transmutam-se sobre seus trabalhos agrícolas, tanto hoje como há três mil antes de Cristo [...]. Grassano, como todas as aldeias dessa região, é branca, localizada no cume de um monte desolado, como uma pequena Jerusalém imaginária na solidão de um deserto. Gostava de ir até a parte mais elevada da aldeia, até uma igreja batida pelos ventos de onde o olhar pode se espalhar em todas as direções rumo a um horizonte ilimitado, uniforme, idêntico a tudo quanto o cercava. Temos a impressão de nos achar em meio a um mar de terra esbranquiçada, monótona e sem árvores; ao longe, percebemos aldeias brancas e distantes, cada qual no alto de seu monte [...] ²⁶⁸.

Dom Carlo, personagem e narrador de *Cristo parou em Eboli*, integra a sua experiência de *confinato* à paisagem lucana. Ver o horizonte, nesse caso, é como ver apenas a continuação do mar, do oceano, uma consolação dentre a desolação do que não tem fim. Essa geometria assimétrica entre o que o cerca e o que se repete infinitamente a distância, que aparentemente se diferencia da experiência dos *cafoni* dentro do seu anfiteatro de montanhas, executa o movimento semelhante a um espelho dentro de um espelho, um desdobramento da imagem sempre igual que, em última instância, ilude a repetição por uma suposta diferença. Esse acréscimo na repetição dos dias e da paisagem pode marcar uma pequena, irrisória, despercebida diferença. No caso de dom Carlo, essa diferença na repetição pode ser exercida pelo olhar artístico, pelo filtro do pintor capaz de transformar a paisagem, recriá-la²⁶⁹. Nesse

²⁶⁷ ABDALA JUNIOR, 2012, p. 59.

²⁶⁸ LEVI, 1986, p. 12-13.

²⁶⁹ Ao considerarmos relevante o fato do personagem-narrador dom Carlo, assim como o seu autor Carlo Levi, ser um *confinato* médico e pintor, estamos estabelecendo vínculos que não podem ignorar a experiência humana

sentido, também Carlos de Oliveira, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, assim como já havia feito em *Casa na duna*, seu primeiro romance, exhibe o ponto de vista dos personagens que olham a paisagem desolada da janela de sua casa, no alto de uma colina ou duna na região da Gândara. Essa exibição é muito mais composição, imaginação montadora, uma vez que essa paisagem pode ser recriada por intermédio do desenho, da fotografia, da pirogravura, da maquete, entre outras expressões artísticas usadas pelos personagens para captarem “o rigor submerso da realidade”²⁷⁰. A contemplação, portanto, também pode se revelar como recriação, diferença na repetição dos dias, da paisagem, de mundos. Nesse caso, mundos camponeses coexistentes²⁷¹. O estatuto que Jacques Rancière atribui à literatura por sua capacidade de ficcionar o real, ou seja, pensar a História a partir de histórias, repousa no neorrealismo como uma função seminal, fundamental, haja vista operar numa dobra entre literatura (ou arte) e H(h)istória. Todos os autores neorrealistas aqui citados – Ignazio Silone, Carlos de Oliveira, Carlo Levi, Soeiro Pereira Gomes, Alves Redol²⁷² – presenciaram sob seus olhos a vida camponesa. A literatura, nesse caso, serviu para compor novos quadros. O neorrealismo, profícuo em descrições de paisagens, não pode gerar a disrupção, a disjunção, mas antes opera pela sutil diferença às margens de uma paisagem que pode desdobrar-se como um espelho até o horizonte de fora – tal qual o oceânico –, ou de dentro – tal qual o da terra e seu subterrâneo rico em fendas, imperfeições, grutas, cavernas. O grotesco, assim, é invisibilidade no cenário, na paisagem. Somente pode ser mais visível nas *grotte* da Lucânia ou no amontoado de casas em *Fontamara*. Nos demais casos – e mesmo nesses citados – o

e seu arcabouço cultural projetados sobre a paisagem natural visada, perspectivada, surtindo o efeito de um embaralhamento em que as partes se unem ou se fundem sob uma só moldura. Vale lembrar que o conceito de *paisagem* se consolida a partir da pintura do século XV (ver, entre outros, CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, em particular o capítulo “A questão da pintura”, p. 76-100).

²⁷⁰ OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra. Paisagem e Povoamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, p. 26.

²⁷¹ Cesare Pavese, em sua descoberta da imagem, confia que as palavras que utilizou para compor os poemas de *Trabalhar cansa* e suas paisagens poéticas – ou poemas-contos – derivaram de uma “comoção pictórica”. Pelo menos em dois poemas do livro, *Lenha verde* e *Estrela d’Alva*, é possível perceber uma aproximação com a ideia do *ergastolo*. Em *Lenha verde*, a imobilidade desacorçada da paisagem é a mesma da repetição dos dias solitários de trabalho: “As colinas encaram o homem parado. / Até quando elas forem compostas de terra, / aldeãos deverão capiná-las. Olhando não vê, / como quem na prisão adormece acordado. / Este homem parado retorna amanhã, da prisão, / ao trabalho com poucos parceiros. Mas hoje está só”. (PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Trad. Andréia Riconi. Brasília: Colenda, 2022, p. 132). No poema *Estrela d’Alva*, esse *ergastolo* responde pelo lugar do nada do espaço e do tempo, da inutilidade sempiterna: “Não há nada mais acre que a aurora de um dia / em que nada virá. Não há nada mais acre / que o inútil [...] / Vale a pena que o sol se levante do mar / e essa longa jornada comece? Amanhã / voltará uma tépida aurora com luzes brilhantes / e será como ontem, que nada acontece” (Ibid., 152-153).

²⁷² Ressalta-se que, em termos de literatura portuguesa, a confrontação do romance de Carlos de Oliveira com o de Alves Redol não ignora as peculiaridades estilísticas e estéticas distintas em ambas as obras. Nesse sentido, executa uma aproximação pela diferença ou, em outras palavras, que não pode ignorar as diferenças.

grotesco incide sobre outros elementos, sobre outros caracteres, que, não obstante, fazem emergir de baixo, do subterrâneo, uma mudança quase imperceptível ou que, quando percebida, visível, deriva da metamorfose, da antropomorfização e, como já demonstrado, da deformação física e moral. Suas camadas abaixo, verticais, ou espelhamentos de paisagem em horizontalidade, encontram, como sugestão de caminho, rota de saída ou ponto de fuga, as palavras de Hal Foster: “Em futuras histórias dos paradigmas artísticos, a repetição, e não a abstração, poderá ser vista como a superação da representação – ou pelo menos como um rompimento mais efetivo”²⁷³.

Figura 38 – *I Fratelli* (1953), da série *Cristo parou em Eboli*, de Carlo Levi, óleo sobre tela, 92 x 72,5 cm, Galleria Civica d’Arte Moderna e Contemporanea (Torino)



Fonte: <https://artsupp.com/it/artisti/carlo-levi/i-fratelli-dal-ciclo-cristo-si-e-fermato-a-eboli>

Em outro romance de Ignazio Silone, intitulado *Il segreto di Luca*, publicado em 1956, o *ergastolo* se repete. Dessa vez não apenas na paisagem ressecada, pedregosa, árida da *Marsica*, no *Abruzzo*, e seu anfiteatro de montanhas cingindo as vidas imóveis dos camponeses. Luca Sabatini, o personagem principal da narrativa, personifica o *ergastolo* a que foi inocentemente condenado por ter matado um homem. Aos setenta e dois anos de idade, após ficar encarcerado por mais de quarenta anos e apenas ser libertado por conta da

²⁷³ FOSTER, 2014, p. 74.

confissão de outro velho da cidade de Cisterna – que às portas da morte admite ter cometido o assassinato –, Luca permanece misteriosamente preso como num *ergastolo* de frieza, solidão e silêncio. O seu destino, a escolha da condenação ao *ergastolo* para se livrar dos tormentos de um amor proibido por Ortensia, faz com que o corpo injustamente acusado não se dissocie da paisagem desolada, silenciosa, imutável. Ele levará essa paisagem dentro de si para o cárcere e, mesmo depois de solto, continuará convivendo com o silêncio das ruas, das montanhas, dos velhos de Cisterna cúmplices de seu segredo indefensável, de sua inocência não confessa. Mais uma vez, no entanto, o *ergastolo* não pode ser considerado um fim em si mesmo, mas uma possibilidade de saída de emergência. É o padre dom Serafino que revela ao ex-partigiano Andrea Cipriani a forma encontrada, à época do processo condenatório de Luca, para livrá-lo de seu tormento silencioso: “A prisão perpétua era uma saída”²⁷⁴. Depois da condenação voluntária de Luca, também Ortensia seguirá outro caminho para o *ergastolo* ao decidir passar o resto de sua vida num monastério:

Agora não poderei mais viver sem pensar nele. Há histórias de homens que aceitaram a morte pelo próprio amor, mas Luca fez muito mais do que isso. A prisão perpétua é mais do que a morte. A morte dura um átimo e requer uma coragem momentânea; a prisão perpétua dura uma existência”²⁷⁵.

O *ergastolo* – aqui traduzido como “prisão perpétua” – é o lugar e o tempo onde a repetição não cessa: a dos dias, dos silêncios, das solidões, da imobilidade, da paisagem. Como um anônimo desde o início do romance, um estrangeiro lançado num cárcere para ser esquecido, Luca Sabatini perfaz a mesma sina de qualquer *cafone*. A sua identidade é a de ser desconhecido, ignorado pelos cidadãos, desde sempre isolado numa cela solitária. Ao *cafone*, decerto como a qualquer camponês, a saída pode ser o silêncio, a contemplação da passagem dos dias. Luca, como todo *cafone*, sabe que ele também pode ser considerado um *Solito Sconosciuto*²⁷⁶.

Ao pensar que a paisagem pode ser uma imagem dentro da qual o homem, o camponês, integra-se à composição, podemos nos aproximar do que preceitua Georges Didi-

²⁷⁴ SILONE, Ignazio. *Il segreto di Luca*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1956, p. 152 – tradução minha. Texto original: “L’ergastolo era una via di uscita”.

²⁷⁵ Ibid., p. 157 – tradução minha. Texto original: “Ormai non potrò piú vivere senza pensare a lui. Si racconta di uomini che hanno accettato la morte per il proprio amore; ma Luca per me ha fatto assai di piú. L’ergastolo è piú della morte. La morte dura un attimo e richiede un coraggio momentaneo; l’ergastolo è un’esistenza”.

²⁷⁶ Referência à passagem do romance *Fontamara*, que será abordada mais à frente, em que Berardo Viola é acusado de ser o famoso agitador antifascista procurado pela polícia conhecido como o *Solito Sconosciuto* – que, de maneira literal, poderíamos traduzir por “o Sempre Desconhecido”.

Huberman sobre imagem-dialética, sintoma, imaginação montadora e suas correspondências com a história e o real. Em entrevista concedida para a TV UNAM, do México, Didi-Huberman esclarece essa aproximação ao mencionar que é "como se a imagem estivesse no centro da história ou, do mesmo jeito, que a história está sempre no centro da imagem"²⁷⁷. Na mesma entrevista, Didi-Huberman, referindo-se a Walter Benjamin, afirma que os sem-nome estão no fundo da história. Essa perspectiva, capaz de colocar os proletários camponeses, os heróis menores de que falamos aqui, ora no centro da imagem ou da história, ora no fundo da história, concorda com a visão de Patricia Peterle acerca do entrecruzamento entre literatura, história e política que vislumbra na obra do escritor Ignazio Silone: "Graças às mais variadas contribuições dos estudos literários, hoje é possível dizer que a imagem literária não ilustra nem reproduz a realidade, ela é uma reconstrução a partir de mecanismos próprios de linguagem, produzida num dado momento histórico"²⁷⁸.

A partir dessas considerações, importa sabermos se o traço grotesco na reconstrução do real – ou re-presentação do *modus subvivendi* camponês – sobre o qual o neorrealismo deita o seu olhar contemplativo, torna-se capaz de desmontar e remontar a realidade de suas imagens, como aponta Didi-Huberman. Cremos que não seja possível reinventar a realidade de uma imagem. Ao contemplá-la, mobilizamos o pensamento, nosso amplo espectro referencial, que abrange subjetividade, experiência, memória e história, para montar e desmontar essa "imagem do real". Não se trata de reinventá-la, mas de concebê-la em sua origem, nova origem remontada ou desmontada, liberta pela dialética diante dos olhos, diante do pensamento, diante do tempo. A "imaginação montadora" é sempre imaginação, *locus* de reunião de cacos, estilhaços e ruínas, *locus* da concepção possível do caleidoscópio do real, partículas de real, nunca um "real total", nunca uma "verdade acerca do real". Jogo ilusório, despiste, dissimulação real, prazer de vivência, de experiência, de contemplação e autocontemplação produtiva da montagem sempre em processo, nunca encerrada, sempre aberta a uma nova peça, novo fragmento, novo caco, novo estilhaço arranhando a superfície do real.

O real, portanto, volta e se volta à ficção. O sujeito, que para Lacan não passa de uma mancha no espetáculo do mundo, exhibe no neorrealismo desses romances a máscara grotesca sobre a face camponesa. É o sintoma grotesco que, como real, semblante, retorna e estilhaça-

²⁷⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m4hLqgrxXdg&t=80s>. Acesso em 04/07/2023.

²⁷⁸ PETERLE, 2011, p. 216.

se. No entanto, e concomitantemente, Hal Foster defende que o sujeito que, embora perturbado, volta como testemunha ou sobrevivente é o sujeito traumático, de autoridade absoluta, incontestável, para que se acredite nele e até mesmo se identifique com ele. No discurso do trauma, segundo Foster, “o sujeito é a um só tempo evacuado e elevado”²⁷⁹. E, dessa maneira, o discurso do trauma resolve magicamente dois imperativos contraditórios na cultura atual: a análise desconstrutivista e a política da identidade. Assim, o retorno do real agora converge com o retorno do referencial. Em outras palavras, Foster aponta uma nova direção ao novo real, ou retorno a alguma origem que se estilhaça e que, ao nosso ver, no caso do neorrealismo, encontra no sintoma – ou máscara – grotesco um ponto de intersecção (ou melhor, linha) com o ser e a experiência camponesa.

Figura 39 – *Amanti nella terra* (1973), de Carlo Levi, óleo sobre tela, 49,5 x 70 cm, Fondazione Carlo Levi (Roma)



Fonte: <https://artsupp.com/it/artisti/carlo-levi/amanti-nella-terra>

Nessa seara, não há como desviarmos da leitura de Walter Benjamin, mesmo a relida por autores como Giorgio Agamben e Susan Buck-Morss, que apontam uma certa sobreposição das experiências radicalmente desmoralizadas, como se comparando, em pé de igualdade, a da guerra, a da fome, a do operário na fábrica, a da inflação econômica

²⁷⁹ FOSTER, 2014, p. 158.

opressora²⁸⁰. Diante da pobreza da experiência, do fracasso da realidade e da confissão de uma pobreza que já é de toda a humanidade – pobreza não só material, mas espiritual de fato – é que Benjamin reivindica à barbárie, ao bom bárbaro, a possibilidade de uma remontagem (que podemos pensar do real) de origem cínica, filosófica, artística, capaz de ressignificar, ressemantizar, “uma existência que se basta a si mesma”²⁸¹ e que sobreviva rindo à cultura.

O grotesco, nas obras neorrealistas, consegue olhar para os dois bárbaros: o destruidor e o construtor – ou podemos denominar aqui de “remontador”. O empobrecimento da experiência toca a ambos, ainda que um imponha ao outro um modo de vida. Os romances de Carlos de Oliveira mostram que um meeiro pode se tornar ex-meeiro e rebaixar-se à condição de camponês explorado como os que, até então, explorava. É de fato esse “lugar” de subalterno, do baixo subterrâneo, de um certo tipo de *ergastolo*, que nos interessa agora enquanto escala menor, irrisória, quase invisível na paisagem. Diante da pobreza da experiência, o neorrealismo parece fazer fulgurar um heroísmo, deveras aparentemente menor, que, ao concordarmos com António Pedro Pita, encontra uma epigonia romântica. Partindo do artigo “Do neo-realismo. Amando Fontes”, de Joaquim Namorado, Pita confirma que o neorrealismo advém do traço de uma crise em arte oriunda do afastamento da realidade, do ensimesmamento, do desenvolvimento do subjetivismo, o que, a contar do ano de 1914 que serve de referência ao artigo de Namorado, entendemos coincidir também com uma “crise da experiência”. Joaquim Namorado expressa que a literatura deve retomar a ligação com o testemunho e corresponder, nas novas condições políticas e culturais, à “necessidade de realidade”²⁸². Diante disso, Pita acrescenta:

Para Namorado, o romance moderno *retrata* “os heroísmos que enchem os dias sempre iguais e diferentes” – o que constitui uma herança de Romain Rolland: “aos homens de todos os dias mostra a vida de todos os dias: ela é mais profunda e mais vasta que o mar. O menor de entre nós traz em si o infinito”; “escreve a vida simples destes homens simples, escreve a tranquila epopeia dos dias sempre iguais e diversos”. Porém, o *modo* de a literatura exprimir “todo o mistério do quotidiano” *deve* ligar-se sobretudo à grande herança romântica²⁸³.

É aqui que Pita estabelece a relação, a partir dessa gênese do “herói romântico”, de um neorromantismo que, em compatibilidade teórica com o neorrealismo, é capaz de projetar-se

²⁸⁰ Cf. BENJAMIN, 1994, p. 115.

²⁸¹ Ibid., p. 119.

²⁸² PITA, António Pedro. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: *Novos Realismos*. Org. Isabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 15.

²⁸³ Ibid., p. 15.

no futuro²⁸⁴ e constituir “a expressão de um imenso heroísmo, perspectiva que se ‘sonha’, se constrói nos alicerces do real e se talha na conquista do futuro”²⁸⁵. Esse regresso à realidade, ainda conforme Pita, não supõe regressar ao realismo em arte, “significa distanciar-se da *captação fotográfica* do mundo, pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social”²⁸⁶. Distanciar-se da captação fotográfica do mundo é deformar, dar nova forma, como já assinalado por Mário Dionísio²⁸⁷. Mais uma vez, diante do tempo, deparamo-nos com o grotesco, agora não somente neorreal, como também neorromântico. Em dupla rota, ao modo de bifurcação, tomamos o sendeiro da re-presentação do herói menor nas obras neorrealistas que aqui nos interessa; e, por outro lado, o sendeiro de uma estética tributária do romantismo que sobrevalorizou e revitalizou o traço grotesco. Em ambos os casos, os sendeiros se tocam ou voltam a se encontrar na paisagem subterrânea para, como disse Pita, trazer a primeiro plano o devir histórico-social.

Esse devir, que pode atritar superfície e subterrâneo, encontra no procedimento grotesco uma via de acesso, tanto em imagem como em palavra, às testemunhas mudas de que fala Jacques Rancière, como forma de “explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios”²⁸⁸, visto que a ciência histórica tem uma pré-história literária, a história do modo de vida das massas e dos ciclos da vida material fundada na leitura e interpretação dessas “testemunhas”. Voltamos, mais uma vez, à *mimesis*. Nessa perspectiva, Luiz Costa Lima defende que, dentro do romance romântico, passa-se de uma atitude confessional ou interessada em se apresentar como variante da narrativa histórica para a representação do “pequeno *eu*”, “de posse de suas pequenas misérias, contingências e paixões”²⁸⁹. A experiência se volta agora aos pobres, e não meramente à pobreza de sua

²⁸⁴ É nesse momento que Pita entrecruza as ideias de Joaquim Namorado do primeiro artigo, “Do neo-realismo. Amando Fontes”, com as do segundo artigo analisado do mesmo autor “Do neo-romantismo. O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”, publicado dois anos após o primeiro na revista *Sol Nascente*.

²⁸⁵ PITA, op. cit., p. 16.

²⁸⁶ Ibid., p. 16.

²⁸⁷ Michelle Sales também reforça a aproximação do neorrealismo com o romantismo: “O Neo-Realismo, síntese do Romantismo e do Realismo, no dizer de Mário Dionísio, representa uma nova tomada de consciência literária análoga à da Geração de 70, capaz de criticar a sociedade burguesa que afundava na crise do capitalismo de 1929, mas que incorpora no seu olhar para o coletivo novos estratos sociais diferentes da pequena e alta burguesia de que se ocuparam o grupo do qual Eça de Queirós fez parte. Além disso, a idéia e o conceito de classe social trouxe novos elementos estéticos para a escrita literária. O indivíduo determinado pelas forças do destino e do meio do século XIX foi substituído pelo personagem de um proletário, por exemplo, cujo destino representa a injustiça determinada pelas desiguais condições sociais e econômicas”. (Cf. SALES, Michelle. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã, Portugal: LabCom Books – Universidade da Beira Interior, 2010, p. 63).

²⁸⁸ RANCIÈRE, 2005, p. 49.

²⁸⁹ LIMA, 2007, p. 768.

experiência. Há, por vezes, em um romance como *Fontamara* – mais do que em *Gaibéus*, que prefere intercalar um tom regional melodramático – a presença do tragicômico como ponto de fuga ao *ergastolo*. O dizer rindo a verdade, de Auerbach, e o sobreviver rindo à cultura, de Benjamin, encontram-se nas *beffas*, dribles e desconstruções irônicas provocadas pelos *cafoni* diante de seus algozes. A tragédia ou morte anunciada se rende ao cômico em diversas partes do romance. Patrice Pavis adiciona:

O grotesco está estreitamente associado ao tragicômico, que surge historicamente com o Sturm und Drang, o drama e o melodrama, o teatro romântico e expressionista (HUGO, mas também BÜCHNER, NESTROY, WEDEKIND, KAISER, STERNHEIM) e o teatro grotesco de CHIARELLI ou PIRANDELLO. Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não se cristalizar numa atitude definitiva. No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e harmonia –, o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está no oferecendo sua imagem retrabalhada²⁹⁰.

Assim, o esforço empreendido por Victor Hugo, situado no idealismo romântico, mas que podemos intuir como um movimento anacrônico em devir permanente entre as várias eras artísticas que incluiriam ainda o moderno e o contemporâneo, é o de fazer escoar uma constituição do grotesco como categoria estética que inclua, em seu interior, o advento de uma mutação estética em andamento e que, podemos concluir, uma mutação que permanece enquanto acontecimento – nesse caso, mais do que categoria estética porque admite uma ampla heterogeneidade. Voltamos então ao verbo, ao jogo das formas grotescas, mutáveis, metamórficas, animais, satíricas, neorromânticas, entre tantas outras. O grotesco como devir, como máscara móvel, que não se prende a uma só época, que só é possível ser apreendido fugazmente, num átimo.

A favor de uma leitura que aproxime o neorrealismo de um neorromantismo, deixemos por um instante a máscara cair sobre o século XX, onde se situam os romances neorrealistas analisados. É Alain Badiou que abre a questão:

Qual é o tormento do século? É que ele se dispõe a acabar com o romantismo do Ideal, a manter-se no abrupto do efetivamente-real, mas que o faz com meios subjetivos (o entusiasmo sombrio, o nihilismo exaltado, o culto da guerra...) que são ainda e sempre românticos²⁹¹.

²⁹⁰ PAVIS, 1999, p. 188.

²⁹¹ BADIOU, 2007, p. 230.

Se, como afirma Rosenkranz, “el arte romántico abre el camino a una naturaleza pandemónica, pluriforme y no exenta del horror derivado de la translimitación, sea informe, deforme o desarmónica”²⁹², o século XX se mostra fecundo de tais imagens. Dentro desse cenário, os romances neorrealistas parecem servir de espelho grotesco, senão neorromântico, a tais meios subjetivos que o século XX provocou. No entanto, a condição de estilhecimento de tais espelhos permite interpenetrações entre si, recíprocas influências. Diante disso, encontramos, por exemplo, dois rastros da possível influência de *Fontamara* sobre *Gaibéus*:

Os ideais que influenciaram o grupo neorrealista não surgiram do acaso, nesse entremeio de acontecimentos, havia a Espanha que sofria com a Guerra Civil (1936-1939), e a Segunda Guerra Mundial que se aproximava. O movimento neorrealista não tinha intenção de desprezar as correntes modernistas²⁹³ que antecedem o movimento, ao contrário, vai buscar influência nas estéticas anteriores. Além da cena literária portuguesa, buscavam influências de outros escritores que seguiam na mesma linha de propagar uma arte combativa, de denúncia, como o regionalismo brasileiro exaltado nas obras de Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego; vai buscar inspiração também no italiano Silone de Fontamara; nos americanos John Steinbeck e Upton Sinclair; e, da parte soviética, em Fédor Gladkhov e Mikhail Cholókhov, entre outros²⁹⁴.

E ainda:

Se da Espanha nos vinha a emoção, da França desse tempo chegava-nos o essencial do pensamento. Obras como as de Marx (nas edições Costes), de Paul Latargue, de Jean Cassou, de Paul Langevin, de Louis Aragon (“Pour un Réalisme Mistifié”), de Georges Friedman (“La Crise du Progrès” e “De la Sainte Russie à l’U.R.S.S.”) exerceram profunda e duradoura influência entre nós. Da França, mas não só. Porque a própria literatura da emigração italiana aqui era lida, geralmente em versões francesas, com “Fontamara” e “Le Grain Sous la Neige”, de Ignazio Silone, em que se espelhava tanto da realidade comum aos portugueses, sobretudo dos rurais²⁹⁵.

As pegadas de uma ligação entre *Fontamara* e *Gaibéus* não apagam, todavia, os rastros anteriores de origem romântica que marcam as obras neorrealistas. Ao examinar as narrativas da década de 1940 em Portugal, Joel Serrão constata uma epigonia que remonta aos romances de escritores como Alexandre Herculano e Camilo Castelo Branco:

²⁹² ROSENKRANZ, 1992, p. 6.

²⁹³ Uma teia de relações entre os neorrealismos entre si, bem como com outras literaturas, não poderia ignorar nem sequer o que afirma Joel Serrão, em *Do Sebastianismo ao Socialismo*. Para o autor, o dobre de finados do romantismo português só ocorreria com a fulgurante e meteórica aparição do *Orpheu*, sem que isso significasse que os vários epigonismos românticos não tenham resistido e coexistido na literatura e nas artes com a vida cotidiana e sua mentalidade posterior.

²⁹⁴ SILVA, Paula Juliana Lourenço dos Santos. *Narrar para si: um estudo do romance O Cavalo Espantado, de Alves Redol*. Dissertação de mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018, p. 15.

²⁹⁵ BACELAR, Armando. “Memória de Alves Redol”. In: *Alves Redol: testemunhos dos seus contemporâneos*. Org. Maria José Marinho, António Mota Redol. Lisboa: Caminho, 2011, p. 27-30.

Quando Alexandre Herculano concebe e escreve *O Pároco da Aldeia e O Galego – Vida, Ditos e Feitos de Lázaro Tomé* (1846), aquilo que, então, começa a tomar forma novelística é o descobrimento de realidades sociais portuguesas que a mundividência burguesa predominante tendia a menosprezar ou desvalorizar. É o descobrimento da aldeia e do povo rural [...] ²⁹⁶.

Ainda para Serrão, Camilo Castelo Branco, por prestar especial atenção ao povo, estaria mais próximo da vivência literária de 1940 do que de Eça de Queirós e, por conseguinte, entendemos, da geração de 1870. Para ele, a novelística neorrealista não se reduz nem à filosofia nem à política, devendo ser encarada como fenômeno literário, cujas raízes nacionais importam, mas que a estas não se limitam, pois testemunha também uma especificidade original de aproximação: a relação do *eu* com o *outro* – especialmente os pobres, camponeses, operários, artífices. O próprio Alves Redol, no prefácio escrito em 1965 para uma das edições de *Gaibéus*, confessa sua admiração pelo romantismo de Camilo Castelo Branco – sem esquecer-se de Eça de Queirós, Antero de Quental, da geração d’Orpheu e até mesmo da geração da Presença: “Se o Camilo me comoveu, a ironia do Eça deliciou-me ao tombar pimpampuns, convenções parolas e autoridades seculares de carne e pau” ²⁹⁷. Convergiendo na mesma linha, Julio Cesar Cattapan afirma que, em reação contra o racionalismo ilustrado, os românticos revalorizaram o aspecto primitivo e irracional da cultura popular, exaltando o caráter revolucionário do povo: o de uma coletividade que unida ganha força e do herói que se levanta contra o mal ²⁹⁸.

Em *Saltimbancos* (1951), de Manuel Guimarães, considerado o primeiro filme ou experiência cinematográfica neorrealista em Portugal e adaptado do livro *Circo* do escritor Leão Penedo, o narrador inicia a primeira cena assim:

Não é uma história o que vou contar. As vidas simples não têm história. São feitas de luz e de sombra, sem grandes anseios nem grandes esperanças. Essa é a vida da gente de circo. Gente simples, caminhantes da ilusão, gente sem eira nem beira. Desenraizados, livres, mas com os pés atolados na terra ²⁹⁹.

²⁹⁶ SERRÃO, Joel. “A novelística social na década de 40 - esboço de problematização”. *Revista Colóquio / Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 9, set. 1972, p. 26. Disponível em: <https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=9&p=25&o=p>. Acesso em 07/07/2023.

²⁹⁷ REDOL, 1974, p. 11.

²⁹⁸ Cf. CATTAPAN, Julio Cesar. “José Régio na Presença: arte viva, modernismo e crítica”. *Boletim de pesquisa NELIC*, volume 13, nº 20. Poesia e(m) revista, 2013, p. 58-77. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p58/27485>. Acesso em 15/05/2016.

²⁹⁹ GUIMARÃES, Manuel. GUIMARÃES, Manuel. *Saltimbancos*. Drama. 98 minutos, Portugal, 1951. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXZfGKl8KDI&t=133s>. Acesso em 08/07/2023.

Figura 40 – Cena do filme *Saltimbancos* (1951), de Manuel Guimarães



Fonte: <https://www.cinept.ubi.pt/pt/filme/1431/Saltimbancos>

Embora a narrativa de *Saltimbancos* lance foco sobre os trabalhadores do circo e suas misérias e vidas precárias, ela não se afasta, enquanto destino ou *ergastolo*, do *modus subvivendi* dos *gaibéus* e *cafoni*, todos personagens com pés atolados na terra³⁰⁰. Esses pequenos heróis dos dias sempre iguais e diferentes coruscam, como estrelas sintomáticas, numa paisagem árida, agreste, ácida, terrosa, resignificando-a ao mesmo tempo, compondo novas imagens de uma realidade que não cansa de retornar, presentificar-se, re-presentar-se. Jacques Rancière, a contribuir com essa ligação neorromântica do neorrealismo, que passa também por seus personagens, defende que a ordenação de signos na linguagem dos românticos “não é de forma alguma uma autorreferencialidade solitária da linguagem. É a

³⁰⁰ Outra referência importante, a dialogar com *Saltimbancos*, é o longa-metragem *La strada* (1954), de Federico Fellini, uma vez que também parte do universo circense, mambembe e picaresco para tratar de personagens cujas vidas necessitam viver em nômade deslocamento, pisando sempre a terra. Mais uma vez, em *La strada*, encontramos o *modus subvivendi* neorrealista, seus heróis menores, a paisagem e a natureza indômita à sua passagem, compatíveis também com um certo *pathos* neorromântico. A comparação entre as duas obras cinematográficas não pode esquecer, por fim, de um traço grotesco que se nota em comum. Nesse sentido, o número repetidamente efetuado pelo personagem Zampanò, em *La strada*, arrebrandando animalescamente as correntes amarradas ao tórax apenas com a força do ar dos pulmões, com corpo e rosto transidos, destaca-se como um exemplo bastante emblemático.

identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto”³⁰¹. É o rosto de um mundo sem rosto (ou figuração do desfigurado) que o neorrealismo e suas máscaras, não raras vezes grotescas, quer ajudar a preencher – ou a inscrever signos fulgurantes – com suas imagens, seu *ergastolo* e suas paisagens de natureza morta.

³⁰¹ RANCIÈRE, 2005, p. 55.

2 O CORPO-COISA CAMPONÊS EM MÓVEL INÉRCIA

O que vai dominar sempre, e isto nos faz chorar, é o inferno e a injustiça do mundo do trabalho. O inferno das fábricas, os rigores do desprezo, a injustiça do patronado, seu horror, o horror do regime capitalista, toda a infelicidade que ele emana, o direito dos ricos terem o proletariado a seu dispor e fazerem dele a razão de seu fracasso, nunca de seu sucesso. O mistério é por que o proletariado aceita.

(Marguerite Duras, em *Escrever*)

Ao investigarmos nas narrativas de *Gaibéus e Fontamara* a existência de passagens a comporem um quadro imagético do *modus vivendi* dos camponeses gaibéus e *cafoni* que faz fulgurar em seu interior traços e elementos grotescos, conseguimos atingir um reverso do semblante do real que não raras vezes condena os seus corpos ao martírio das horas, à inclemência do poder, a uma vida nua³⁰². Há indícios da passagem de uma vida humana para uma mera vida biológica entre os personagens coletivos dos dois romances. Em outros termos, torna-se aparente que, diante das evidências materiais e imateriais que contornam a vida camponesa nessas obras, mecanismos de biopoder e até mesmo de necropoder recaem sobre as cabeças de gaibéus e *cafoni*, fazem restar arremedos de corpos, sobras de vida, trabalhadores espectrais, mortos-vivos, pessoas coisificadas, animalizadas, quando não figuras desfiguradas, antropomorfizadas. A possibilidade do sujeito novo, indefinível, sempre em resto, que possa dividir a divisão a formar um povo em resto, um povo menor, como afirma Giorgio Agamben ao se referir a Gilles Deleuze, ou seja, um povo minoritário a cuidar de si ou de um mundo por vir, concordando então com Foucault e Deleuze, trespassa os corpos camponeses nos dois romances. Nesse interim, seu *modus vivendi* sofre a ação do tempo e, atravessada a fantasia da exploração servil e resignada, cunhada à deterioração, à degradação, à destruição, à morte, revela sob a máscara agora a necessidade da delimitação de um novo modo, nova maneira de viver, nova vida, o que poderíamos chamar de *modus subvivendi* ou “modo subvivente”.

³⁰² Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Se, nesses dois romances, “resistir e restar têm a mesma raiz”³⁰³, o corpo dos camponeses maleia-se à terra, à faina, à ameaça constante da morte, do exercício banal e soberano de um poder. Porém, ao ensaiar a sua subvivência, agarra-se a trapos de esperança, às raízes subterrâneas, arruinando-se porque somente assim pode sublevar-se em novas formas, novas vidas por vir. A deformação do real transvaza ao corpo sempre exposto à cruel canícula dos dias repetidamente iguais, corpos-paisagens que sensivelmente mudam, curvam-se, dobram-se e redobram-se, oferecem a outra face da lua, queimam como sóis.

2.1 A SUBVIVÊNCIA GERMINADA NAS SEARAS DA DEFORMAÇÃO

“Subviver” é termo reaproveitado do ensaio *Há mundo por vir?*, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, mas que serve apropriadamente para a realidade vivida pelos *cafoni* de *Fontamara*. Em uma condição subterrânea ao viver, à margem, esquecidos, negligenciados, dominados, os *cafoni* de *Fontamara* se assemelham aos piolhos ou aos vermes da terra, figura metafórica que aparece por mais de uma vez na narrativa. Ou seja, para a hierarquia fascista – em amplo sentido da palavra - os *cafoni* representam um nada, uma inexistência. Já no primeiro capítulo do romance uma sequência de fatos desnorteadores, engendrados pelo regime que começaria a se instaurar também na pacata *Fontamara*, causam um efeito ainda superior ao estranhamento da realidade que visam produzir. O capítulo inicia com esse primeiro parágrafo, que não faz restar dúvidas sobre a intenção de interferir na percepção da realidade *cafoni* que o regime almejava:

Em primeiro de junho do ano passado Fontamara ficou, pela primeira vez, sem iluminação elétrica. Nos dias dois, três e quatro de junho, Fontamara continuou sem luz elétrica. Foi assim nos dias seguintes e nos meses seguintes, até que Fontamara habituou-se novamente a viver sob a luz do luar. Para chegar do luar à eletricidade, Fontamara levou uma centena de anos, passando pelo azeite e pelo petróleo. Para voltar da luz elétrica à luz do luar, bastou uma noite³⁰⁴.

A trágica noite que devolve *Fontamara* ao passado escuro, trevoso, deveras medieval, é seguida pela chegada, também às escuras, de um forasteiro à aldeia, o *cavaliere* Pelino. Ele vem de bicicleta e, recebido como uma aparição incompreensível àquela hora da noite, desperta nos *cafoni* a suspeita de ser o cobrador de uma nova taxa sobre a luz elétrica,

³⁰³ AGAMBEN, Giorgio. *Uma biopolítica menor*. São Paulo: n-1 edições, 2020, p. 26.

³⁰⁴ SILONE, 2003, p. 32.

enviado pelo governo. A descrição do inesperado *cavaliere* Pelino é esboçada pelo *cafone* Giuvà, narrador do capítulo, como os traços de uma pintura que não esconde o elemento grotesco: “Sua aparência era a de um janota. Tinha um rosto delicado, a barba feita, uma boquinha rosada como a de um gato [...] a mão era pequena, viscosa como a barriga das lagartixas [...]”³⁰⁵. A deformação grotesca, de nuances antropomórficas, operada sobre o personagem miliciano, contra-moeda com a qual os *cafoni* narradores do romance incluem os representantes do regime na realidade adulterada, ficcionalizada, pressupõe uma original visão neorreal em curso que, pela via irônica, muitas vezes humorística, resguarda aos *cafoni* subvidentes de *Fontamara* uma sobrevivência ou permanência heroica, ainda que menor, subterrânea, vencida. Esses estilhaços grotescos, entremeando deformação, ironia burlesca e estranhamento permitem o acontecer infinitivo, o verbo em aberto incessante que retorna sobre o tecido narrativo, perfura-o em comprazimentos de pequenos gestos de sabor de vitória, de preenchimentos de um agora. É a deformação irônica grotesca que garante a subvivência dos *cafoni* em *Fontamara*, o brotar de baixo, do subterrâneo, do submundo ou do outro mundo até a superfície pútrida, infecta, doente e desértica. O traço grotesco, portanto, escorre sobre a superfície, sobre semblantes, fisionomias, e consegue penetrar em profundidade sempre inversa, avessa, de baixo para cima. O subterrâneo da subvivência, afeito à costumeira falta de luz, é capaz de imaginar e formar a (des)figuração grotesca, de deformar o real, de contrapor um adverso à adversidade dos poderosos. É dessa maneira que a autoconsciência grotesca de sua subvivência faz ironicamente aflorar – diante da obstinação irascível do *cavaliere* Pelino querendo forçar os *cafoni* a assinarem um papel sem qualquer informação coerente – o entendimento que os camponeses de *Fontamara* dispensam aos escalões do poder:

“E as hierarquias?”, perguntou o forasteiro.

[...]

E Michele explicou pacientemente a nossa ideia: “Acima de todos está Deus, Dono do céu. Isso todo mundo sabe.

“Depois vem o príncipe Torlonia, dono da terra.

“Depois vêm os guardas do príncipe.

“Depois vêm os cães dos guardas do príncipe.

“Depois, nada.

“Depois, ainda nada.

“Depois ainda nada.

“Depois vêm os *cafoni*.

“E pode-se dizer que é o fim”.

“Mas as autoridades, onde você as coloca?” – disse ainda mais irritado o forasteiro.

³⁰⁵ SILONE, 2003, p. 34.

“As autoridades”, interveio Pôncio Pilatos³⁰⁶ para explicar, “dividem-se entre o terceiro e o quarto lugares. Segundo o pagamento. O quarto lugar (aquele dos cães) é imenso. Isso todo mundo sabe”³⁰⁷.

A ironia com que o *cafone* Michele se refere ao lugar das autoridades no corpo hierárquico não é logicamente desprovida da crítica arguta que surpreende o *cavaliere* Pelino. Ao comparar as autoridades a cachorros, Michele resguarda ou salvaguarda a existência dos *cafoni*, ainda que sua forma de sobrevivência reste apenas como uma sobra humana, um depois dos ninguéns³⁰⁸ da sociedade, rés-do-chão de qualquer hierarquia. O chiste, nesse caso, funciona como antídoto irônico à burla fascista. Restos de ninguéns também são os gaibéus. Se os ceifeiros dos arrozais ribatejanos não partilham com os *cafoni* da explícita opressão desnorteadora do fascismo italiano, sua realidade pode muitas vezes compor retratos etnográficos não desprovidos de uma subjetividade que transvaze a linguagem e que, da mesma maneira, configuram a deformação grotesca sobrevivente ao Estado Novo português³⁰⁹. Os corpos gaibéus coisificam-se como máquinas, reificam-se, resistem ao tempo, ao calor abrasivo, dobram-se e desdobram-se, exigem pouca manutenção, comida escassa, água a conta-gotas mesmo quando estão na faina tortuosa da ceifa: “De soslaio, os olhos vão clamando, em silêncio, aos capatazes. Mas os capatazes espreitaram as horas nos relógios e entenderam que ainda não chegou a hora de lhes dar de beber”³¹⁰. Por vezes, os gaibéus necessitam trabalhar como gado ou animais de tração na colheita, sujeitados ao açoite dos capatazes caso diminuam o ritmo:

A ceifa, porém, vai sempre adiante - sempre adiante que lá em baixo, no aposento, o patrão está a fazer contas à colheita, que correu de boa maré. Por isso o cansaço dos ceifeiros tem de ser desfeito pelos brados dos capatazes, arrimados aos varapaus, como soldados em guarda empunhando espingardas³¹¹.

³⁰⁶ É importante destacar que, em especial, os nomes dos personagens *cafoni* em *Fontamara* guardam sempre traços irônicos, de verve não raramente grotesca, tais como Pôncio Pilatos e Sexta-Feira Santa.

³⁰⁷ SILONE, 2003, p. 44.

³⁰⁸ A referência ao nome “ninguém”, que se revela como perda de identidade, dessubjetivação, o lugar próximo de onde hierarquicamente situam-se os *cafoni*, verdadeiro não-lugar, caminha para a invisibilidade perigosa, insidiosa, revolucionária, cuja relação possível e mais famigerada reside na forma com que Ulisses, herói de Ítaca, vem a se autonegar diante do gigante cíclope Polifemo.

³⁰⁹ Entre o golpe militar de estado em 1926 e o término do Estado Novo instaurado pelo ditador António de Oliveira Salazar em 1974, Portugal vivenciou um período de quase 48 anos, o mais longo de qualquer regime ditatorial na Europa do século XX. Décadas que decorreram sem o grande impulso à industrialização anunciado, com censura, perseguições, prisões e tortura de opositores políticos, sem qualquer reforma agrária e mantendo a maior parte da população rural em condições de pobreza e analfabetismo. *Gaibéus*, como outros romances neorrealistas portugueses dedicados a classes de camponeses e operários subalternos, miseráveis em vida, nasceu nessa época.

³¹⁰ REDOL, 1974, p. 34.

³¹¹ *Ibid.*, p. 35.

A evidente relação exploratória de mais-valia que se depreende desta e de outras passagens do romance não se resguardam, por outro lado, da degradação extremada do corpo dos gaibéus, de uma morte em vida, de uma descartabilidade a toda prova que já não preserva nada, nem homens, nem mulheres, nem animais, nem terra. O quinto capítulo de *Gaibéus*, intitulado “Mensagem da nuvem negra”, começa representando a faina diária dos ceifeiros no braseiro das terras da Lezíria Grande à maneira de operários diante de fornos siderúrgicos ou caldeiras escaldantes: “à porta de uma fornalha que lhes alimentava os pulmões com metal em fusão”³¹² cujos “peitos arfavam num ritmo de máquinas velhas”³¹³. O corpo-máquina, que assim como o corpo-animal, antropomorfizado, repete-se instrumentalizado a serviço do trabalho na narrativa, refulge também como forma de subvivência a vencer as horas, o clima, a canícula, a fadiga, os limites do humano, a possibilidade de necrosar sob o poder prestes a descartá-lo: os braços, vencidos pelo torpor, não param, “caminham sempre no mesmo balouçar de ombros”³¹⁴, “o hábito arrasta-os em gestos quase automáticos”³¹⁵. Subvidentes condicionados à marcha da ceifa, já não podem esperar pela velha ceifeira doente Tia Maria do Rosário, peça descartável, vencida, dobrada e trêmula, que aos poucos extingue a força e a vida sob o gozo do olhar do capataz: “No mesmo instante, a Tia Maria do Rosário estatela-se no canteiro, sem uma contracção no corpo derrancado. Fica, porém, com a foice bem segura nas suas mãos descarnadas”³¹⁶.

Jogados na roda capitalista, alugados pelo patrão, os ceifeiros e as ceifeiras gaibéus não parecem, assim como os *cafoni*, escapar da mira do poder indiferente, da doença, da precarização total, da morte. Vivem sob a ameaça das sezões da malária³¹⁷, sua epidemia onipresente. Mas o trecho acima de *Gaibéus* também coaduna com a fantasia perversa angariada pela estética militarizante, a da violência impetrada contra a vítima menor, a

³¹² REDOL, 1974, p. 82

³¹³ Ibid., p. 82.

³¹⁴ Ibid., p. 82.

³¹⁵ Ibid., p. 82.

³¹⁶ Ibid., p. 86.

³¹⁷ No romance italiano *Cristo parou em Eboli*, também neorrealista, é flagrante a presença da malária entre os camponeses da Lucânia. O *confinato* e médico dom Carlo testemunha a morte de um camponês, sem já nada poder fazer contra o avanço da doença no corpo moribundo e, desde então, passa a ser procurado pelos demais trabalhadores que não possuem nenhum recurso de assistência à saúde naquelas terras, além da exploração do outro médico fascista local. A também presença da malária em *Gaibéus* não se apresenta como mera coincidência, uma vez que o sul da Itália e as áreas rurais de Portugal, nesse mesmo período, apresentavam condições propícias ao desenvolvimento da doença: clima mais quente, escassos recursos sanitários e trabalhos braçais em tempo prolongado ao ar livre.

formiga, o verme ou piolho cuja libido sublimada tende a gozar sadicamente sobre seu sofrimento ou aniquilamento. Assim, varapaus tomam para si o fetichismo das espingardas, e capatazes se tornam soldados.

Fontamara, por sua vez, é povoada pelos mortos-vivos. Todavia, não são apenas os milicianos *cafoni* que invadem e violentam *Fontamara* à luz do dia ou os “camisas negras” vistos com suas bandeiras caveirosas na rua que representam esses mortos-vivos ou “mascarados de morte”. No capítulo II, as mulheres dos *cafoni*, em sua marcha até a casa do *podestà* para reclamarem o desvio do riacho de suas terras, encontram na festa de nomeação do interventor municipal o advogado dom Circostanza. Matalé, a narradora do capítulo, relembra então algumas das peripécias políticas daquele “afetuoso e fraterno Amigo do Povo”. Ironicamente, ela o descreve inicialmente como “o nosso Protetor”³¹⁸, “sempre fora o nosso defensor, mas também a nossa ruína”.³¹⁹ Era hábito que todos os litígios dos *cafoni* passassem pelo seu escritório e, com isso, a maior parte das galinhas e ovos deles acabavam na sua cozinha. Matalé conta ainda que, quando tinham direito ao voto os que sabiam ler e escrever, dom Circostanza enviou à aldeia um professor que os ensinou a escrever o seu nome e sobrenome. E todos, por apenas saber escrever aquele nome, passaram a votar unanimemente em dom Circostanza a cada eleição. Quando começaram a morrer alguns dos homens votantes, dom Circostanza passou a não informar à Prefeitura (*Comune*) os óbitos, mantendo-os vivos para votarem nele. A família dos “mortos-vivos” recebia do advogado cinco liras de consolação por defunto. Quanto maior o número de “mortos-vivos” na família, maior a compensação financeira: “Aquele vantajoso sistema chamava-se, como repetia sempre o Amigo do Povo, a democracia”³²⁰.

A situação inquietante ou de estranhamento que sucede como uma normalização da realidade, como retorno aceito dos mortos ao mundo dos vivos para votarem em dom Circostanza, redivivos a cada eleição, é recoberta com ironia e humor por uma máscara grotesca ou uma espécie de dança macabra³²¹ às claras. Se a estratégia de dom Circostanza

³¹⁸ SILONE, 2003, p. 74.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

³²⁰ *Ibid.*, p. 75.

³²¹ Umberto Eco, em *História da feiúra*, discorre sobre a representação da morte na arte, partindo do século XIV, com a Dança Macabra que tinha representatividade nos lugares sagrados e nos cemitérios. Para ele, provavelmente o ritual nasce dos terrores difundidos pela grande peste negra daquele século. A dança nivelava a hierarquia e suas classes, não poupando ninguém. Umberto Eco ainda cita as célebres gravuras da *Danse Macabre* (1523-1525), de Hans Holbein, produzidas no Renascimento, em que um ou mais esqueletos acompanham os protagonistas humanos para recordar que a morte, sempre à espreita, é a inelutável companheira

para receber os votos consegue disfarçar a morte e forjar grotescamente mortos-vivos – contrariando o que Alain Badiou diz sobre ser “impossível fazer semblante de morrer”³²², de suspeitar-se da morte – tal ardil somente ocorre através de um outro semblante que o mesmo Badiou nos revela: o da democracia³²³. Em um cenário de irrestrita exploração do corpo dos *cafoni*, mortos também em vida, o discurso econômico já se apresentava “como o guardião e o fiador do real”³²⁴. As leis do lucro, no caso dos mortos-vivos eleitores de dom Circostanza, remete também à fatura política, à corrupção que, por sua vez, retroalimenta o semblante da economia. O real dos mortos-vivos, amparado nesse caso por uma economia política, remete ao momento “em que o semblante se torna mais real do que o real de que ele é o real”³²⁵. A máscara ilusória que, retirada, ainda é máscara:

Dessa forma, o real seria sempre algo que a gente desmascara, algo cuja máscara a gente desmascara, algo cuja máscara a gente arranca, o que quer dizer que seria sempre no ponto do semblante que haveria uma chance de encontrar o real³²⁶.

Ou ainda:

[...] não há real nenhum, já que toda máscara é a máscara de uma máscara, de maneira que tirar uma máscara exigiria tirar uma outra, sem que jamais se chegue ao real nu, já que é a própria máscara que está nua, é o próprio semblante que é real³²⁷.

Chegamos então ao semblante contemporâneo do real capitalista, o da lei do lucro de que fala Alain Badiou e que já em *Fontamara* se faz presente por estilhaços: o semblante da democracia. Em um contexto cujo regime de poder era o fascista na Itália, *os cafoni* só podem viver a democracia de que fala dom Circostanza como um sistema vantajoso, deveras

da vivência humana. Esse aparente jogo entre morte e vida que podemos depreender da *Danse Macabre* de Hans Holbein parece caminhar na direção das figuras cadavéricas de Goya, corpos vivos que acusam o toque da morte, como em *Dois velhos a comer sopa* (1819-1823) ou ainda na cena final do filme *O sétimo selo* (1957), de Ingmar Bergman, cuja silhueta dos corpos recortada no horizonte contra a luz espectral do dia revela um cortejo conduzido pela Morte. Tais representações aproximam-se, em seu caráter lúdico, irônico e grotesco, mais dos “mortos-vivos” de dom Circostanza do que representações da morte que já não convidam o corpo moribundo ao passamento, mas o capturam brutalmente, como é o caso de o *Triunfo da morte* (1562), de Pieter Bruegel, o Velho.

³²² BADIOU, 2007, p. 91.

³²³ Em *O Século*, Alain Badiou pensa o século XX como o do entrecruzamento do século totalitário, do século soviético e do século liberal. Giorgio Agamben, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, contribui para se pensar esse entrecruzamento e o saldo democrático resultante disso, sempre a mascarar uma biopolítica atuante, derivada de uma “contiguidade entre democracia e totalitarismo”.

³²⁴ BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 10.

³²⁵ *Ibid.*, p. 21.

³²⁶ *Ibid.*, p. 23.

³²⁷ *Ibid.*, p. 25.

exploratório e capitalista, corrupto; em última análise, à maneira de uma peça teatral que retroalimenta o semblante econômico, lucrativo, que Alain Badiou intitula de “*A democracia imaginária*”³²⁸. Evidentemente, em *Fontamara*, dentro de um regime autoritário, autocrata, a peça democrática somente pode ser encenada como chiste, ironia, humor satírico ou burlesco. Do lado do poder fascista, o recurso sistematicamente utilizado é o da *beffa* que, segundo Patrizia Ceola e Maria Carmela D’Angelo, “é uma piada ou brincadeira, um embuste ou fraude, um enganar danoso a alguém. Um sinônimo de ‘burla’”³²⁹. O semblante grotesco, nesse caso, aparentemente agindo de acordo com as regras democráticas e capitalistas do discurso econômico, exerce ao mesmo tempo uma força contrária à sua máscara, máscara contra máscara, e usa a sua própria fantasia - a ficção - para atravessar a fantasia do real produzido pelos poderosos fascistas em *Fontamara*. Assim, os mortos-vivos *cafoni* não assombram mais o mundo dos vivos porque, pelo contrário, já eram “vivos-mortos”, ou seja, mortos em vida. Para Žižek, a concordar com Badiou, é a noção mesmo de democracia que está em jogo, os limites da inclusão e da exclusão ou “o que a Lei exclui e inclui”³³⁰. Assim, os *cafoni* só conseguem ser vivos na morte, como mortos-vivos criados pelo advogado. A lei após a morte é mais vantajosa aos *cafoni* do que em vida.

A obscenidade de biopoderes e necropoderes atuando politicamente sobre as vidas de gaibéus e de *cafoni* coincide, em seu extremo, com a violência e com o horror da guerra, da morte, dessa paixão pelo real ou semblante desejado no século XX. Se o extremo dessa paixão resultou no *muçulmano* a que se refere Giorgio Agamben, exemplo da radicalidade de uma não-existência humana, verdadeiros cadáveres ambulantes nos campos de concentração nazista, sem gozar de qualquer proteção jurídica – vida nua e norma tornando-se indiscerníveis –, a sub-existência de gaibéus e *cafoni* demonstra a presença de uma biopolítica (ou até necropolítica pontual) em vias dessa totalização genocida que culminaria na experiência nazista. Ao citar que o mais importante de se observar é o modo como o necropoder opera, Achille Mbembe recorre a Frantz Fanon para advertir sobre a descartabilidade da vida ou a capacidade soberana do poder em definir quem importa e quem não importa:

³²⁸ BADIOU, 2017, p. 26.

³²⁹ CEOLA, Patrizia; D’ANGELO, Maria Carmela. *Quaderni di letteratura italiana – Fontamara*. Perugia: Guerra Edizioni, 2015, p. 19 – tradução minha. Texto original: “è uno scherzo, un imbroglio, un inganno fatto ai danni di qualcuno. Un sinonimo è ‘burla’”.

³³⁰ ŽIŽEK, 2003, p. 118.

A cidade do povo colonizado (...) é um lugar de má fama, povoado por homens de má reputação. Lá eles nascem, pouco importa onde ou como; morrem lá, não importa onde ou como. É um mundo sem espaço; os homens vivem uns sobre os outros. A cidade do colonizado é uma cidade com fome, fome de pão, de carne, de sapatos, de carvão, de luz. A cidade do colonizado é uma vila agachada, com uma cidade sobre seus joelhos³³¹.

Embora Mbembe se refira a uma realidade africana, colonizada, terceiro mundista, não parece restar dúvidas de que as realidades de gaibéus e *cafoni* partilhem de ordem semelhante, ainda que geograficamente localizadas em países europeus. Alain Badiou intenta erigir uma ponte que, tomada em sentido anacrônico, parece atualizar o ímpeto necropolítico que já advém desde antes da Primeira Guerra Mundial, desde as colônias africanas do século XIX, mas que não cessa; muito pelo contrário, avança o século seguinte adentro (ou os séculos seguintes?):

Depois de dois ou três séculos de deportação da carne humana para a escravidão, a conquista acaba por fazer da África o reverso horrendo do esplendor europeu, capitalista e democrático. E isso continua hoje. Há no sombrio furor dos anos 30, na indiferença à morte, algo que vem certamente da Grande Guerra e das trincheiras, mas que vem também das colônias, como retorno infernal, do modo como aí são vistas as diferenças na humanidade³³².

Ao apontar para Walter Benjamin, Hal Foster destaca que “não existe um simples *agora*: todo presente é assincrônico, uma mistura de tempos diferentes; logo, não existe transição pontual entre o moderno e o pós-moderno³³³”. Uma história aberta e anacrônica ocasiona, como acontecimento ou instante-já, um pós-colonial que ainda é colonial, uma pós-história que ainda é história, um pós-moderno que ainda é moderno³³⁴, se pensarmos em seus

³³¹ FANON apud MBEMBE, Achille. “Necropolítica*”. *Arte & Ensaio, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. Trad. Renata Santini. Rio de Janeiro, n. 32, dezembro de 2016, p. 135.

³³² BADIOU, 2007, p. 20.

³³³ FOSTER, 2014, p. 189.

³³⁴ É interessante pensar o quanto os experimentos nazistas sem qualquer anestesia com corpos de judeus vivos durante o holocausto refulgem sobre a experiência dos que trabalham atualmente como moderadores de conteúdo da internet, cumprindo jornadas de trabalho de oito diárias em cidades como Barcelona e dedicando-se a analisar incansáveis vezes vídeos desumanos como o de um churrasco entre criminosos onde a carne humana é servida à mesa. Disponível em: <https://fastcompanybrasil.com/tech/sobre-os-ombros-dos-outros-todo-o-peso-do-mundo/>. Slavoj Žižek traz em *Bem-vindo ao deserto do real* uma reflexão bastante produtiva para pensarmos no terror moderno ou auto-terror pós-moderno imputado aos seres humanos, bem como as suas relações e consequências. O filósofo esloveno parte da paixão pelo real do século XX que termina no puro semblante do espetacular *efeito do Real* até chegar, volta e meia, à paixão pós-moderna pelo semblante que termina num retorno violento à paixão pelo Real. Nesse sentido, ele apresenta o exemplo das pessoas, geralmente mulheres, que sentem uma necessidade irresistível de se cortar com lâminas ou de se ferir de outras formas como um “paralelo exato da virtualização de nosso ambiente: representa uma estratégia desesperada de volta ao Real do corpo”. Assim, para Žižek, “o corte é uma tentativa radical de (re)dominar a realidade ou, o que é outro aspecto do mesmo fenômeno, basear firmemente o ego na realidade do corpo contra a angústia insuportável de sentir-se inexistente. Essas pessoas geralmente afirmam que, ao ver o sangue quente e vermelho correr do ferimento auto-

estilhaços, fulgurações, reparações. Aqui o ponto pretendido por Hal Foster alcança uma unanimidade anacrônica e reatualizada que passa pelo pensamento de Benjamin, Lacan, Žižek, Badiou e Foucault, como nas páginas de abertura de *O Anti-Édipo*, de Deleuze e Guattari:

O inimigo maior, o adversário estratégico [...] o fascismo. E não somente o fascismo histórico de Hitler e Mussolini – que soube tão bem mobilizar e utilizar o desejo de massas – mas também o fascismo que está em todos nós, que ronda nossos espíritos e nossas condutas cotidianas, o fascismo que nos faz amar o poder, desejar esta coisa mesma que nos domina e nos explora³³⁵.

O “fascismo eterno”, termo cunhado por Umberto Eco para designar o fascismo como uma ameaça constante, e não apenas um momento histórico já concluído, superado, parece ecoar na obra e pensamento de outros escritores italianos, como o de Leonardo Sciascia:

E lhes digo essa – para mim terrível – verdade: ainda hoje acredito que uma boa parte dos italianos (de direita, de esquerda, do centro) viveria no fascismo como dentro de sua própria pele. Talvez dentro de um fascismo menos coreográfico, com menos ritos, com menos palavras: mas, ainda assim, fascismo³³⁶.

Descentrar o sujeito fascista e, por conseguinte, o próprio fascismo e seu espírito no tempo, requer um segundo movimento sugerido por Hal Foster, o de aderir ao discurso sobre o outro cultural. Nesse sentido, torna-se relevante a hipótese levantada por Hal Foster de que as exposições ocorridas por volta de 1937 na Alemanha sobre arte, literatura e música tenham sido consideradas “degeneradas” pelo nazismo que condenava todos os modernismos, especialmente “aqueles que faziam a conexão do outro cultural com o inconsciente, aqui as artes do ‘primitivo’, da criança e do louco, para expor a alteridade disruptiva dessas figuras estranhas³³⁷”. Condenar, sem dúvida, esse fantasma primitivista outrora explorado pelos surrealistas, abjetando-o, constituiu-se como estratégia para que o sujeito fascista se reafirmasse e pudesse demarcar uma arte como “degenerada”, decerto uma categoria do

imposto, sentem-se novamente vivas, firmemente enraizadas na realidade”. No caso dos moderadores de conteúdo na internet, expostos a filtros que nunca podem ser trocados e, assim, ao acúmulo audiovisual do que há de mais escatológico e insuportável produzido pelo mundo, assistindo repetidas vezes aos mesmos conteúdos aberrantes, o preço a pagar são crises de pânico, automutilação e até mesmo suicídio. Comparado ao exemplo trazido por Žižek, o universo dos moderadores de conteúdo da internet não parece se mostrar ainda mais radical, embora indique uma continuidade da contemplação do corte sangrento e uma consequência da virtualização do real apaixonadamente espetacular? Em última análise, não seria a destruição completa, essa pulsão de morte irresistível (nesse caso, o suicídio, coletivo por certo), uma tentativa final e já desolada, correlata sensivelmente ao fascínio do corte, de desmascarar o real?

³³⁵ FOUCAULT apud FOSTER, 2014, p. 194.

³³⁶ SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metafora*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1979, p. 7.

³³⁷ FOSTER, 2014, p. 196.

grotesco, que ele associava aos judeus e comunistas. O “degenerado grotesco”, como substância cambiante do sujeito, não localizável, descentrada, deformada, contribui enquanto permanência no tempo ou nos tempos não apenas para desfigurar o real, mas também para fazer retornar esse real e seu semblante de mil faces que não assume uma única identidade, que não fixa, que se estilhaça em medos, ameaças, horrores e espectros que, etereamente, podem ressurgir, rematerializar-se, surpreender. No entanto, como adverte Foster ao se referir a Lévi-Strauss, “uma certa distância do outro é necessária³³⁸”. Mas a problemática da distância adequada, em sentido etnográfico, parece não encontrar sua medida ideal em uma crítica neocolonial que ignore o fato de que “assim como sempre existiu um primeiro mundo em cada terceiro mundo, sempre existiu um terceiro mundo em cada primeiro mundo³³⁹”.

Diante de um biopoder fascistizante, seja derivando sintomaticamente em uma necropolítica neoliberal ou em um capitalismo global selvagemmente exploratório e degradante – alternativas que prescindem do equilíbrio natureza/cultura –, a mesma condição de insignificância vivida por personagens gaibéus, como Tia Maria do Rosário, reaparece quando o *cafone* Berardo Viola, preso, ludibria a polícia ao confessar mentirosamente ser ele o “*Solito Sconosciuto*”, militante agitador procurado pelas autoridades fascistas há muito tempo:

[...] o *Sconosciuto*, o *Solito Sconosciuto* tinha sido capturado. E de que ele era um *cafone* [...] Mas o *cafone*? Quem conhece o *cafone*? Será que já houve algum Governo que tenha conhecido o *cafone*? [...] Não havia nada de estranho, portanto, no fato de o *Sconosciuto*, o *Solito Sconosciuto*, ser um *cafone*³⁴⁰.

A existência de um biopoder atuando sobre os *cafoni* em *Fontamara* parte, *a priori*, de uma condição de absoluta inferioridade deles naquilo que o capitalismo pode denominar de escala social ou que o fascismo, a exemplo da fala de Michele ao *cavaliere* Pelino, pode nomear como “hierarquia”. Em ambos os casos, os *cafoni* são postos historicamente na precária base social. Por conta disso, mesmo que o trabalho se torne escasso em *Fontamara* para todos, impedidos de plantarem nas terras férteis do *Fucino* e condenados à aridez das montanhas, sobretaxados pelos impostos do governo, o regime fascista acaba proibindo até mesmo os mais jovens de emigrarem a outros países em busca de oportunidades. Mesmo Berardo Viola, o *cafone* sem terra, terá de se perder, desanimar, entregar-se à prisão e à morte,

³³⁸ FOSTER, 2014, p. 197.

³³⁹ *Ibid.*, p. 199.

³⁴⁰ SILONE, 2003, p. 221.

em busca de uma solução para sua miséria, errando pelo labirinto burocrático e sem saída das repartições fascistas.

Mbembe afirma que “exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”³⁴¹. Ainda segundo Mbembe, e partindo da leitura de Bataille, “a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu”³⁴². Essa violação pode ser também lida a partir dos pressupostos de Carl Schmitt ao admitir, no estado de exceção, o advento da violência pelo soberano contra o “inimigo”³⁴³, termo que o escritor italiano Ignazio Silone deve ter compreendido em todas as suas contradições e desilusões ao constatar o perigoso maniqueísmo entre os totalitarismos negro ou vermelho atuantes em seu sombrio tempo³⁴⁴. O estado de exceção que podemos encontrar em *Fontamara* e em *Gaibéus* está em concordância com o que afirma Walter Benjamin: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral”³⁴⁵. Sejam as leis fascistas em *Fontamara* ou a ausência de leis trabalhistas em *Gaibéus* na década de 1930, a ordem jurídica parece remontar ao que Giorgio Agamben, referindo-se ao poder soberano e à vida nua, delimita como um período da vida pré-social. *Gaibéus* e *cafoni* apresentam-se, portanto, como espectros próximos do *homo sacer*, o homem moderno que tem a vida sagrada capturada pelo soberano, ou seja, a vida sob a pauta totalitária de uma gestão econômica, política e jurídica. Entretanto, demonstram-se expostos a graus de exercício de violência sensivelmente distintos: os *gaibéus* permanecem

³⁴¹ MBEMBE, 2016, p. 123.

³⁴² Ibid., p. 127.

³⁴³ No posfácio de *Bem-vindo ao deserto do real!*, de Slavoj Žižek, o filósofo Vladimir Safatle conclui que “a paixão pelo Real acomodou-se à estética da violência”, a mesma estética que fascinara Carl Schmitt, a de uma violência extrema capaz de retirar as camadas enganadoras da realidade.

³⁴⁴ Em carta à revista *Das Wort*, mantida por exilados alemães exilados em Moscou, e mesmo na obra *A Escola dos Ditadores* (1938), Silone esclarece as razões de fuga da democracia para a qual convergiriam os totalitarismos negro ou vermelho (em clara alusão à sua oposição tanto ao fascismo italiano e ao nazismo alemão como ao stalinismo russo), mesmo que partindo de diferenças ideológicas entre ambos. É curioso saber que o livro *As Origens do Totalitarismo* (1951), de Hannah Arendt, obra considerada precursora da crítica aos regimes totalitários, seria publicada cerca de 15 anos após a publicação de *A Escola dos Ditadores*, de Ignazio Silone. No livro *Saída de Emergência*, publicado em 1965, mas que reúne quinze ensaios/contos escritos entre 1942 e 1962 retratando suas memórias desde a infância até a sua trajetória como ativista político e escritor, Silone aborda algumas passagens de personagens em sua vida que corroboraram para a sua repulsão a um fascismo de qualquer cor. Relatando o seu contato com a Internacional Comunista em Moscou após a revolução russa, Silone cita a escolha para fazer parte da estrutura comunista do jovem operário francês Jacques Doriot devido à sua docilidade e bonomia, características que o levariam à ascensão dentro do regime e à sua conveniente mudança pessoal, assumindo em pouco tempo um caráter fascizante. Silone então revela seu sentimento e percepção diante daquela transformação: “Se conseguisse vencer uma certa repugnância – bem compreensível, creio eu – em escrever uma verdadeira biografia de Jacques Doriot, desenvolveria o tema ‘Da possibilidade de tornar-se fascista, militando no movimento comunista’”. (Cf. SILONE, Ignazio. *Saída de emergência*. Trad. Maria Reis e Máximo Oliveira. 1. ed. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1967, p. 93).

³⁴⁵ BENJAMIN, 1994, p. 226.

constantemente vigiados pelos capatazes armados de varapaus, inclusive nos barracões de descanso, enquanto os *cafoni* estão subjugados a um necropoder mais sofisticado cuja exploração, que também inclui sua força de trabalho, extravasa para as taxas exorbitantes, o cerceamento institucional de sua liberdade de ir e vir, até culminar com o ato violento final, o do extermínio no último capítulo. Ambos, entregues à degradação do corpo, à reificação, coisificação ou instrumentalização, só podem ter suas vidas nuas ou meras vidas biológicas submetidas, sem saída como em um *ergastolo*, a um único destino: o da morte desejada.

Antes da morte, porém, os camponeses dos dois romances necessitam viver, ou sobreviver. Não são apenas os gaibéus que não podem beber água durante a ceifa sob a canícula abrasiva, paradoxo curioso se pensarmos que os arrozais onde trabalham são charcos decorrentes da vazão do rio Tejo. Pelo lado dos *cafoni*, a água em *Fontamara* representa uma questão fundamental no romance, símbolo da discórdia, do controle extremo da vida, e ao bel prazer dos poderosos. A água já é refluxo narrativo desde o título do romance:

Fontamara é um neologismo, formado por duas palavras *fonte* e *amara*, fonte amarga, que é uma alegoria de todas as desventuras vivenciadas pelos habitantes dessa aldeia fictícia: a falta de luz, a mudança do curso do córrego, a falta de informação e de liberdade para falar, cenas que chegam ao clímax no episódio da prisão do protagonista Berardo. Uma outra imagem que congrega e simboliza as inúmeras ausências vivenciadas pelos fontamareneses é aquela da fonte na praça, quando um grupo de mulheres chega à cidade para protestar contra a mudança do curso do córrego. Quando os membros do grupo se aproximam da fonte, na praça, para beber um pouco de água, depois da longa caminhada, a água desaparece. Mas, a partir do momento em que elas se distanciam, a água volta à fonte. Um vai-e-vem, no qual a água, uma substância, necessária à vida humana é tolhida a este grupo; da mesma forma que lhe são tolhidas a liberdade de pensar e de se expressar³⁴⁶.

O vai-e-vem da água na fonte da praça, diante da boca sedenta das mulheres dos *cafoni* no capítulo II, reforça emblematicamente a atuação de uma biopolítica que, pouco a pouco, à medida que a narrativa evolui, ganha contornos de necropolítica. Basta, para isso, concluirmos que, em se tratando do acesso à água, – motivo, vale lembrar, pelo qual as mulheres *cafone* haviam se dirigido ao município para reclamar a falta dela, a do riacho desviado de suas terras – o corte de água na fonte da praça, como uma brincadeira de mostra-esconde, simboliza a intenção permanente do controle da vida e da morte. Estar, nesse caso, sem água para plantar, para beber, para viver, para pensar, é provavelmente um decreto de morte, de extremado controle do poder sobre o corpo.

³⁴⁶ PETERLE, Patricia. *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, história e política*. Traduções do francês por Andre Berri. Niterói, RJ: Comunità, 2011, p. 41.

Um biopoder soberano, segundo Mbembe, opera com base em uma divisão entre os vivos e os mortos e em relação a um campo biológico, cindindo a espécie humana em grupos ou subgrupos, cesura biológica entre uns e outros. Embora se tenda a cair na tentação de reduzir os *cafoni* de Fontamara a uma “classe”, à “categoria de trabalhadores rurais ou camponeses”, o advento de um soberano atuando sob uma tessitura fascista, empurrando-os em sentido de descartabilidade para o “outro lado” inimigo do Estado, para o campo da inexistência – ainda que não se possa comparar a vida dos *cafoni* estritamente ao campo de extermínio analisado por Giorgio Agamben ou à vertiginosa e tocante representação que realiza Primo Levi em *Se questo è un uomo* – aproxima subjetivamente a análise da narrativa de Fontamara da fusão completa de guerra e política que Mbembe atribui exclusivamente ao Estado Nazista. Berardo Viola suicidou-se na prisão fascista para não ser assassinado ou foi assassinado em antevisão ao seu possível e desesperado suicídio, a morte *cafone* de todos os dias? Mesmo que se entenda haver uma fusão parcial, os acontecimentos, que não cessam de acontecer em Fontamara no plano simbólico/real, invertem-se em sua grandeza para um plano real/simbólico no último capítulo, para o fato derradeiro da morte, do extermínio, da destruição, da guerra.

Giörgy Lukács propõe, lançando luz sobre a teoria marxista, um estudo da reificação, tomado a partir da análise da alienação e do fetichismo da mercadoria. Nesse sentido, considerando a cadeia fetichista da mercadoria que penetra em todas as esferas da vida e influencia a relação entre os homens, o domínio da coisa sobre o homem, do objeto sobre o sujeito, é o saldo resultante do fenômeno sobre a realidade. Portanto, como já foi mencionado antes, a objetividade humana torna-se ilusória, mediada por “técnicas de exploração mais elevadas, mais evoluídas e mais espirituais”³⁴⁷ que fazem com que o trabalhador adote “uma atitude contemplativa em relação ao funcionamento das suas próprias faculdades objectivadas e coisificadas”³⁴⁸, deixando de interferir efetivamente na realidade social. Com isso, “os homens perderam o controle das coisas, e, portanto, as coisas passaram a controlar os homens que se tornaram, eles próprios, meros objetos”³⁴⁹, aproximando-se do que já fora mencionado aqui por Roberto Esposito sobre o processo nas sociedades modernas de despersonalização das pessoas e da correspondente desrealização das coisas, necessitando assim do ângulo de visão do corpo para uma interação entre as pessoas e as coisas.

³⁴⁷ LUKÁCS, 1989, p. 114.

³⁴⁸ Ibid., p. 114-115.

³⁴⁹ CROCCO, 2009, p. 62.

No entanto, esse corpo não deveria compactuar com o pensamento nazista³⁵⁰, que confia a propriedade do corpo ao Estado, se voltarmos ao *homo sacer*, nem com o personalismo liberal, que o atribui ao indivíduo que o habita, já que “para ambos o corpo pertence ao âmbito da coisa apropriada”³⁵¹. O personalismo liberal, a que se refere Roberto Esposito, encontra algum eco mais radical nas palavras de Slavoj Žižek, em entrevista ao Programa Roda Viva em 8 de julho de 2013: “É por isso que em contraste com alguns falsos marxistas, apoio a teoria de alguns de meus colegas italianos que dizem – e é uma tese muito interessante – que hoje o capitalismo, até certo ponto, está se voltando do lucro para o aluguel”³⁵². Encontrar uma formalização do capitalismo e do imperialismo tais como são hoje, à maneira sugerida por Alain Badiou, como forma de também encontrar a determinação que age de seu ponto de impossível próprio, é admitir, por exemplo, que as condições em que viviam e trabalhavam gaibéus e *cafoni* na terceira década do século XX, “alugados” por assim

³⁵⁰ Estamos de acordo com Alain Badiou, em *O Século*, quando diz que “não pensar o que pensavam os nazistas impede igualmente de pensar o que faziam e, por via de consequência, impossibilita qualquer política real de banimento disso”. Ao mesmo tempo em que não se preocupou com o “pensamento nazista”, não houve por parte das democracias aliadas na guerra contra Hitler uma preocupação com o extermínio efetuado pelo regime fascista, uma vez que sua guerra era estrategicamente contra o expansionismo alemão. Sem extenuar as motivações nazistas ou de índole fascista, que não são objetivos centrais desta investigação, torna-se curiosa a afirmação de Vladimir Safatle, em entrevista concedida no dia 15/05/2022 versando sobre o fenômeno bolsonarista no Brasil e sua ruptura revolucionária conservadora: “Ele pode ter todos os defeitos do mundo. O único que ele não tem é ser burro e a gente devia parar de imaginar que ele é”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pQbM2EWHVqc>. Acesso em 24/05/2022. A afirmação sobre a astúcia despercebida do chefe da nação brasileira é facilmente constatável, uma vez que cada vídeo de entrevista de Vladimir Safatle armazenado no Youtube era interrompido *a priori* por “propagandas de mais de um minuto” fazendo referência a encontros digitais que discutiriam a conjuntura nacional e a iminência das eleições de 2022, mostrando os ex-presidentes Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff no lugar de falaciosos ou demagogos, ao mesmo tempo em que exibia em fundo negro vídeos com títulos sugestivos, como “Invasão Bolchevique” e “A face oculta do feminismo”.

³⁵¹ ESPOSITO, op. cit., p. 43.

³⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6RZcC9emQQo>. Acesso em 10/01/2022. Pensar no aluguel de corpos é considerar que obras cinematográficas neorrealistas como *Ladri di biciclette* (1948), do cineasta italiano Vittorio de Sica, também refulgem uma forma de subvivência, nesse caso em meio à grande crise econômica na Itália após o fim da Segunda Guerra Mundial. O personagem protagonista Antonio Ricci, para assumir uma vaga de trabalho como colador de cartazes nas vias públicas, necessita ter uma bicicleta. A bicicleta, com muito esforço, é comprada, mas logo será roubada enquanto ele colava um cartaz de rua. O périplo de Ricci em busca da bicicleta roubada demonstra que seu corpo só tem valor enquanto dispositivo acoplado à bicicleta. Descartável sem a bicicleta, Ricci chegará a tentar também roubar uma bicicleta estacionada na rua como forma de resgatar o utilitarismo de seu corpo. Da mesma forma, em *Você não estava aqui* (*Sorry, we missed you*), de Ken Loach, o personagem protagonista Ricky, após endividar-se para comprar um furgão a fim de assumir uma vaga de entregador de encomendas expressas, tem o seu celular de trabalho roubado. A falta do aparelho, que servia de navegador das rotas e instrumento de trabalho a sinalizar cada entrega de Ricky, revela um corpo inservível à função, descartável.

dizer, condiz com a afirmação de Slavoj Žižek sobre um capitalismo contemporâneo que visa agora, sobretudo, ao aluguel dos corpos³⁵³.

O termo “alugado” aparece dezenas de vezes na narrativa de *Gaibéus*, sempre se referindo aos ceifeiros oprimidos e subalternizados nos arrozais do Ribatejo, também praticamente inexistentes como os *cafoni*, invisíveis: “O que é um gaibéu?... Quem sabe donde vem e para onde vai um gaibéu?...”³⁵⁴. Alugado, nesse caso, é sinônimo de jornaleiro, outro termo encontrado corriqueiramente nas obras neorrealistas. Em *Fontamara*, a palavra literalmente traduzida por jornaleiro em português é proferida originalmente por Berardo Viola em um diálogo com outros *cafoni*: “Os bóias-frias³⁵⁵ que se metem a discutir com o patrão, perdem tempo”³⁵⁶. Alugados como máquinas ou animais, com seus corpos instrumentalizados no limite do humano, gaibéus e *cafoni* apresentam-se como mortos-vivos por “jorna” sem hora para acabar, existências a conta-gotas, vencidas, sem domingo, sem direitos, sem providência nem providência divina. Em *Gaibéus*, a ceifa das panículas do arroz em séries de dias iguais, em procedimentos sempre repetidos, aproxima-os de um processo fabril, cujos corpos usados como mercadorias, coisificados ou animalizados, ceifam, ao fim e ao cabo, a própria vida:

Era preciso mais pressa - cada vez mais pressa.
As espigas caíam cingidas pelas suas canhas. As gavelas faziam-se imagem da sua luta sem tréguas.
Não ceifavam já só os pés de arroz - ceifavam a própria vida.
O patrão vinha aí. E a seara e a vida deles pertenciam-lhe. O Agostinho Serra era o dono do arrozal e dos ceifeiros. Eles não passavam de alugados - serão homens?...
As máquinas não pensam - e eles poderão pensar- Todos se sentem ligados a um gerador comum que lhes imprime movimento acelerado - o patrão vem aí.
- Eh, gente!... Vá, gente!...
Era preciso mais pressa - cada vez mais pressa.

³⁵³ Condiz também com obras cinematográficas recentes, como *Nomadland*, além do longa-metragem já mencionado *Você não estava aqui (Sorry, we missed you)*. Nesse sentido, percebe-se ainda uma proliferação de tal temática que explora aspectos concernentes a um novo real em obras cinematográficas. O longa-metragem finlandês *Folhas de outono (Kulleet lehdet)*, por exemplo, traça um paralelo anacrônico centrado no aluguel dos corpos dos personagens em sua transitoriedade por espaços urbanos e atividades laborais que os fazem retornar sempre à degradação, à exploração e ao flerte com a morte, paralelamente às notícias que sempre chegam sobre a guerra da Ucrânia. Outro longa-metragem recente, *Dias perfeitos (Perfect Days)*, do diretor Wim Wenders, exhibe a face, por vezes otimista a contrastar abjeção e dignidade, de um trabalhador japonês que utiliza o seu próprio meio de transporte e materiais para trabalhar para uma empresa de limpeza de banheiros em Tóquio.

³⁵⁴ REDOL, 1974, p. 93.

³⁵⁵ É importante salientar que o termo constante no texto original do romance, cuja tradutora optou por “bóias-frias”, é “*giornalieri*” (Cf. SILONE, 1985, p. 104). Em uma tradução literal, o termo *giornalieri* perfaz uma aproximação mais efetiva e direta com o termo “jornaleiros”, comumente encontrado em obras neorrealistas portuguesas, como é o caso do romance analisado nesta tese, *Gaibéus*.

³⁵⁶ SILONE, 2003, p. 95.

Aquele látego sibila no ar e corta-lhes o dorso. O suor escorre-lhes nas testas franzidas. Na resteva ficam xabocos. Podiam imaginar que a água daquelas poças lhes caiu dos rostos.
 A ceifa não pára - a ceifa não pára nunca.
 Adiante sempre³⁵⁷.

A pergunta “serão homens?” no trecho acima recupera a aproximação com a vida nua do *homo sacer*, dúvida que se estabelece para além da existência humana e que encontra alguma interlocução com a obra mais famosa de Primo Levi. Por serem alugados, jornaleiros, os gaibéus tornam-se máquinas, já que as máquinas não pensam. São coisas úteis, peças de engrenagem descartáveis, corpos-máquinas sem direito à manutenção, usados à exaustão, de vida útil contada. No capítulo intitulado “Malária”, a narrativa descreve/pinta um quadro que parece fundir corpo e máquina, fragmentá-lo, montá-lo e desmontá-lo como em uma esteira de produção. Já não são camponeses ceifeiros gaibéus, são operários gaibéus, subalternos iguais, vidas precárias igualadas, ombreadas. Serão homens ou necessitam ser máquinas nessas fábricas de morte a céu aberto? A deformação do real transita aqui por searas múltiplas, metamorfoses, instrumentalização, vidas maquinicas:

Vai para o sol-posto, mas nos seus corpos já o dia morreu.
 A azáfama ali não pára; as máquinas não sentem cansaço e os homens devem acelerar as mãos ao seu ritmo. Os volantes perderam os raios com a velocidade e as correias passam velozes, um pouco bambas. O braço da cambota não se desalentou ainda e os cilindros arfam, mas não estão afadigados. O manómetro não desceu dos quatro e as bielas da válvula de moderação rodopiam sempre, como tomadas de loucura pela influência daquela polifonia alucinante.
 Os homens tornam-se máquinas também; não raciocinam nem têm querer.
 O chicotear das correias choca-se com as ordens do mancebo que é quem tudo ali manda. As suas ordens sibilam mais que o estalar das correias.
 A debulhadora estremece e abala os eirantes e o chão. Os batedores correm sempre, como cavalos desenfreados que jamais se ultrapassam, e com as costelas vão ripando o arroz. Os braços da ciranda têm mãos invisíveis que batem palmas - espectadores delirantes da corrida de furacão dos batedores.
 O ponto de exclamação do cano da locomóvel corta o espaço.
 A eira é uma ilha de temporais no oceano de silêncio da Lezíria.
 E os homens não guardam pensamentos, porque são máquinas também a que os volantes imprimem movimentos, por intermédio das correias. Nos rostos, nas mãos e nos peitos o suor amassou as poeiras e as palhas que redemoinham no ar.
 As falas ali são ralhos - parecem gritos hostis. O tantã devora as palavras amenas.
 - EH, FRANCISCO!...
 Não há risos nem cantigas. Só as correias riem - só a debulhadora e a locomóvel cantam³⁵⁸.

O tom poético-metalizado da linguagem que evolva dessa passagem ultrapassa uma relação meramente referencial ou de comparação entre homem, no caso gaibéus, e máquina.

³⁵⁷ REDOL, 1974, p. 91.

³⁵⁸ Ibid., p. 128.

Há uma transição de aparências que atua de maneira polissêmica entre transformação, degradação, deformação, como se a orquestrar, numa onomatopeia muda e sacrificante, uma pintura-mural³⁵⁹ da faina exibindo um grande corpo-engrenagem em funcionamento. Os corpos gaibéus acelerando as mãos em ritmo maquinal são como as correias que passam velozes: a cambota e a ciranda têm braço, os cilindros arfam ainda sem fadiga, as próprias correias riem, a debulhadora canta, evidências de uma metamorfose grotesca operando-se na cena de trabalho no fim do entardecer, que é também fim de vida. Se “nos seus corpos já o dia morreu” é porque o gaibéu nasce toda a manhã para morrer toda a noite. O corpo tornado máquina é aqui, porém, adiamento da morte, já que a máquina não morre, somente é desligada para ser religada no dia seguinte. Ao mesmo tempo, se cada peça ou engrenagem da máquina ganha vida, o texto parece inverter a lógica que caminha do corpo humano para a maquinização ou no sentido da coisificação. É, nesse caso, a coisa-máquina que se humaniza. O corpo gaibéu então é apenas meio, veículo, dispositivo a facilitar a operação. O sujeito gaibéu, portanto, é o que resta do corpo a corpo entre o dispositivo e o ser vivo, se pensarmos ainda no conceito de vida nua de Giorgio Agamben.

A estreita relação, em *Gaibéus*, entre a máquina e o homem executa também uma ligação entre o camponês e o operário, outro personagem coletivo recorrente nas obras neorrealistas. Nesse sentido, a pintura *Gadanheiro* de Júlio Pomar, seguindo uma influência que parte do quadro *Café*, de Candido Portinari, encontra correspondência estética com obras neorrealistas como *O homem e a máquina* (figura 41), de Manuel Filipe, e *Pintura* (figura 42), de Mário Dionísio³⁶⁰. A instrumentalização do corpo de trabalhadores em todas essas obras, traço comum dos diversos neorrealismos históricos existentes na primeira metade do século XX, ganha contornos grotescos tanto em termos de expressão humana (rostos e corpos), como também no que se refere à deformação desproporcional de membros. Quando na faina do trabalho, essa deformação grotesca pode ganhar aspectos animalizados, antropomórficos, desproporcionais, hipertrofiados, senão maquinizados como forma de

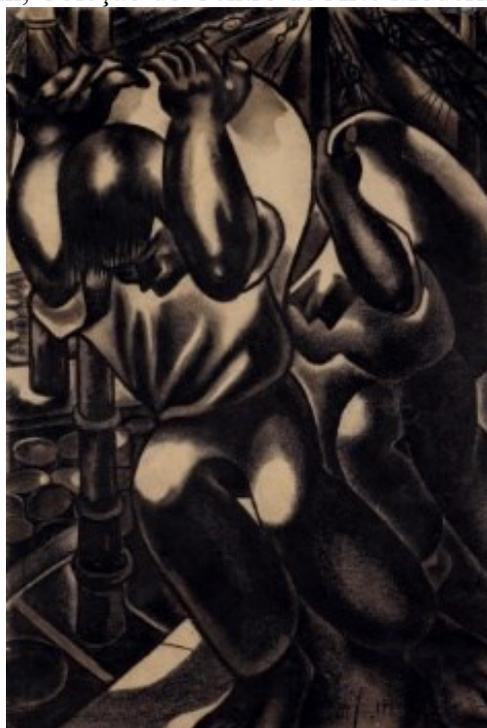
³⁵⁹ É sabida a grande influência que o muralismo mexicano, notadamente representado por Diego Rivera, Clemente Orozco e David Siqueiros, alcançou no início do século XX sobre pintores de outras correntes artísticas, como é o caso do brasileiro Candido Portinari e do português Júlio Pomar. Na verdade, a vertente neorrealista portuguesa, da qual Júlio Pomar é considerado o maior expoente nas artes visuais, bebeu na fonte tanto dos muralistas mexicanos, como também no famoso quadro *Café* de Candido Portinari.

³⁶⁰ O quadro de Mário Dionísio, cuja autoria é assinada com o pseudônimo de José Alfredo Chaves, fez parte da II Exposição Geral de Artes Plástica, em 1947, quando foi apreendido pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado – PIDE, sob ordem do Ministro do Interior do regime salazarista em Portugal. Disponível em: https://www.centromariodionisio.org/biografia_mariodionisio.php#quadro2. Acesso em 10/05/2022.

suportar o fardo ou a carga descomunal. Em *O homem e a máquina* é possível perceber também uma influência futurista nos corpos seriados dos operários em esforço dramático de trabalho. Na pintura de Mário Dionísio, o que chama a atenção é o gigantismo monstruoso dos membros dos personagens representados, especialmente os antebraços e mãos do protagonista que se encontra em pé na cena. Wolfgang Kayser, ao traçar sua epigonia do grotesco, demonstra que tais traços já constavam descritos em um documento antigo da língua francesa: “o monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco [...]”³⁶¹. Uma das mãos do personagem em pé que segura um instrumento de trabalho, como se extensão maquínica do corpo, dispositivo, assemelha-se, em sua posição, a um martelo ou bigorna. Em ambas as obras, os contornos ou expressões encontram-se borrados ou apagados. Em *Pintura*, de Mário Dionísio, a cena ganha dramaticidade e estranhamento por conta da outra figura, sentada, que tem uma das mãos à cabeça, sem mostrar o rosto, e é abraçada como se consolada pelo trabalhador em pé com sua grande mão às costas do que permanece sentado. Esse personagem de aspecto desalentado tem um dos pés desproporcionais, enorme como os antebraços e mãos do outro personagem, e apresenta em contraste aos demais elementos do quadro uma cor azulada, fria, escamosa, depressiva, que condiz com o tom lúgubre e mais escuro da obra de Manuel Filipe. Como em muitas obras neorrealistas, de influência expressionista, as linhas da pintura em perspectiva parecem ondular, desmanchar-se, traçar sinuosidades por vezes quase oníricas.

³⁶¹ KAYSER, 2013, p. 24.

Figura 41 – *O Homem e a Máquina* (1943), de Manuel Filipe, mina negra sobre papel, 74,5 x 50,5cm, Coleção do Centro de Arte Moderna Gulbenkian



Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/o-homem-e-a-maquina-148574/

Figura 42 – *Pintura* (1947), de Mário Dionísio, óleo sobre tela, 130 x 97cm, Coleção do Centro de Arte Moderna Gulbenkian



Fonte: https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/o-homem-e-a-maquina-148574/

Se esse não é um homem, o gaibéu inexistente ou só pode existir como máquina, tal qual a ideia que se repete no romance à maneira de estribilho: “não há homens – há máquinas. Só máquinas”³⁶². À afirmação de Umberto Eco de que “uma máquina, em geral, é qualquer prótese, ou seja, qualquer construto artificial que prolonga e amplia as possibilidades de nosso corpo”³⁶³, os gaibéus respondem que já não podem pensar nem mais nada desejar de suas vidas: “São máquinas e não têm querer. Comem palha, respiram poeira. Os seus olhos apagaram-se, os seus rostos indefiniram-se”³⁶⁴. O traço expressionista que justifica os olhos apagados e o rosto indefinido era já sinalizado por Ítalo Calvino, em *Il Sentiero dei Nidi di Ragno*, seu romance de estreia considerado como neorrealista, a despeito de não se descuidar no tratamento do real de elementos fabulares. Calvino chega a mencionar no prefácio do romance que o neorrealismo literário e figurativo deveria responder na Itália pelo nome de “neoexpressionismo”, dada a importância que tal influência artística adquiriu no país após a Segunda Guerra Mundial.

Em *História da feiúra*, Umberto Eco acrescenta ainda um outro componente grotesco – que também podemos chamar de deformação: o da denúncia social provocada pela estética expressionista, o que parece fazer sentido se considerarmos uma relação do neorrealismo com essa intenção neoexpressionista:

De 1906, ano da fundação do grupo *Die Brücke* (A Ponte), até os anos da ascensão do nazismo, artistas como Kirchner, Nolde, Kokoschka, Schiele, Grosz, Dix e outros representaram com sistemática e impiedosa insistência rostos desfeitos e repugnantes que exprimem a esquálida, corrupta, satisfeita carnalidade daquele mundo burguês que, em seguida, será o mais dócil sustentáculo da ditadura³⁶⁵.

O apontamento de Umberto Eco, apesar de centrar-se numa representação burguesa, não está totalmente dissociado das narrativas de *Gaibéus* e *Fontamara* também no que se refere à apresentação grotesca, tanto física quanto moralmente, de personagens burgueses ou ligados ao poder. Flanando entre o neorrealismo e o neoexpressionismo, o grotesco por vezes indefine seus traços, deforma o real, penetra os vãos e desvãos da história. Em sua atitude estética, neorreal, deveras plasticamente abissal, o grotesco não se descola de um fluxo

³⁶² REDOL, 1974, p. 130.

³⁶³ ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

³⁶⁴ REDOL, op. cit., p. 130.

³⁶⁵ ECO, 2007, p. 368.

consciente-inconsciente para mesclar, fundir, misturar formas e elementos tão loucamente quanto o sintoma da loucura dos tempos que pretende expor. Assim,

o grotesco retira o seu material de animais, em geral, o morcego, plantas – os vegetais; dota os utensílios de uma vida própria – um botão de camisa pode ser a causa de situações vexatórias e engraçadas, por vezes, mordazes; dá vida ao mecânico ou ainda apresenta pelo viés da loucura, um Id que, estranhamente, interfere nas ações humanas por ser desconhecido. Tudo isto contribuindo para provocar um alheamento do mundo, demolindo a segurança suposta que dele se tenha³⁶⁶.

Também Roberto Esposito ajuda a pensar nessa deformação do real operada em *Gaibéus* e em *Fontamara* a partir do signo, como nessa passagem em que alude a Simone Weil:

“[...] como o pensamento coletivo não pode existir como pensamento, ele passa para as coisas (signos, máquinas...). Daí o paradoxo: é a coisa que pensa, e o homem fica reduzido à condição de coisa” [...]. Como em um espelho ao contrário³⁶⁷, o processo de personalização das coisas agora parece o êxito da coisificação das pessoas³⁶⁸.

Quando os gaibéus retornam à condição de homem, terminada a faina, em seus restos de corpos, sua predileção por manterem-se como máquinas é a de escapar à dor humana, à morte definitiva, à consciência do saber pensar que poderia afrontar sua impotência diante do patrão. Prefeririam, ao final da jorna diária, serem apenas desligados como máquinas para retornarem intactos, lubrificadas, à labuta do dia seguinte: “De novo se acham homens, e gostariam de ficar máquinas para sempre - as máquinas não pensam”³⁶⁹. É nesse aspecto que o ceifeiro rebelde se destaca e se diferencia do coletivo de gaibéus. Da mesma forma, o *cafone* Berardo Viola – admirado pelos demais camponeses, especialmente pelos mais jovens, por interpor sempre um pensamento mais astuto, mais sábio e surpreendente – consegue

³⁶⁶ SILVA, 2013, p. 144.

³⁶⁷ No prefácio de *Luces de Bohemia*, do romancista e dramaturgo espanhol Ramón Maria del Valle-Inclán, Joyce Rodrigues Ferraz fala dos efeitos grotescos criados pelos espelhos côncavos como base da representação do *esperpento*. Conforme ela, Valle-Inclán atribui um significado novo ao termo *esperpento*, inventado por Goya em sua série de gravuras intitulada *Caprichos*, que tinha para os espanhóis do século XIX uma conotação que designasse coisa ou pessoa muito feia, ridícula ou desagradável, ou ainda, situações absurdas e disparatadas. Em *Luces de Bohemia*, a perversidade social acolhe a essência do grotesco moral e, por conta disso, o *esperpento* na peça teatral faz com que a expressão seja deformada para coadunar-se com a deformação da vida real. Não se trata no *esperpento*, portanto, da admissão de um simples jogo ilusório de imagens distorcidas da realidade, mas de um espelhamento côncavo que, por si, já contém a deformação do próprio real. A referência feita aqui ao *esperpento*, como expressão do grotesco surgida na Espanha, justifica-se pela afirmação de Flögel, reproduzida por Wolfgang Kayser em *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*, de que os espanhóis “superaram todos os povos da Europa” no que tange ao grotesco.

³⁶⁸ ESPOSITO, 2016, p. 74.

³⁶⁹ REDOL, 1974, p. 132.

impor seu corpo e força animalesca como deformação útil ao desejo e imaginário coletivo. Além ou aquém do corpo máquina, está o grotesco animalesco agindo sobre os corpos de gaibéus e *cafoni*, mas também sobre os seus algozes. Se o gaibéus são estorninhos, rãs, formigas³⁷⁰, vermes, os *cafoni* são da mesma maneira vermes e piolhos. Essa antropomorfização minorada, depreciada, tendente ao pequeno ou ao minúsculo dos corpos coletivos, e que não coaduna com a descrição animalescamente colossal de Berardo Viola ou com a autoconsciência de classe do personagem conhecido como ceifeiro rebelde em *Gaibéus*, parece nivelar-se à maquinização enquanto corpos. Esses apequenados corpos, senão prontos a serem usados, podem ser pisados, aniquilados, esmagados. Em suma, vitimados. Assim, a imobilidade fundamental, a que se refere Slavoj Žižek, também consiste na vítima inerte diante do algoz³⁷¹, objetificada, coisificada ao uso.

No polo oposto, portanto, encontram-se o ceifeiro rebelde e Berardo Viola, personagens que, embora façam parte do coletivo de gaibéus e de *cafoni*, figuram ameaçadores à ordem estabelecida. Se Berardo Viola escolhe, ao final, entregar sua vida à morte numa prisão fascista é por não querer se entregar à morte em vida todos os dias subindo e descendo montanhas indômitas, tendo a posse de terra negada, sendo subtraído pouco a pouco do ar como quem expira esperanças sem reação alguma. Subviver, para ele, condiz com ser outro de si mesmo, animalizar-se, antropomorfizar-se, escapar à condição de passividade. Como o gadanhheiro de Júlio Pomar, Berardo Viola pode levantar o rosto cavalariço para o céu com absoluta altivez monstruosa, mover os membros com violência libertadora, extravasar os

³⁷⁰ O romance *Levantado do chão*, do escritor português José Saramago, apresenta em sua narrativa uma fulguração neorrealista, conforme defende Charles Vitor Berndt em tese de doutorado, intitulada *Vindima e Levantado do Chão: Fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago* (disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/226842/PLIT0869-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>).

As formigas no romance servem como metáfora dos trabalhadores camponeses do Alentejo, que caminham rente ao chão, mas que devem unir suas forças, seu formigueiro, para levantarem-se do chão contra as injustiças.

³⁷¹ Causa aparente incômodo que a análise de Altamir Botoso não esteja descolada de uma imobilidade de ação em *Gaibéus*, focada em uma luta entre vítimas e algozes sempre reproduzindo a perversidade obscena do poder dominante nunca afrontável. Botoso lança luz sobre duas questões no romance: a condição objetificada da mulher nas mãos dos homens e a passividade dos gaibéus que tem a ver com a alienação em relação à sua situação de explorado, de alugado, de vítima. Ao mesmo tempo, é essa suposta vitimização coletiva que permite compreendermos a necessidade de um personagem como o ceifeiro rebelde que demonstre um caminho para a conscientização de sua condição e, somente após isso - o que não ocorre precisamente dentro do tempo da ação narrativa de *Gaibéus* e nem de outros romances neorrealistas portugueses – tornar aberta a possibilidade de uma atitude de insurgência contra essa condição opressiva. Disponível em: https://www.academia.edu/33278356/A_LUTA_ENTRE_V%C3%8DTIMAS_E_ALGOZES_UMA_LEITURA_DO_ROMANCE_GAIB%C3%89US_DE_ALVES_REDOL_THE_FIGHT_BETWEEN_VICTIMS_AND_OPRESSORS_A_READING_FROM_THE_NOVEL_GAIB%C3%89US_BY_ALVES_REDOL. Acesso em 02/05/2022.

limites da ação e as margens do quadro desenquadrando-se. Se a vida nua ainda pode despir-se no caso do personagem Berardo Viola, podemos intuir uma subvivência possível dos heróis neorrealistas menores, subvivência que remete à contraconduta, a uma morte espiritual no caminho do que preconiza politicamente Michel Foucault, em *O enigma da revolta*. O decurso da insurgência, mais do que o da revolução, ganha, no entanto, potência revolucionária na obra neorrealista – deveras de uma imobilidade messiânica –, quando combinado à fulguração grotesca, seja o grotesco da exposição da moral anormal e deformada dos personagens poderosos, seja a da metamorfose animalesca, vegetal, mineral, maquínica, de nossos heróis menores e subalternos.

2.2 RESTAR, RESISTIR, RESIGNAR: MODOS COSMOGÔNICOS DE SUBVIVER

Entre restar e resistir, como quer Agamben, podemos agora somar um terceiro verbo de incorrência neorrealista a essa mesma raiz: resignar. Tanto gaibéus como *cafoni* parecem dobrar-se à resignação, à certeza do imediato e passageiro, à imobilidade, ao ciclo sempre igual dos dias, da faina exploratória, das estações do ano. Os corpos gaibéus, curvados ao chão, vergados, exprimem a resignação sob a canícula inclemente que é também resignação diante do patrão Agostinho Serra, diante do poder exploratório, diante do sistema que os consome como máquinas. Diante desse *ergastolo*, os gaibéus respondem com a resignação, que se não produz o ato de rebeldia, de contraconduta, responde por aceitação dentro da falta de aceitação de suas realidades. Os corpos *cafoni* necessitam, por outra via, enfrentar a morte em vida, subviverem. Assim, também se dobram resignados às ordens dos poderosos de *Fontamara*, aceitam acordos espúreos e obscuros em desvantagem a si próprios, dançam uma certa música fascista, ainda que sua resignação não raras vezes responda, à mesma altura, como *beffa* – ou chiste ou piada – ante essas autoridades. Aos gaibéus e aos *cafoni*, como também a qualquer camponês, não parece existir outro *modus subvivendi* que não seja o de aceitar a própria resignação³⁷² contra o que não se possa combater frontalmente. A resignação,

³⁷² Mesmo o silêncio e a prisão de um *cafone* como Luca Sabatini, em *Il segreto di Luca*, formas de guardar o seu secreto amor adúltero por Ortensia, pode responder pelo nome de resignação, como aponta o diálogo do padre *don Serafino* com o ex-partigliano Andrea Cipriani acerca do misterioso silêncio de Luca (em livre tradução): “Ele não falava com ninguém sobre o próprio amor. Não se dava esse direito [...] Ele não dava um nome ao próprio sentimento” [...]. “Mais forte, mais leve”. “Vou lhe dizer, em outras palavras, mais resignado” (SILONE, 1956, p. 150-151).

nesse caso, mais do que característica comum a esses camponeses, é sempre tábua de salvação – ou de evitar a morte. Apenas quando a resignação, sempre silêncio ou comedimento em potência revolucionária, transpõe-se em ato, em ação, e transmuta-se em gesto insurrecto, é que ela deixa de garantir a sobrevivência e, querendo abrir mão de sua condição de sub-humanidade, confronta-se com a morte – ou com a aniquilação do mais fraco pelo mais forte como acontece no último capítulo de *Fontamara*. Nesse momento, ela já não é mais resignação, haja vista lançar os corpos alquebrados e em desvantagem ao confronto físico, à dor que nenhuma resignação pode suportar. O resignar-se, portanto, é manter-se no mesmo lugar, nas mesmas circunstâncias, por piores que possam se apresentar. Assim, é que resignar se aproxima de resistir e restar, como ensina o narrador do romance *A Resistência*, de Julián Fuks, ao se referir ao seu pai real/inventado durante a ditadura militar:

É preciso aprender a resistir. Nem ir, nem ficar, aprender a resistir. Penso nesses versos em que meu pai não poderia ter pensado, versos inescritos na época, versos que lhe faltavam. Penso em meu pai na última reunião clandestina que lhe coube presenciar, quieto entre militantes exaltados, abstraído do bulício das vozes. Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se?

Quietos entre militantes exaltados, abstraídos do bulício das vozes, meu pai se entregava à política que sempre há no ensimesmar-se. Dentro de si nenhum chamado a batalhas literais, dentro de si nenhum espaço para a fúria e a coragem. Onde os horizontes utópicos, agora? Onde as ponderações ideológicas? Quantos importantes debates haviam se perdido na minúcia das dores, na contagem das baixas?³⁷³

Ao pensarmos que resistir acolhe os restos e a resignação, podemos intuir entre esses camponeses um rebaixamento da máscara vitimária como gesto consciente de sua inércia, de sua (im)potência em imobilidade. Embora o prefácio de *Fontamara* cite que “No ano passado, porém, ocorreu uma série de fatos imprevistos e incompreensíveis que abalaram a vida de Fontamara, estagnada desde tempos imemoriais”³⁷⁴, é importante reler essa frase dentro de uma chave de leitura que, a considerar os novos “fatos imprevistos e incompreensíveis” advindos de uma (des)ordem fascista se instaurando na aldeia, não nega a estagnação sempiterna, sobretudo econômica, do lugar e de seus habitantes desde o século anterior. O *ergastolo cafone* – via-crucis de mão única, perpétua e sem saída – remonta a um passado

³⁷³ FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 123-124.

³⁷⁴ SILONE, 2003, p. 25.

cujas condições o novo regime político pode ter se apropriado ou beneficiado, mas que inegavelmente já existiam muito antes do fascismo histórico do século XX ascender ao poder: “A obscura história dos fontamarenses é uma monótona via-sacra de *cafoni* famintos de terra e que, por várias gerações, suam sangue de manhã a noite para aumentar um minúsculo e estéril patrimônio, sem sucesso”³⁷⁵. A repetição, geração após geração, de uma mesma subalternidade, sobrevivência, de um descaso do Estado ou, por outro lado, de um biopoder atuante, encontra ainda eco no modo de vida e de ler o mundo camponês da Lucânia em *Cristo parou em Eboli*:

Para os camponeses, o Estado está mais distante que o céu e é mau por estar sempre do lado oposto ao deles. Não importa quais sejam suas fórmulas políticas, sua estrutura, seus programas. Os camponeses não os entendem, trata-se de uma língua diferente da sua e não existe, na verdade, nenhum motivo para que a queiram entender. A única defesa possível contra o Estado, contra a propaganda, é a resignação, a mesma resignação sombria, sem esperança de paraíso, que os faz curvar as costas sob os flagelos da natureza.³⁷⁶

A comparação entre os camponeses da Lucânia e os *cafoni* de *Fontamara* – em verdade, ambos *cafoni* – extravasa o fluxo da resignação para as condições naturais e linguísticas. Portanto, resignar – assim como resistir ou restar – está condicionado a uma interação do corpo que não pode esquivar-se à influência da natureza e da cultura. É nesse sentido que as esporádicas revoltas, quando a resignação transborda ao nível improvável da ação, portanto sempre despercebida, de efeito surpresa, podem responder pelo nome de vento:

Um vento de revolta soprava sobre a aldeia. Tinha sido despertado neles um profundo sentimento de justiça; e aquela gente dócil, resignada, passiva, impermeável às razões da política e às teorias dos partidos, sentia renascer dentro de si a alma dos bandidos. As explosões violentas e efêmeras desses homens oprimidos são sempre assim; um ressentimento antiquíssimo e forte aflora pela ação de um motivo humano; e incendiam-se os postos alfandegários e as casernas dos guardas; degolam-se os senhores; uma ferocidade espanhola e uma liberdade atroz e sanguinária reina por um instante. Depois vão para a prisão, indiferentes, como alguém que tenha desafogado num segundo tudo aquilo que reprimia há séculos.³⁷⁷

A resignação só abandona o comedimento por um segundo, por um instante, o tempo da revolução desses camponeses. O tempo de toda a liberdade, de toda a justiça, explosão incontável que só pode ocorrer sob o peso opressor dos séculos contados cronologicamente.

³⁷⁵ SILONE, 2003, p. 24.

³⁷⁶ LEVI, 1986, p. 93.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 267-268.

Nesse instante, como um espelho fugaz cuja imagem passa e se perde na lembrança, o camponês se reconhece. Sua resignação que logo retorna é a de quem um dia se viu ou imaginou refletido naquele espelho; a imagem que, no entanto, estiliza-se para um dia esse tempo de um instante acontecer novamente. O instante que dormita sob a máscara da resignação. Porém, no decurso do tempo quase totalizante, a grande massa pseudo amorfa da resignação permanece quieta, em fermentação, pedra vulcânica que esconde a lava. Nesse tempo ela adquire a forma imóvel do nada. Ainda em *Cristo parou em Eboli*, em seu retorno rápido a Grassano, Dom Carlo conversa com Orlando, um morador local, antes de partir de volta a Gagliano:

A situação dos pequenos proprietários de Gagliano não é melhor, aliás, talvez seja até pior do que a dos camponeses sem terras, daqui. O que fazer, pois, na atual situação?

– Nada –, afirmava Orlando na sua profunda amargura meridional, repetindo a mesma palavra desconsolada do melhor e mais humano pensador nesta terra, Giustino Fortunato, que gostava de se autodenominar “o político do nada”.

Eu pensava em quantas vezes, a cada dia, costumava escutar essa palavra, em todas as conversas mantidas pelos camponeses. *Ninte* – como a pronunciam em Gagliano.

– O que comeu? – Nada. – O que espera? – Nada. – O que se pode fazer? – Nada. Sempre a mesma palavra e os olhos se voltam para o céu no gesto de negação. A outra palavra que sempre está presente nas conversas é *crai*, o *cras* do latim, amanhã. Tudo aquilo que se espera, que deve chegar, que deve ser feito ou mudado, é *crai*. Mas *crai* significa jamais.³⁷⁸

“Nada” pode ser a resposta à pergunta “o que fazer?” – ou *che fare?* –, mas também pode ser a evasão do tempo, o disfarce revolucionário do instante sempre prestes a eclodir por baixo da crosta superficial da resignação. Nada (*ninte*) é o complemento de jamais (*crai*), imobilidade em puro estado, a língua ciciando sob(re) a terra. Nada é a pólvora ainda úmida do amanhã. O nada é necessário para que o jamais sofra a breve interrupção da revolução. A resignação, que é o esperar o nada diante do *che fare?*, é substrato para a continuidade da existência camponesa que não cansa de refulgir como subvivência. Também em *As vinhas da ira*, de John Steinbeck, o nada aparece como condição de uma miséria inerte, sem saída. Quando a família de okies³⁷⁹, viajando em condições degradantes para o éden californiano, conhece na estrada um dos tantos desempregados desesperados que já haviam desperdiçado

³⁷⁸ LEVI, 1986, p. 217-218.

³⁷⁹ Okie é o apelido dado aos ex-meeiros das plantações de algodão em Oklahoma, expulsos de suas terras por causa do surgimento dos tratores no campo e da grande depressão na década de 1930 e, assim, obrigados a migrarem dentro do território norte-americano trabalhando precariamente como nômades em plantações encontradas pelo caminho.

suas esperanças atrás de trabalho na Califórnia, seus integrantes recebem a seguinte informação do sujeito:

– Vocês não vão arranjar nenhum trabalho certo. Vão ter que arrumar dia a dia o dinheiro pra comida. E vão precisar trabalhar pra uma gente mesquinha como o diabo. Se apanharem algodão, podem estar certos de que a balança vai tá viciada. Pode ser que nem sempre aconteça, mas em geral é assim. E vocês vão ficar achando que toda as balanças roubam e vão estar sempre desconfiados. E não vão poder fazer nada, mas nada mesmo.³⁸⁰

De uma maneira ou de outra, o “nada” da resignação parece revolver-se como terra em diversas obras neorrealistas, ao qual Ignazio Silone e Alves Redol não passam imunes. No texto intitulado *A mágoa do regresso*, que consta em *Saída de emergência*, Silone narra o seu suposto regresso à cidade natal *abruzzese* após vinte e cinco anos, onde toma conhecimento da morte de um velho camponês e amigo chamado Lazzaro. Ao procurar por sua filha, Laurina, querendo saber mais sobre o velho amigo, ele encontra uma mulher de idade a descansar sobre a erva a quem toma informações do paradeiro de Laurina. Ele entabula o seguinte diálogo com a mulher:

“Por acaso conheceste um velho camponês de B., um certo Lazzaro, conhecido pelo pescador de rãs?”
 “Se o conheci! Quanto o fizeram sofrer, àquele pobre cristão! Quantos desenganos, quanta troça, até perseguições, teve de suportar. Era um santo, ninguém podia dizer mal dele, nunca ofendeu ninguém; mas não se resignava, não sabia manter a cabeça baixa.”
 “Não devemos resignar-nos ao desprezo. Não devemos resignar-nos à injustiça.”
 A mulher fitou-me com piedade.
 “Coitado, também és desses? Meu pobre filho, mas para que serve, diz-me lá, para que serve a gente não se resignar?”
 “E para que serve resignar-nos? A ti, serviu-te de alguma coisa?”
 “Com certeza que não. Mas, se não serve de nada manter a cabeça baixa, nem mantê-la alta, mais vale mantê-la baixa; ao menos serve para a salvação da alma”.³⁸¹

No pequeno diálogo, como é possível perceber, o “nada” da resignação segue a revolver-se sobre si mesmo, tal qual a terra manuseada pelos camponeses. Segue como resposta aberta à pergunta aberta *che fare*, como duas pontas a se retroentrelaçarem, como um nó. Contudo, a velha mulher adiciona uma dimensão religiosa ao ato de resignar-se e manter a cabeça baixa, valendo-se do exemplo de Lazzaro para aproximar-se das purgações sofridas

³⁸⁰ STEINBECK, John. *As vinhas da ira*. Trad. Herbert Caro e Ernesto Vinhaes. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020, p. 258.

³⁸¹ SILONE, 1967, p. 180-181.

pelo corpo à maneira da via-sacra ou via-crucis de Jesus Cristo. Resignar-se, nesse sentido, não serve para “nada”, a não ser salvar a própria alma em outro plano, que não o terreno.

A melhor e mais precisa definição, capaz de aproximar os termos resignação, resistência e revolta, é também concedida de maneira autobiográfica pelo próprio Ignazio Silone em *Saída de emergência*. No trecho do texto, Silone, que também discorre sobre a gente de sua terra natal – o que guarda relação direta com a narrativa de *Fontamara* – retorna à terra árida, agreste, à exploração e chantagem política vivenciada pelos camponeses desde a época do Príncipe Torlonia³⁸², abordando aspectos introjetados psicologicamente pelos *cafoni*, ao mesmo tempo em que espelha a própria mundividência do autor, o que viu e viveu:

A aridez do clima, a dureza do trabalho, a vida sóbria que levava, tinham-na tornado bastante firme e resistente. Mas pesavam sobre ela séculos de resignação, fundados na violência e em desenganos. A experiência justificava o mais negro dos pessimismos. Aqueles espíritos humilhados e ofendidos eram capazes de suportar as piores afrontas sem uma lamentação, enquanto não explodiam em inesperadas revoltas.³⁸³

Adaptados a uma permanência fascistizante, cuja forma física e mental necessitavam responder com resignação capaz de fazê-los resistir ao tempo, a barreira das lamentações camponesas só poderia ser rompida, a exemplo dos camponeses da Lucânia já mencionados, sob o efeito inesperado da revolta, que era quando uma cintilação breve e revolucionária insurgia como explosão da terra para, logo a seguir, retornar com seus restos à contida superfície. Ao corpo, portanto, como lugar de germinação da revolta e de uma resignação em constante adubamento, cabem os sulcos arados e silenciosos da resistência. Esse corpo

³⁸² No prefácio de *Fontamara*, Ignazio Silone esclarece a origem do Príncipe Torlonia, herdeiro dos Torlognes, que era como se chamavam originalmente quando apareceram em Roma no início do século XIX, seguindo-se a um regimento francês. Silone demonstra implicitamente a mentalidade exploratória advinda da chegada dos Torlognes, que incluía o homem e a paisagem em termos de recursos naturais, e que não estaria descolada, como gérmen, das pré-condições para o aparecimento histórico de um regime como o de Mussolini: “Os Torlognes chegaram a Roma em tempos de guerra e especularam com a guerra, depois com a paz, então especularam com o monopólio do sal, depois especularam com as manifestações de 1848 e com a guerra de 59, com os Bourbon do reino de Nápoles e com a sua ruína; mais tarde especularam com os Savóia, com a democracia e com a ditadura. Desse modo, sem tirar as luvas, ganharam bilhões. Depois de 1860, um dos Torlognes conseguiu tomar posse, por um preço irrisório, das ações de uma sociedade financeira napolitano-franco-espanhola que tinha mandado perfurar o canal para a drenagem das águas do lago do Fucino e que se encontrava em dificuldades, por causa da queda do reino; de acordo com os direitos reconhecidos à sociedade pelo rei de Nápoles, esse Torlogne teria gozado o usufruto das terras drenadas do lago por noventa anos. Mas, em troca do apoio político que ele ofereceu à frágil dinastia piemontesa, recebeu as terras em propriedade perpétua, foi honrado com o título de duque e, mais tarde, de príncipe. Em suma, a dinastia piemontesa presenteou-o com algo que não lhe pertencia. Os fontamarenses assistiram ao espetáculo encenado na planície e, apesar de novo, pareceu-lhes bastante natural, já que estava em harmonia com os velhos abusos. A vida na montanha, porém, continuou como antes” (SILONE, 2003, p. 24-25).

³⁸³ SILONE, 1967, p. 76.

atribuído aos camponeses oprimidos e explorados não deixa de possuir uma memória e, por isso, é também o corpo de seus autores que puderam, *in loco*, vivenciar o contato com gaibéus e *cafoni*:

De fato, o corpo, físico e mental, é exatamente um dos seus símbolos mais emblemáticos porquê, maltratado e dilacerado, suporta sinais visíveis e invisíveis, inesquecíveis. É, certamente, um espaço, a massa corpórea, mesmo se limitado fisicamente, onde as forças ocultas e existentes se concretizam. O corpo, então, pode representar a tensão na qual se inscrevem as angústias, a alegria e a tristeza, a repressão, as torturas físicas e mentais, mas este é também um símbolo de resistência.³⁸⁴

Resignação e resistência assumem, dentro de um *modus subviviendi*, a possibilidade da tortura física e mental. Os corpos gaibéus e *cafoni* estão expostos a tais torturas, seja através de sua exploração e extenuamento no trabalho desumano, seja por intermédio do tempo histórico em que suas histórias transcorrem, o de regimes totalitaristas, ditatoriais e produtores de biopolíticas e necropolíticas atuantes em seu meio. É nesse sentido que a apresentação de uma vida nua desses camponeses nas duas narrativas neorrealistas parece guardar uma relação mais profunda com a mundividência de seus autores, uma vez que ambos conviveram na infância e juventude com as classes camponesas proletárias, lançando uma possibilidade primeira de olhar etnográfico a elas, ao mesmo tempo em que sofreram no próprio corpo a realidade de perseguições, exílio, censura e prisões em suas trajetórias intelectuais, advindas dos regimes políticos autoritários que transcorriam em Portugal e na Itália.

Em seu ensaio *O autor como produtor*, Walter Benjamin define o intelectual solidário ao proletariado – ou intelectual revolucionário –, que, como adianta, não é um proletário porque a classe burguesa colocou à sua disposição o privilégio educacional. Assim, ele é, sobretudo, um traidor à sua classe de origem, cuja ação em relação à classe proletária com que se solidariza é de caráter mediador. Essa identificação do intelectual solidário, sem necessariamente pertença material à classe subalterna, é o que parece mover as escritas dos romances Gaibéus e *Fontamana* desde os seus prefácios. Em ambos os prefácios, os autores aparentemente se disfarçam fazendo uso da passagem do tempo, de sua distância para os fatos narrados. A se diferenciarem, Ignazio Silone inclui o prefácio de *Fontamara* dentro da própria narrativa e seu preâmbulo integrando-os à história como um pré-capítulo ou pré-história do que será narrado nas páginas seguintes pela família de *cafoni* encontrada na porta de sua casa de exílio na Suíça, o ponto em que início e final se unem como origem narrativa. O traço de

³⁸⁴ PETERLE, 2011, p. 22.

convergência do prefácio de *Fontamara* com o de *Gaibéus*, o da distância temporal dos fatos narrados, faz com que Silone, após o inusitado encontro com os *cafoni* na Suíça, remonte à época de sua infância no *Abruzzo* para “imaginar” uma aldeia chamada Fontamara que resta, contudo, mais real do que imaginária. O prefácio de *Gaibéus*, intitulado “Breve memória para os que têm menos de 40 anos ou para quantos já esqueceram o que aconteceu em 1939”, foi publicado somente na edição do romance de 1966. A memória, como o título do prefácio anuncia, é o que move a reflexão do autor sobre a época em que escreveu o romance e, portanto, apresenta um tom bastante confessional, crítico e revelador do pensamento do escritor, de sua vida e do seu olhar sobre a própria obra. Cerca de dezesseis anos após o surgimento de *Gaibéus* e o início do neorrealismo em Portugal, Alves Redol revela que o sonho juvenil daquela geração de escritores, acusado por muitos de “romântico”, acabou sendo traído pela “realidade desesperada”, pelo desemprego, pelo analfabetismo, pelo atraso social, pela ausência de reforma agrária, pela pobreza.

O prefácio de *Gaibéus* não deixa de dialogar com o de *Fanga*, surgido dois anos antes, em 1963, também vinte anos após a primeira edição do romance em 1943³⁸⁵. Nesse prefácio, Alves Redol mantém, no entanto, um posicionamento político que não se distancia da época histórica dramática em que a obra foi produzida: “Mas neste maravilhoso tempo rude que vivemos, ninguém pode julgar-se livre de engajamentos”³⁸⁶. O tempo ou os tempos conturbados vividos por Alves Redol exigiram uma postura política que, ao longo de sua vida, nunca se distanciou de seus primeiros anos de escritor, aqueles de *Gaibéus*. Ter se dedicado a visar e apresentar literariamente a realidade de camponeses e pescadores, assim como à atividade comunista frente a um regime de índole fascista que durou até sua morte, fez com que Alves Redol estivesse condicionado à ideia de uma atitude engajada tanto na vida quanto na obra, traço que não raras vezes foi encarado pela crítica de forma depreciativa.

Assim como Ignazio Silone, Alves Redol remonta à infância³⁸⁷ para ajudar a tecer as memórias dos gaibéus. Nascido em Vila Franca de Xira (Ribatejo)³⁸⁸, em 1911, Alves Redol

³⁸⁵ Joaquim Namorado, no prefácio intitulado “Para um retrato futuro de Alves Redol” à edição de *As obras completas de Alves Redol*, publicada em 1980, comenta que o próprio Alves Redol considerava o romance *Fanga* de 1943 como fecho do primeiro ciclo de sua obra que iniciara em 1939 com *Gaibéus*.

³⁸⁶ REDOL, Alves. *Fanga*. 6. ed. Lisboa: Portugal Editora, 1963, p. 34.

³⁸⁷ Ainda no prefácio escrito para a edição de *As obras completas de Alves Redol*, Joaquim Namorado afirma que Redol teria encontrado na infância “as fontes de que sua personalidade, a sua vida e a sua obra se alimentam, o mundo em que decorrem” (Cf. NAMORADO, Joaquim. “Para um retrato futuro de Alves Redol”. In: *Obras completas de Alves Redol*. 10. ed. Lisboa: Europa-América, 1980, p. 10).

desde criança já observava com curiosidade, detrás do balcão da loja de seu pai, o mundo dos gaibéus, dos camponeses e dos pescadores da sua região, como também afirma no prefácio de *Gaibéus*: “Convivera muito com gaibéus, carmelos, varinos e operários”³⁸⁹. Como forma de compreender aqueles trabalhadores proletários, Redol opta por abandonar a loja do pai, onde chegara a ajudar como marçano, e encarar a vida assalariada. Assim, aos dezoito anos, parte para Luanda, em Angola, onde viverá três difíceis anos e de onde retornará debilitado a Vila Franca de Xira para atuar, entre outras atividades, como colaborador do jornal *O mensageiro do Ribatejo*³⁹⁰, da revista *Sol Nascente* e do semanário *O Diabo*, onde publica *Kangondo*, primeiro conto escrito a partir de sua experiência em África. Com a publicação do conto, Alves Redol conhece o diretor de *O Diabo*, Rodrigues Lapa, figura importante em sua trajetória, como menciona no prefácio de *Gaibéus*. Rodrigues Lapa é quem convidaria o escritor para realizarem incursões pela Lezíria Grande de Vila Franca de Xira, uma região rural onde trabalhavam de sol a sol os gaibéus. Ali, por tempo prolongado, Redol poderá fazer um estudo etnográfico cujos registros comporão em 1938 o ensaio *Glória, uma aldeia do Ribatejo*. Essa excursão aprofundada de Alves Redol às planícies da Lezíria Grande de Vila Franca de Xira³⁹¹ renderia ao escritor a inspiração para uma obra ficcional, o romance inaugural do neorrealismo português, *Gaibéus*, publicado em 1939.

No prefácio datado de 1965, Alves Redol rememora o jovem escritor de *Gaibéus* e sua mundividência que foi sendo ampliada ao longo dos anos seguintes, sem nunca deixar de observar a vida de seus personagens oprimidos como um intelectual solidário que, partindo do jovem idealista e de seu romance de formação, acabaria se constituindo em um dos mais proeminentes artistas do neorrealismo português: “Há em todo o romance a impetuosidade desregrada, o arrebatamento impulsivo de um jovem que anseia por libertar o homem de tais grilhetas, desejando que a sua pena se torne ferramenta de progresso”³⁹². A ideia de um escritor que se assume, notadamente no prefácio, como menor coaduna organicamente com

³⁸⁸ As informações biográficas de Alves Redol foram retiradas de consulta à Hemeroteca Digital de Lisboa. Disponível em: <https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/index.htm>. Acesso em 13/07/2022.

³⁸⁹ REDOL, 1974, p. 12.

³⁹⁰ É em torno de *O mensageiro do Ribatejo*, jornal da imprensa regional, que se formaria o grupo dos jovens neorrealistas de Vila Franca de Xira, pioneiro em Portugal.

³⁹¹ Essa atitude marcadamente etnográfica de Alves Redol levará o escritor a convidar outros artistas, como o pintor Júlio Pomar, a realizarem anos depois, em 1953, as jornadas do “Ciclo do Arroz” a fim de mergulharem na dura realidade do trabalho nos arrozais do Ribatejo, o que ocasionaria a série de pinturas de mesmo nome por parte de Pomar.

³⁹² REDOL, op. cit., p. 16.

personagens ou heróis menores de uma história antiassunto (ou anti-história) em que o drama coletivo se sobrepõe às idiossincrasias psicológicas individuais – sem, contudo, esquecê-las – e que, em última instância, funda o neorrealismo em Portugal que, para muitos, pelo primado de se revelar heterogêneo em estilos, acabou se mostrando de menor relevo também. A sobreposição de escalas menores do neorrealismo (ou de camadas), que mais uma vez aponta à lógica infinitesimal que está contida na afirmação de Romain Rolland, a de que o menor dos homens traz em si o infinito, não está despegada de uma paisagem em mínima variação e de um escritor preocupado com as minudências de suas pequenas histórias e pequenos heróis.

Essas histórias que o neorrealismo de Alves Redol busca retirar dos escombros, des(en)cobrir dentre a senda dos vencedores, é também modo de resistir, de escovar a contrapelo a história para, dos eriçamentos subterrâneos, soerguer os restos que importam. Desvelar a vida na natureza morta é se tornar também natureza, também solidariamente gaibéu, e ser parte subjetiva de uma reminiscência que ainda faz acontecer histórias. Quando, no prefácio, Alves Redol fala em primeira pessoa, “eu, que sempre trabalhei com a Primavera e sou assim uma espécie de arbusto despertado quando o sol se prende à terra, sinto-me agora ermado, de tal modo pareço vazio e ausente”³⁹³, o seu efeito telúrico, de matiz simbiótica entre homem e terra – mesmo que ambos restem como paisagem árida, rudimentar, ausente, vazia e sem saída – alia-se estilisticamente ao da narrativa do romance.

Figura 43: *Ciclo do Arroz I* (1953), de Júlio Pomar, óleo sobre aglomerado, 65 x 132cm, Coleção Manoel Vinhas



Fonte: <https://agloriadamundo.blogspot.com/2006/10/o-ciclo-do-arroz-iii.html>

³⁹³ REDOL, 1974, p. 19.

Se, ainda assim, Alves Redol não pode se dizer gaibéu, Ignazio Silone, por sua parte, como acusa no prefácio de *Fontamara*, viveu em sua aldeia imaginária – que nunca deixou de ser a sua Marsica, a sua Pescina, a sua Áquila, o seu *Abruzzo* – durante os primeiros vinte anos de vida³⁹⁴ juntamente com os *cafoni*, o que pensa fazer dele também um *cafone*. O primeiro texto de *Saida de emergência*, intitulado *Visita à prisão*, traz em seu relato autobiográfico a figura do pai que morreu quando Silone ainda era criança. O pai, um pequeno proprietário rural – *cafone*, por assim dizer – é lembrado como alguém coberto de trapos que andava descalço. A imagem andrajosa, miserável, do pai condiz com a dos *cafoni* de *Fontamara*. É esse pai que, no texto, levará Silone pela primeira vez às terras cultiváveis do Fucino por oito quilômetros sobre um carro puxado a bois antes de nascer o sol: “Mas aquela lentidão do carro ajustava-se ao meu estado de espírito de criança que pela primeira vez entrava na vida dos adultos”³⁹⁵. Esse simbólico ritual de passagem da infância à vida adulta que Silone pressente realizar com seu pai naquele dia é também o de passagem de sua casa na aldeia³⁹⁶ à da planície, da casa como uma *grotta* entre outras *grotte* à terra que, embora dura e seca, permitia-os sobreviverem. A memória subterrânea daquele dia, que comporia mais à frente também a paisagem de *Fontamara*, revelaria ainda o seu pai *cafone* lidando com a terra, em faina como personagem de um romance neorrealista preso ao seu *ergastolo*, ao seu ciclo em repetição:

O sol escaldava e era pouco provável que houvesse ainda alguém pela estrada. Meu pai tirou o casaco, ergueu o aguilhão de ferro e atçou os bois com voz irada. Sentei-me apreensivo na beira verdejante do canal que separava as terras da estrada. Via meus pais atrás do boi, curvado sobre o arado, afastar-se de novo, traçando a direito, na terra enegrecida pelo restolho queimado, sulcos cor de cinza. E lavrava silenciosa, regular e lentamente, se bem que o sol escaldasse.³⁹⁷

Silone que, muito jovem, deixou o *Abruzzo* nunca o abandonou de sua memória, fosse em suas andanças por outros países, fosse em seu ativismo político capaz de fazer do partido a

³⁹⁴ Na verdade, como menciona em *Saida de emergência*, Silone viveu na província de Áquila até os dezesseis anos de idade. Em 1916, menos de um ano após o terremoto que matou vários de seus familiares, inclusive a mãe já viúva – fato que marcaria fortemente sua vida –, o jovem Silone foi morar em um colégio interno religioso de Roma, época em que conheceria o padre Orione, outra figura de relevo em sua existência. O padre Orione, falecido em 1940, seria canonizado pelo papa João Paulo II no ano de 2004, passando a ser então conhecido como São Luís Orione.

³⁹⁵ SILONE, 1967, p. 12.

³⁹⁶ É Silone criança quem vê a imagem da aldeia de fora pela primeira vez, a mesma imagem que o acompanhará em seus romances: “Ao voltar-me para trás, a aldeia, vista da planície por onde íamos, foi uma descoberta inesperada. Nunca a tinha visto assim, toda junta, à minha frente e ‘fora de mim’, com o seu vale. Era quase irreconhecível: um molho de casas desordenadas, numa fenda da montanha nua” (Ibid., p. 12).

³⁹⁷ SILONE, op. cit., p. 13.

sua família e religião. Foi, todavia, justamente o desencanto político e o exílio que o levariam a uma crise de saúde e existencial no início da década de 1930, momento crítico em que, como via de emergência ou salvação, começaria a se dedicar à atividade literária. Seu primeiro romance, *Fontamara*, é também um retorno à terra, à memória, à infância, sem deixar de refletir ainda a mundividência do autor ante à perseguição política fascista, à morte de seu irmão Romolo Tranquilli – torturado e assassinado na prisão em 1932 – e a outras circunstâncias que envolviam a Itália e os *cafoni* naquele tempo.

Se o fascismo alcançou um grau de radicalidade maior na Itália do que em Portugal, o que não nos cabe julgar aqui, entendemos que, em ambos os países, regimes de índole fascista estiveram atuando no século XX. No caso de Ignazio Silone, foi necessário, inclusive, registrar-se com um pseudônimo para poder disfarçar-se perante a perseguição fascista, abandonando seu nome de nascença, Secondino Tranquilli. Se aceitarmos que o fascismo se utiliza de uma certa cena dramatizada, espetaculizada, farsesca, para disfarçar a realidade que quer produzir, distorcer os fatos, mascarando assim também os seus horrores e massacres, torna-se evidente que o uso de um pseudônimo como troca de identidade é apenas um dos recursos a que Silone poderia recorrer para lidar com tal ambiente fantasiado, embora sua escolha não se afastasse da de outros escritores do século XX, como Fernando Pessoa e Paul Celan. Em prefácio, Prisca Agustoni, ao se referir ao pseudônimo Ignazio Silone, conclui que “a criação de seu pseudônimo, junto com a criação de máscaras e heterônimos, constituem fenômenos recorrentes na história literária recente”³⁹⁸. É assim que em *Fontamara*, desde o pseudônimo assumido por seu autor que passa a ser testemunha da história a ser contada pela família de *cafoni* refugiada na Suíça – a exemplo do próprio autor que se encontrava em exílio no país –, passando pelos nomes dos personagens disfarçados por trás da paródia e chegando até a aldeia imaginária e sua história simbolicamente associada às agruras de um regime autoritário, encontramos camadas de máscaras que, ao serem atravessadas tal qual a fantasia lacaniana, tocam uma realidade que é, ao mesmo tempo, ficção.

Se esse corpo mundividente dos autores de *Fontamara* e *Gaibéus* não desviou sua atenção dos camponeses oprimidos que lhe chegavam às vistas, também ambos os escritores foram, em grande medida, oprimidos pelos regimes políticos em seus países e sofreram, no corpo e na alma, as marcas por sua atividade. Nesse sentido, a contribuir para o entendimento do quanto essa mundividência transbordou às obras, um paralelo da atuação dos dois

³⁹⁸ AGUSTONI apud PETERLE, 2011, p. 11.

escritores em vida pode ser sempre esclarecedor, embora nunca definitivo quando se trata da análise de suas literaturas, uma vez que a arte, como um todo, possa invariavelmente despistar, enganar, mascarar-se. É por tal viés que podemos alcançar uma maior compreensão das palavras de Patricia Peterle:

Num regime totalitário, como o fascismo, que cria e recria fantasias necessárias à sua sobrevivência, que, por sua vez, são apresentadas como “legítimas verdades”, o escritor, ou melhor, o intelectual tem um papel primordial: o de tentar descortinar essa realidade que se apresenta sob múltiplos véus e esse poder que é muitas vezes “oculto”³⁹⁹.

Por sua atividade política e literária em contundente oposição ao fascismo e em favor da melhoria da condição de vida das classes trabalhadoras em Portugal, Alves Redol sofreu a perseguição do Estado Novo português, convivendo com a censura de seus originais⁴⁰⁰, a apreensão de exemplares de livros de sua autoria, a prisão por mais de uma vez e a vigilância da PIDE – a polícia política de Salazar responsável pela repressão a todas as formas de oposição ao regime – na volta de suas viagens ao estrangeiro. Sempre estudioso e observador das condições e do cotidiano dos personagens que buscava retratar, como forma de dar testemunho e representar a realidade social portuguesa, Alves Redol chega quase a naufragar entre os homens de uma companhia de pesca tentando observar o drama dos pescadores de Nazaré, no norte de Portugal, em um mar dos mais perigosos para a atividade⁴⁰¹. Apesar da boa vendagem de seus livros, alguns inclusive traduzidos para outras línguas, Alves Redol passou por dificuldades financeiras na década de 1960 e se viu obrigado a trabalhar na área de publicidade, o que fez esgotar as suas energias. Alves Redol morreu em 1969, quando o regime de Salazar ainda permanecia em pé e do qual nem mesmo após a morte pôde escapar, conforme depoimento de Helena Pato – fundadora do Movimento Democrático das Mulheres

³⁹⁹ PETERLE, 2011, p. 43.

⁴⁰⁰ Mostra-se curioso o artigo publicado em 2014 por Catarina Infante do Carmo no jornal *Público*, de Portugal, intitulado “Gaibéus: o censor gostou...”. Conforme a autora, o relatório do censor de *Gaibéus*, datado de 15 de fevereiro de 1940, revela que o censor parece ter tido simpatia pela obra ao afirmar que não era um livro revolucionário, uma vez que, para ele, demonstrava escassa ou nenhuma consciência de classe ou vontade de enfrentar os opressores. No entanto, a justificativa para censurar o romance acabou sendo a de “imoral, indecoroso e pornográfico”, ainda que o romance demonstrasse alguns poucos e insuficientes traços contidos de erotismo. Disponível em: <https://sapiencia.ualg.pt/bitstream/10400.1/5900/1/Gaib%C3%A9usPublico-20140409%2047.pdf>. Acesso em 06/08/2023.

⁴⁰¹ Além do longa-metragem neorrealista *Nazaré* (1952), que contou com a colaboração de Alves Redol no argumento e diálogos, ele ainda escreveria, por exemplo, o romance *Avieiros* (1942), fruto de uma incursão por vários meses no ano de 1941 em convívio com os pescadores que sazonalmente deixavam Vieira da Leiria para ir pescar no rio Tejo. Esse “herói menor pescador”, a quem o neorrealismo lançava luz juntamente com outras classes de trabalhadores subalternos, não parece estar isento da influência do enredo de *Mar Morto* (1936), romance publicado por Jorge Amado quando tinha apenas vinte e quatro anos de idade.

em Portugal – que relembra o enterro do escritor em uma tarde chuvosa de novembro quando uma carga policial levou os presentes a fugirem por entre as lápides do cemitério de Vila Franca de Xira.

Por sua vez, Secondino Tranquilli (Ignazio Silone) encontrava-se com vinte e seis anos de idade e já dirigente do Partido Comunista na Itália quando, em novembro de 1926, Mussolini decretou as Leis Fascistas Excepcionais que, entre outras sanções e penas, condenavam à clandestinidade ou ao exílio os opositores do regime na Itália. Por sorte, Silone conseguiu fugir para a Suíça, de onde liderou um centro ilegal do partido no exterior. No exílio, Silone seria tratado como imigrante ilegal, tendo sido inclusive preso na rua em uma oportunidade, vivendo de recursos escassos, de maneira humilde, e abstendo-se de todas as atividades políticas, pois com essa condição a Suíça concedia asilo aos refugiados políticos. Ainda assim, o “subversivo” Silone foi incluído pela polícia fascista na “lista de pessoas capazes de atos terroristas”. Com o sucesso de *Fontamara* no exterior, a polícia política italiana intensificou o seu controle e ordenou em 1934 à prefeitura de Áquila que averiguasse a correspondência dos familiares de Silone em Pescina. A polícia mantinha informantes e espiões sobre a atividade do escritor, mesmo dentro do território suíço. Em 12 de outubro de 1937, a Divisão de Polícia Política preparou um registro biográfico detalhado de Silone, destinado a Mussolini, induzido pela reputação internacional do exilado a inquirir sobre sua identidade e seu passado. Ao retornar do exílio, Silone retomou sua atividade política, embora nunca mais tenha se desligado da carreira literária publicando livros regularmente, e voltou a integrar em 1944 o Partido Socialista Italiano, participando em 1946 da primeira Assembleia Constituinte pós-regime fascista. Ao final da vida, já desligado da política, mas nunca da literatura, Silone vivia novamente em Genebra onde faleceu em 1978 de complicações respiratórias por conta da doença pulmonar que o acompanhou por muitos anos.

Escritores em “tempos sombrios”⁴⁰², Redol e Silone parecem convergir enquanto experiências capazes de olhares peculiares em sua literatura, ao modo como Patricia Peterle identifica: “Uma rede imbrincada de relações entre o vivido e a escritura, entre história e

⁴⁰² Afora o título do livro de Hannah Arendt, *Homens em tempos sombrios*, dedicado a ensaios biográficos de homens e mulheres que viveram os totalitarismos da primeira metade do século XX, o termo foi usado pela primeira vez por Bertold Brecht ao se dirigir aos seus contemporâneos, “a partir de sua própria condição de homem cercado pelo mal e pelo perigo, exilado, fugitivo, eterno ‘migrante’ que esperava meses para conseguir um visto, atravessar uma fronteira...” (Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. “O peso dos tempos”. In: *Levantes*. Catálogo da exposição organizada pela Jeu de Paume, Paris, em colaboração com o SESC e com a Embaixada da França no Brasi, São Paulo, 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018, p. 35).

literatura, na qual os processos narrativos exploram e são, de certa forma, dimensionados pelo olhar e pela experiência vivenciada”⁴⁰³. A dobra entre vida e escritura, entre história e literatura, entre documento e ficção, profícua em quiasmas, em disfarces, em despistes, em imposturas, é própria da máscara, de uma fantasia propícia a atravessar a fantasia. Se o corpo-escritor esteve assujeitado à fantasia do tempo vivido nos dois casos aqui estudados, não resta dúvida que, do ponto de vista neorrealista, seria necessário reelaborar ou refiltrar sua experiência dentro da escritura, sobrepondo os retalhos de documento testemunhal e história com os da ficção narrativa para (de)formar uma tessitura temporal que, contudo, ainda é narrativa, história e mesmo fantasia. Convivendo com o totalitarismo de seus fascismos, Redol e Silone sabiam que, sob o arruinamento de suas realidades, da destruição e da dor, importava aos regimes uma desconstrução ainda maior porque interna, íntima, que mirava suas identidades e seres. A máscara, nesse caso, era mais do que necessária, era vital, e a arte e a literatura ofereciam-se como meios para o desmascaramento do que recendia verdadeiramente falso. Em verdade, o caráter salvífico da literatura, da arte, exerceu sobre suas obras, em maior ou menor grau, o efeito dessa tessitura em sua dimensão polissêmica ou ambígua, entre a de uma amplitude de sons ou de vozes que se pode emitir (como ocorre na coletividade de ambas as narrativas em que polifonicamente as vozes se misturam ou se embaralham⁴⁰⁴) e a do sentido etimológico do termo “tessitura” em italiano, que abrange o ato de tecer e assim, metaforicamente, a urdidura de uma trama romanesca.

A piada, o canto descontraído em quadras, o chiste, a sátira, a *beffa* parecem operar nos romances – embora em *Fontamara* essa plêiade de elementos resulte melhor aplicada – como um sortilégio irônico capaz de desviar a atenção de tamanha opressão, exploração e terror para uma atmosfera de maior leveza e desconstrução de tais horrores. Nesse sentido, é não somente máscara contra máscara, mas capacidade de desconstruir o intento de desconstrução subjetiva almejada por uma ordem de índole totalitária. Redol e Silone, sua mundividência e luta por salvar-se, por adiar o fim, (re)vivem em corpos-gaibéus-*cafoni*, sobretudo em seus espíritos quando prenhes de espiritualidade. A ironia espiritual, que

⁴⁰³ PETERLE, 2011, p. 38.

⁴⁰⁴ A título de contracontestação a qualquer acusação de que *Gaibéus* seja um mero romance linear narrado em terceira pessoa por um único narrador, concordamos com Juarez Donizete Ambires que aponta o seguinte acerca da narrativa: “Ao longo da trajetória, para o entretenimento histórias são contadas. Em verdade, uma se emenda à outra e, narrando, os camponeses se narram [...]” (AMBIRES, Juarez Donizete. “O neorrealismo em Portugal: escritores, história e estética”. In: *Revista Trama*, v. 9, n. 17, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 1º semestre de 2013, p. 103).

aparece nos dois romances, embora de maneiras distintas, pode ser lida ainda como uma máscara a libertar gaibéus e *cafoni* – verdadeiras vítimas de seu tempo – de corpos meramente vitimários e expostos sem defesa a necropolíticas. Alain Badiou atualiza essa “questão vitimária” ao propor que:

A guerra das civilizações, o conflito das democracias e do terrorismo, a luta mortal entre os direitos humanos e os direitos do fanatismo religioso, a promoção de significantes raciais, históricos, coloniais ou vitimários, como “árabe”, “judeu”, “ocidental”, “eslavo”, tudo isso é apenas teatro de sombras ideológicas atrás do qual se representa a única peça verdadeira: a dolorosa, espalhada, confusa e lenta substituição dos comunismos defuntos por outra via racional da emancipação política das amplas massas humanas hoje entregues ao caos⁴⁰⁵.

É pela via do programa anti-humanista desencadeado no fim da década de 1960, cujo alcance Badiou pressupõe ainda permanecer no século XXI, que o autor se aproxima da conclusão sartreana, a de que o homem que não tiver por horizonte o projeto comunista, de integral igualdade, tornar-se-á mera espécie animal pouco mais interessante do que as formigas ou os porcos⁴⁰⁶. Assim, caminha-se para uma conclusão: o homem sob a domesticação de um humanismo sem programa promove, como espetáculo ou norma, o corpo vitimário, o corpo fadado a sofrer a fome, o massacre, a tortura e, por outro lado sem deixar de ser o mesmo, a piedade⁴⁰⁷. Importa aqui, portanto, saber: qual resistência é possível a esse corpo *cafoni* ou gaibéu? Já não se trata do camponês passivo, mas do corpo que começa a retornar à terra como cuidado dela e de si, modos restantes ou formas alternativas de vida, como as que cintilam nos dois romances, ou em outros como *Cristo parou em Eboli*.

2.2.1 A BEFFA CAMPONESA SOB OS RESTOS

Para chegar ou descer à terra, o procedimento literariamente solidário desses intelectuais deve, como já mencionado, atravessar a fantasia obscena e fascistizante de seu

⁴⁰⁵ BADIOU, 2007, p. 251.

⁴⁰⁶ Žižek também não parece se apresentar como um pós-marxista. Ele acredita no socialismo como solução à realidade da violência irracional pós-política.

⁴⁰⁷ A salvaguardar a intenção humanista da arte neorrealista, que em Portugal assumiu um caráter de novo humanismo, Luísa Duarte Santos no prefácio do catálogo da exposição “Uma arte do povo pelo povo e para o povo” posiciona a arte neorrealista em seus contornos humanistas: “Pugnando por um novo humanismo, os artistas manifestavam-se e reivindicavam através de alertas estampados nas suas obras: é preciso olhar para os excluídos, para a pobreza, o desespero, a guerra e as questões políticas e a prisão” (Cf. SANTOS, Luísa Duarte. “A arte e o povo: neo-realismo e artes plásticas”. In: *Uma arte do povo pelo povo e para o povo*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo, 2007, p. 19-20). A exposição foi uma das que inaugurou o Museu do Neo-realismo em 2007, implantado em homenagem a Alves Redol na cidade natal do escritor e onde o neorrealismo português iniciou.

tempo – ou do que já estava presente ou presentificado – como forma de contrapor a máscara da *beffa* irônica ou satírica à da cena fascista capaz de encobrir uma outra realidade menos engraçada ou piadesca. O grotesco, portanto, age em palimpsesto, em camadas de máscaras sobrepostas, sob o véu de uma dialética da negação da negação ao visar essas histórias e personagens. Em *Fontamara*, quando os *cafoni* são levados para o comício fascista em Avezzano, o convite é feito por um motorista de caminhão que, inesperadamente, surge no meio da praça da aldeia em um domingo. Como o transporte era de graça e soou para Berardo Viola como uma chance de reivindicar ao regime um pedaço de terra no vale do Fucino, ingressaram sem hesitação após Berardo subir no caminhão:

Mas quem devia ir? Em Fontamara, àquela hora, havia só uma dezena de *cafoni*, enquanto os outros já tinham saído para o campo porque no verão, quando há muito trabalho, a igreja permite que se trabalhe aos domingos. Mas nenhum de nós podia culpar o Governo por ignorar que a colheita começa no fim de junho. Como o Governo pode saber qual é a estação da colheita⁴⁰⁸?

O véu religioso que redime o Governo de não saber do trabalho dos *cafoni* aos domingos é o mesmo que esconde uma relação de poder – ou biopoder – próxima entre igreja, governo e trabalho, ou mão de obra. A estranheza aqui é o fato de o governo desconhecer não a época da colheita, mas desobedecer a própria ordem da igreja, da qual o regime era aliado. Que o trabalho dos *cafoni* seja regido pelas leis do estado ou da igreja, nunca pelos próprios camponeses, não causa estranhamento. O que desnorteia, confunde, é o fato dessas leis se desencontrarem, tomarem rumos opostos de acordo com uma conveniência obscura a esses camponeses⁴⁰⁹. No entanto, o episódio em *Fontamara* da participação dos *cafoni* no comício em Avezzano é relatado de forma absolutamente irônica, satírica e cômica. A *beffa* ganha a cena fascista desde a saída, quando obrigados a levar “o galhardete” – como ocorreria com cada grupo de camponeses que se dirigisse ao comício – a solução encontrada por Teofilo, o sacristão que guardava as chaves da igreja, era levarem o estandarte de São Roque e do cão que lhe lambe as chagas preso a um tronco de árvore de dez metros. Não bastassem precisar carregar o estandarte com o caminhão em velocidade como “o mastro de um navio agitado

⁴⁰⁸ SILONE, 2003, p. 120.

⁴⁰⁹ O longa-metragem *Amarcord* (1973), de Federico Fellini, que resgata traços e elementos semelhantes à infância do diretor italiano na década de 1930, exhibe uma comemoração entusiasmada dos camisas negras em uma rua, à noite, logo após um grande comício icônico – e irônico – realizado na cidade. Sobre suas cabeças algumas faixas trespassavam a rua de calçada a calçada com dizeres impressos. Em uma tomada, pode-se ler os dizeres numa faixa: “*Dio Patria Famiglia*”. Em outra tomada, lê-se em outra faixa: “*Noi tireremo diritti*”.

pela tempestade”⁴¹⁰, ainda recebem do motorista, logo que chegam à entrada do primeiro povoado, a ordem para que cantassem o hino. O hino só não foi cantado naquele momento porque o caminhão foi abordado pelos camisas negras, “mortos-vivos” que se emparelhavam com o caminhão em automóveis, motocicletas e bicicletas trazendo bandeiras negras “não maiores que um lenço, e tinham no centro uma caveira entre quatro ossos, como aquelas que se vêem nos postes do telégrafo com a escrita *perigo de morte* [...]”⁴¹¹. Dom Abbacchio, que surgiu de surpresa entre os camisas negras indignados com o estandarte que traziam, não defendeu São Roque, muito pelo contrário: “Vocês acham que é carnaval?”, investiu ele contra nós. ‘É deste modo que pretendem comprometer o acordo entre o Clero e as Autoridades? Quando é que vocês fontamarenses vão parar com as provocações e com os escândalos?’⁴¹². Confiscado o estandarte, os *cafoni* são conduzidos a uma ampla praça e passam a assistir aos preparativos para a “grande festa”. Enquanto as autoridades passavam magnânimas, eles recebiam ordens. Ora as ordens eram para sentarem-se, ora eram para que se colocassem de pé, ora eram para “dar vivas” aos *podestà*, aos administradores honestos, aos administradores que não roubam. Depois, ainda sentando e levantando sob ordens, continuaram dando mostras e gritos de entusiasmo às autoridades que desfilavam à sua frente pela grande praça.

O episódio, descrito com grande comicidade em *Fontamara*, não encontra paralelo em *Gaibéus*, uma vez que no romance de Redol não há uma interferência direta do regime de Salazar⁴¹³, mas podemos supor que os representantes – ou agentes – do sistema ou do regime do Estado Novo português eram os patrões e seus capatazes que submetiam os camponeses migrantes e ceifeiros ao trabalho nos arrozais, religiosamente e sem qualquer possibilidade de desobediência. Assim, a literatura neorrealista em Portugal procurava desenterrar o que não interessava ao salazarismo ver ou ser visto: “Ao regime, não interessava tornar visível a contestação, a resistência, as condições de vida de um povo que vivia num quase

⁴¹⁰ SILONE, 2003, p. 122.

⁴¹¹ Ibid., p. 123.

⁴¹² Ibid., p. 124.

⁴¹³ O motivo evidente da referência mais clara de *Fontamara* a um regime autoritário, como o fascismo, mesmo a Itália sofrendo os efeitos de seu totalitarismo, reside no fato de que Ignazio Silone, ao escrever e publicar o romance, encontrava-se em exílio, fora da Itália e, portanto, de uma censura, perseguição e punição violenta e implacável a quem se propusesse a publicar uma obra com críticas veladas ao governo. No caso do jovem Alves Redol à época da publicação de *Gaibéus*, sua morada era Portugal, onde o Estado Novo de Salazar já punia exemplarmente os seus opositores.

medievalismo”⁴¹⁴. Não obstante, o romance *Levantado do chão*, publicado em 1980 por José Saramago – seis anos após a Revolução dos Cravos e o fim do Estado Novo português – recupera alguns elementos da cena camponesa, nesse caso alentejana, ao contar a história da família Mau-Tempo frente às forças opressoras em conluio entre latifundiários, o regime fascista de Salazar e a igreja. Em um dos capítulos do romance, há a passagem em que João Mau-Tempo recebe em sua casa após o trabalho um homem estranho trazendo um papel para que assinasse. Trata-se de uma convocação para um comício a favor dos nacionalistas espanhóis e contra os comunistas com transporte de graça em caminhonete até Évora, junto com outros camponeses, tendo todas as despesas pagas pelos patrões ou pelo governo. Assim como na Avezzano do romance *Fontamara*, a praça de touros de Évora se encontra cheia quando os camponeses chegam. Requinta, como é chamado o homem que havia trazido o papel para assinar, serve de apoio ao evento. Chegam bando de rurais, patrões de todos os lados. A dúvida sobre como devem se comportar paira sobre a cabeça dos camponeses: “[...] se é certo que isso não parece uma festa, enterro também não é, então que cara hei-de eu fazer, se me ponho a gritar viva isto ou morra aquilo, é para rir ou para chorar, digam-me cá”⁴¹⁵. A sequência dos fatos do comício é narrada com absoluto senso de humor, a exemplo do que ocorre em Avezzano com os *cafoni*. As ordens para sentar e levantar, gritar “vivas a Salazar”, cantar o hino, remetem à cena fascista de Avezzano. Mas é o tratamento narrativo dado à cena, a linguagem cômica, irônica, bem-humorada, mediada pela ingênua percepção dos camponeses, que desconstrói as intenções fascistas nos dois casos. A ingenuidade, nesses casos, demonstra uma despolitização que age em oposição à má política, que a desmoraliza, anula suas intenções:

[...] Onde é que se mija, ó Requinta, falar assim é já uma primeira falta de respeito e o Requinta franziu o sobrolho, fez de conta que não ouviu, e agora sim, é que vai começar, Minhas senhoras e meus senhores, tem a sua graça, afinal eu sou um senhor na praça de touros de Évora, não me lembro de ter sido senhor noutra lado, nem sequer da minha vontade, que diz o homem, Viva Portugal, não o entendo, Estamos aqui reunidos, irmanados no mesmo patriótico ideal para dizer e mostrar ao governo da nação que somos penhores e fiéis continuadores da grande festa lusa e daqueles nossos maiores que deram novos mundos ao mundo e dilataram a fé e o império, mais dizemos que ao toque do clarim nos reunimos como um só homem em redor de Salazar, o génio que consagrou a sua vida, aqui tudo grita salazar, salazar, salazar, o génio que consagrou a sua vida ao serviço da pátria, contra a barbárie moscovita, contra esses comunistas malditos que ameaçam as nossas famílias, que matariam os vossos pais, que violariam as vossas esposas e filhas, que mandariam os

⁴¹⁴ SANTOS, 2007, p. 16.

⁴¹⁵ SARAMAGO, 1993, p. 93.

vossos filhos para a Sibéria a trabalhos forçados, e destruiriam a santa madre igreja, pois todos eles são uns ateus, uns sem Deus, sem moral nem vergonha, abaixo o comunismo, abaixo, morram os traidores à pátria, morram, a praça grita consoante o mote, há quem ainda não tenha percebido o que está ali a fazer [...]”⁴¹⁶.

Ao final do comício em Évora, assim como em Avezzano, os camponeses são transportados de volta para casa sem nenhuma explicação ou agradecimento, apinhados na carroceria da caminhonete: “fomos como carneiros, como carneiros viemos”⁴¹⁷. As coincidências entre os dois romances não são mero acaso. É possível que Saramago também tenha lido *Fontamara*, mas a julgar por traços da mundividência de ambos os escritores, sua experiência política e cidadã em contato com a literatura, não resta dúvida que ambos conheceram em seu tempo as artimanhas populistas do fascismo, bem como suas agruras e violências.

A hipótese de que, dentro de um regime totalitário como o fascismo, a desobediência ou oposição é exemplarmente punida e todos, por medo ou falta de convicção, precisam aliar-se ao regime, “dançar conforme a sua música” – ou hino, nesse caso – conduz à atitude “eterna” que Umberto Eco vislumbrara desde criança:

Em 1942, aos 10 anos de idade, ganhei o primeiro prêmio nos Ludi Juveniles (um concurso com livre participação obrigatória para jovens fascistas italianos. Tinha trabalhado com virtuosismo retórico sobre o tema: “Devemos morrer pela glória de Mussolini e pelo destino imortal da Itália?” Minha resposta foi afirmativa. Eu era um garoto esperto⁴¹⁸.

A *beffa*, assim, é forma de o camponês sobreviver dentro da opressão fascista, afirmar-se, ainda que ironicamente, como camponês. É o que resta, como resistência, aos seus restos resignados. Entretanto, se aos camponeses resta a *beffa*, o fascismo não dispensa a zombaria. Mas, diferente da *beffa* aparentemente ingênua dos camponeses, a zombaria fascista necessita, como êxito, aliar-se ao medo. Em *A escola dos ditadores*, Ignazio Silone busca em Hadamowsky uma associação entre a zombaria e o medo como recursos ou elementos da propaganda fascista:

A zombaria dá o sentimento da superioridade, uma vez que onde há riso há também confiança no triunfo. Mas o medo leva consigo uma imediata tendência para agir, pois acredita reconhecer perigos. Por isso, são a zombaria e o medo dois conteúdos da propaganda, imprescindíveis para o seu êxito⁴¹⁹.

⁴¹⁶ SARAMAGO, 1993, p. 93-94.

⁴¹⁷ Ibid., p. 95.

⁴¹⁸ ECO, Umberto. *O fascismo eterno*. Trad. Eliana Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 9.

⁴¹⁹ SILONE, 1966, p. 111.

É ainda com base nas anotações sobre propaganda e poderio nacional de Hadamowsky que Silone parece vislumbrar um traço grotesco implícito no discurso fascista às massas: “Caricatura, deformação, unilateralidade, parecem pertencer à essência da propaganda”⁴²⁰. Diante da caricatura fascista, a *beffa* caricaturesca. Uma máscara que atravesse a fantasia mascarada. Ao refletir sobre a obra novecentista fantástica do português Álvaro do Carvalho, autor romântico do conto *Os canibais*, Maria do Nascimento Oliveira também parte da angústia que invade o escritor, o medo da morte que impulsiona a sua escrita e que se alia a uma possibilidade grotesca do riso: “Medo e riso não são, efectivamente, sentimentos antinómicos e surgem muitas vezes como forças em simbiose [...]”⁴²¹.

Em *Fontamara*, a zombaria fascista é sempre modo de desnordeio, de confundir os *cafoni*, enganá-los, ludibriá-los, como é o caso da “negociação” entre as duas partes quanto à divisão do uso das águas do riacho, ou seja, a parcela de água do riacho que deve ser desviada às terras do Empresário ou *podestà* e a parcela que deve permanecer irrigando as terras dos *cafoni*. A quimera entre os interesses do Empresário e os dos *cafoni* sobre o aproveitamento da água do riacho encontra uma primeira falsa solução no final do segundo capítulo, quando as mulheres dos *cafoni*, indignadas com o desvio do riacho para as terras do *podestà* Empresário, ouvem e aceitam a seguinte proposta:

A verdadeira solução foi apresentada por dom Circostanza.
 “Estas mulheres afirmam que a metade do riacho não é suficiente para irrigar suas terras. Elas querem mais da metade, pelo menos é desse modo que interpreto seus desejos. Existe, portanto, apenas um acordo possível. É preciso deixar ao *podestà* três quartos da água do riacho e os três quartos restantes da água, isto é, um pouco mais da metade, para os fontamarenses. Assim, cada uma das partes terá três quartos de água. Entendo que a minha proposta prejudica enormemente o *podestà*”, acrescentou dom Circostanza, “mas faço um apelo ao seu bom coração de filantropo e de benfeitor”⁴²².

O engodo pregado por dom Circostanza a serviço do Empresário *podestà*, como peça de teatro ou farsa, contra as mulheres dos *cafoni* é típica zombaria fascista. Mais adiante, quando os *cafoni* percebem serem enganados, dom Circostanza, juntamente com dom Abbacchio e o Empresário, confabularão um novo golpe com a anuência ingênua dos camponeses de *Fontamara*. No final do sexto capítulo, sem acordo sobre o tempo em que as

⁴²⁰ SILONE, 1966, p. 112.

⁴²¹ OLIVEIRA, Maria do Nascimento. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 114.

⁴²² SILONE, 2003, p. 81-82.

águas do riacho ficariam sob a concessão do Empresário, os *cafoni* aceitam a proposta descrita e assinada em um papel pelo tabelião de que a perda da água duraria dez lustros. A proposta, mais uma vez, havia sido acertada por dom Circostanza em favor dos *cafoni*, embora ninguém soubesse quanto tempo corresponderia aos dez lustros. Esse aturdimento gerado pela zombaria fascista, no caso da divisão das águas do riacho, encontra razão na necessidade de gerar a desordem sempre retroalimentada pelo regime para manutenção de seu poder e de sua cena ativa, como afirma o próprio Ignazio Silone: “[...] recorra a todos os meios pra reavivar a desordem, porque sem ela o fascismo é inconcebível”⁴²³.

A chegada inesperada em Fontamara, na taberna de Marietta onde os *cafoni* estavam reunidos, de Innocenzo La Legge, também guardaria outra surpresa. Tais atos súbitos, repentinos, inesperados e aparentemente inofensivos dos personagens fascistas no romance produzem sempre um estranhamento – como veremos mais adiante – que colocam em suspensão o próximo ato, uma pulsão de violência em potencial, mas que, sob o véu da zombaria farsesca, nunca se sabe quando se desencadeará em realidade. O teatro fascista, o do desnorteio, pode ser demonstrado pela fala descomprometida e “amigável” de Innocenzo, advertindo acerca das impressões do *cavaliere* Pelino sobre os *cafoni* de Fontamara:

“Bem, vocês se lembram que uma noite estive aqui um graduado da milícia, um tal *cavaliere* Pelino? Lembram-se dele? Bem, muito bem, isto me deixa contente. Então, o *cavaliere* Pelino mandou um relatório às autoridades superiores no qual afirma ter constatado que Fontamara é um antro de inimigos do atual Governo. Não se assustem, não há nada de mal nisso. O *cavaliere* Pelino relatou, palavra por palavra, certos discursos feitos aqui, na sua presença, contra o Governo e contra a Igreja. Sem dúvida, ele entendeu mal o que vocês disseram, sem nenhuma dúvida. Mas as autoridades superiores decidiram tomar certas medidas com relação a Fontamara. Não é nada grave, asseguro-lhes, não há nada a pagar, nada mesmo. Trata-se de bobagens, que têm muita importância na cidade, mas que um *cafone*, uma pessoa séria, nem toma conhecimento”⁴²⁴.

A ambiguidade com que Innocenzo comunica o fato aos *cafoni*, dizendo e desdizendo-se, abrindo lacunas e dúvidas, impingindo uma aura de pouca importância ou bobagem ao que se mostra como assunto da mais alta seriedade, pode ser ainda constatada pelas palavras seguintes do narrador *cafone* Giuvà que salvaguardam a suposta inocência – ou falsa ingenuidade – de Innocenzo La Legge: “Innocenzo não sabia quais eram todas as medidas tomadas contra Fontamara. Ele era cobrador municipal e conhecia apenas as decisões tomadas pela prefeitura e que ele tinha por obrigação nos comunicar; o resto não sabia, nem tinha

⁴²³ SILONE, 1967, p. 173.

⁴²⁴ Id., 2003, p. 109.

curiosidade”⁴²⁵. Contra a máscara fascista da falsa zombaria, somente resta aos *cafoni* a *beffa*, também máscara a desmascarar, com humor, a fantasia oponente para tocar o real. No capítulo V, após a investida dos milicianos camisas negras, violentando e causando terror entre as mulheres, crianças e idosos de Fontamara, os *cafoni* retornando do trabalho encontram na praça um quadrado de homens armados por onde teriam de passar. A situação, deveras tensa, é interrompida pelo homenzinho pançudo de faixa tricolor exibindo as cores da Itália sobre o peito, inaugurando uma das cenas mais cômicas do romance. É o homenzinho quem anuncia:

“Agora vamos começar o exame”.
 “Exame? Que exame? Estamos na escola?”
 [...]

 O exame começou.
 O primeiro a ser chamado foi Teofilo, o sacristão.
 “Viva quem”?, perguntou-lhe bruscamente o homenzinho com a faixa tricolor.
 Teofilo parecia ter caído das nuvens.
 “Viva quem”?, repetiu irritado o representante das autoridades.
 Teofilo voltou-se amedrontado para nós, como para pedir uma sugestão, mas cada um de nós sabia tanto quanto ele. E como o coitado continuava a dar sinais de não saber responder, o homenzinho voltou-se para Filippo il Bello, que tinha um grande livro de registros nas mãos, e ordenou-lhe:
 “Escreva na frente do nome dele ‘refratário’.”
 Teofilo foi-se embora, muito abalado. O segundo a ser chamado foi Anacleto, o alfaiate.
 “Viva quem”?, perguntou-lhe o pançudo.
 Anacleto, que tinha tido tempo para pensar, respondeu: “Viva Maria”.
 “Qual Maria?”, perguntou-lhe Filippo il Bello.
 Anacleto pensou um pouco, pareceu hesitar e depois precisou: “A de Loreto”.
 “Escreva”, ordenou o homenzinho ao cantoneiro: ‘refratário’.”
 Anacleto não queria ir-se: declarou-se disposto a mudar para Nossa Senhora de Pompéia, em vez da de Loreto; mas foi empurrado para fora, com maus modos. O terceiro a ser chamado foi o velho Bracciola. Ele também tinha a resposta pronta e gritou:
 “Viva São Roque.”
 Mas nem essa resposta agradou o homenzinho, que ordenou ao cantoneiro:
 “Escreva: ‘refratário’.”
 Foi a vez de Cipolla:
 “Viva quem”?, perguntaram-lhe.
 [...]

 “Viva o pão e o vinho”, foi a resposta sincera de Cipolla.
 Ele também foi registrado como “refratário”. Cada um de nós esperava sua vez e não conseguia adivinhar o que o representante das autoridades queria que nós respondêssemos àquela estranha pergunta de viva quem.
 [...]

 “Viva quem”?, perguntou a Baldissera o homenzinho da lei.
 O velho sapateiro tirou o chapéu e gritou: “Viva a Rainha Margherita!”.
 [...]

 “Escreva”, disse o homenzinho a Filippo il Bello, com um sorriso de desprezo: “constitucional”.

⁴²⁵ SILONE, 2003, p. 109.

Baldissera foi-se embora sacudindo a cabeça por aquela sequência de acontecimentos inexplicáveis. Foi seguido por Antonio La Zappa, o que, devidamente instruído por Berardo, gritou:

“Abaixo os ladrões!”

E provocou protestos gerais entre os homens de negro, que tomaram a resposta por uma ofensa pessoal.

“Escreva”, disse o pançudo a Filippo il Bello: “anarquista”.

La Zappa foi embora rindo e foi a vez de Spaventa:

“Abaixo os vagabundos!”, gritou Spaventa, suscitando novos clamores entre os examinadores. Ele também foi classificado como “anarquista”.

“Viva quem?”, perguntou o barrigudo a Della Croce.

Também ele, porém, era discípulo de Berardo e não sabia dizer “viva”, mas só “abaixo”. Então respondeu:

“Abaixo os impostos!”

[...]

Maior impressão causou Rafaelle Scarpone, gritando quase na cara do representante da lei:

“Abaixo quem te paga!”

O homúnculo ficou estarecido, como se tivesse ouvido um sacrilégio, e queria prendê-lo; mas Rafaelle tinha tomado o cuidado de se pronunciar só depois de sair do quadrado e, num piscar de olhos, desapareceu atrás da igreja e ninguém mais o viu.

Com Losurdo recomeçou o desfile das pessoas prudentes:

“Viva todos!”, ele respondeu sorrindo [...]

“Escreva”, disse o homenzinho a Filippo il Bello: “liberal.”

“Viva o Governo!”, gritou Uliva, com a maior das boas vontades.

“Que Governo?”, perguntou, curioso, Filippo il Bello.

Uliva nunca tinha ouvido dizer que houvesse diversos governos, mas, por educação, respondeu:

“O Governo legítimo.”

“Escreva”, disse então o bojudo ao cantoneiro: “pérfido.”

Pilatos quis especular e, como era a sua vez, gritou também: “Viva o Governo.”

“Que Governo?”, perguntou alarmado Filippo il Bello.

“O Governo ilegítimo.”

“Escreva”, determinou o barrigudo ao auxiliar: “infame.”

Enfim, até aquele momento ninguém tinha conseguido adivinhar a resposta satisfatória [...]

“Abaixo o banco!”, gritou Sexta-Feira Santa.

“Que banco?”, perguntou-lhe Filippo il Bello.

“Só existe um banco e dá o dinheiro só ao Empresário”, respondeu Sexta-Feira, como quem está bem informado.

“Escreva”, disse, então, o homenzinho ao cantoneiro: “comunista.”

Como comunista foi classificado também Gasparone que, à pergunta “viva quem?”, respondeu:

“Abaixo Torlonia.”

Palummo, por sua vez, foi inscrito como socialista por ter respondido, com muita cortesia:

“Viva os pobres!”⁴²⁶.

O longo trecho de *Fontamara* aqui descrito, representando o escrutínio sofrido pelos *cafoni*, é exemplar em sua singularidade, uma vez que reúne características, sintomas e elementos capazes de revelarem, em grande medida, o espírito fascista italiano em seu tempo.

⁴²⁶ SILONE, 2003, p. 146-151.

A experiência do escritor antifascista, exilado, perseguido, encontra-se nessa passagem com a mundividência do *cafone* que viveu no *Abruzzo* até a juventude, vivenciando a paisagem de sua terra e observando a vida rude e dura dos camponeses. A ironia e o humor são os ingredientes que Silone adiciona para transformar sua experiência e mundividência em literatura, em um real grotescamente reconhecível. A máscara já está rebaixada e a marca totalitária se torna evidente, risível. Há apenas um Governo, acima de todos os Governos, santos, igrejas, pessoas, e nada mais importa⁴²⁷. Todos estão condenados à única resposta certa, mesmo que não a saibam ou concordem. Poderíamos enfim dizer que a atmosfera e as idiossincrasias dos comícios de *Avezzanno* e de Évora cabem perfeitamente dentro dessa cena do interrogatório. Em *Cristo parou em Eboli*, outro romance cujo fascismo estampa o pano de fundo da história, o médico e pintor *confinato* do regime dom Carlo narra uma passagem que se refere à censura das cartas postadas no correio de Gagliano. O *podestà* da aldeia, dom Luigino, era quem lia todas as cartas e decidia se chegariam ou não ao destinatário. Ironicamente, no caso das cartas de dom Carlo, o *podestà* censor, fascinado por seu estilo literário, agia de maneira “diferente”:

Para mim, a coisa era bem diferente. Eu lhe entregava as minhas cartas; Dom Luigino as levava para casa e lia-as com toda a atenção. Nos dias seguintes, cada vez que me encontrava, elogiava os meus dotes literários.

- Como escreve bem, Dom Carlo! É um verdadeiro escritor. Leio as suas cartas aos pouquinhos: são deliciosas. Aquela de três dias atrás estou copiando para mim; é uma obra-prima.

Dom Luigino copiava todas as minhas cartas, não sei se por admiração quanto ao estilo ou por zelo policial, ou pelas duas coisas juntas. Esse trabalho exigia muito tempo e a minha correspondência nunca era remetida⁴²⁸.

Outro traço que aparece repetidas vezes – e que não podemos ignorar –, desde os trechos aqui já citados, é a sensação de estranhamento ou inquietação que os fatos ganham em um romance como *Fontamara*. A frase de abertura do prefácio assinado por Ignazio Silone lança o tom do que está por vir: “Os estranhos fatos que vou contar aconteceram durante um verão em Fontamara”⁴²⁹. O estranho é figura onipresente na narrativa do romance, penetra em todos os capítulos do romance, toma a cena, desnorteia os *cafoni*, entranha-se nos diálogos. Os *cafoni* participam o tempo inteiro de uma atmosfera alheia à sua realidade, produzida por forças opressoras que procuram manipular suas vidas como em um tubo de ensaio. Sigmund

⁴²⁷ Nunca é demais lembrar a frase proferida por Benito Mussolini, em 26 de maio de 1927, definindo a ideologia do fascismo: "Tudo no Estado, nada fora do Estado, nada contra o Estado".

⁴²⁸ LEVI, 1986, p. 230.

⁴²⁹ SILONE, 2003, p. 19.

Freud, em *O Inquietante (Das Unheimliche)*⁴³⁰, perfaz um percurso de significação para a palavra alemã que não desconsidera sua ambiguidade entre *heimlich* (doméstico, autóctone, familiar) e *unheimlich* (o não-familiar, inquietante, angustiante). O inquietante é o que desnorteia, o que é abissal, o que gera dúvida ou incerteza intelectual. *Unheimlich*, portanto, seria “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas apareceu”⁴³¹, algo familiar que retorna em condição não-familiar, resultando num evento inquietante. Freud acrescenta que o que está reprimido normalmente está relacionado a uma angústia infantil oriunda de algum acontecimento reprimido que retorna e que tem, como fatores, o silêncio, a solidão e a escuridão. Segundo Umberto Eco, “Freud reconhecia que sua identificação do inquietante com o retorno do recalcado referia-se à vida cotidiana, mas que, na arte, para obter efeitos inquietantes, existe uma quantidade de meios dos quais a vida não pode dispor”⁴³². É ainda Freud que nos concede uma pista de como acessar o inquietante: por intermédio do uso da linguagem que faz com que o *heimlich* (o familiar à psique) converta-se no seu oposto, no *unheimlich* (o estranho ou inquietante). O grotesco, nessa esteira, pode aparecer como algo estranho ou inquietante que, reprimido, como escondido por trás de uma máscara infantil, ressurge num salto, numa imagem, revelando algo desejado que já estava ali de alguma maneira, portanto algo esperado, ainda que deformado. A ironia e o humor, dessa forma, não estão fora do espectro de abrangência do estranho; muito pelo contrário, catalisam o efeito de inquietação ou estranhamento quando surgem em uma obra como *Fontamara*, por exemplo.

Há também na experiência inquietante uma marca relacionada ao destino repetido, aquilo que ocorre ou se vê – talvez depois de um longo intervalo – após ter acabado de pensar. Em *Fontamara* há uma espécie de frase-refrão que acompanha toda a narrativa, enunciado por mais de um personagem com pequenas variações em sua formulação. A primeira vez em que a frase ocorre é no capítulo II, narrado por Matalé que participa, junto com outras mulheres dos *cafoni*, da caminhada até a sede do poder municipal para reclamar do desvio do riacho. Ao tomarem conhecimento, pelos policiais, de que o Empresário havia recebido no dia anterior um telegrama de Roma nomeando-o governante interventor do município, Matalé dispara como um desabafo diante do imponderável: “Quando coisas esquisitas começam a

⁴³⁰ Há também traduções do texto *Das Unheimliche* para o português com o título: *O Estranho*.

⁴³¹ FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: *Obras completas – Volume 14*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 337.

⁴³² ECO, 2007, p. 320.

acontecer, quem as detém?”⁴³³. Em *Fontamara*, desde a implantação do regime fascista no município, as “coisas esquisitas” pululam de página em página, incessantemente, e nenhum *cafone*, nem mesmo Berardo Viola, consegue detê-las. Também importa saber que

o efeito inquietante é fácil e frequentemente atingido quando a fronteira entre fantasia e realidade é apagada, quando nos vem ao encontro algo real que até então víamos como fantástico, quando um símbolo toma a função e o significado plenos do simbolizado, e assim por diante⁴³⁴.

Depois que os milicianos camisas negras armados invadem, espancam e violentam a aldeia de *Fontamara*, bem como realizam o exame – ou interrogatório – junto aos *cafoni* que retornavam do trabalho e nada ainda sabem do ocorrido, uma estranha aparição salva-os de algo ainda pior. Enquanto os *cafoni* ainda estão rodeados pelo bloco de milicianos, Maria Rosa, mãe de Berardo, cai de joelhos à entrada da igreja clamando por ajuda divina à Virgem Santa. Ainda não havia terminado a invocação quando o sino badalou no campanário, chamando a atenção de todos os que estavam no meio da praça: “Ao lado do sino maior, divisamos uma *estranha*⁴³⁵ aparição, um fantasma de mulher jovem, alta, esguia, com o rosto branco como a neve e de mão postas junto ao peito. Ficamos um momento sem ar. A visão desapareceu”⁴³⁶.

Foi Fillipo il Bello o primeiro a reconhecer a imagem no alto do campanário e gritar, em pânico, que a aparição se tratava da Virgem, seguido pelos gritos de pavor dos demais milicianos camisas negras. Ato contínuo, todos eles fugiram até os caminhões estacionados na entrada da aldeia e dispararam em alta velocidade montanha abaixo. A ação inicial inesperada dos camisas negras que, de surpresa, invadem com violência *Fontamara*, segue o seu *script* de estranhamento quando, ao retornarem do trabalho, os *cafoni* ainda são interrogados pelos milicianos, embora, nesse caso, haja uma resposta ou reação por parte dos camponeses cuja ironia desconstrói o intento fascista. Por fim, a fantástica aparição redentora da jovem Elvira – que havia se escondido no alto do campanário para escapar à ação dos camisas negras –, confundida com a imagem da Virgem Santa, acaba agindo sobre a realidade e salvando os *cafoni*. Nesse percurso, a invocação religiosa de Maria Rosa e a coincidente imagem da jovem Elvira tal qual santa parecem, como antídoto ao veneno fascista – ou fantasia necessária –,

⁴³³ SILONE, 2003, p. 60.

⁴³⁴ FREUD, 2010, p. 364.

⁴³⁵ Grifo nosso.

⁴³⁶ SILONE, op. cit., p. 152.

desnortear a realidade enxergada pelos camisas negras a ponto de desistirem e fugirem desesperados.

Ao confessar que seus exemplos foram tirados da ficção, da literatura, Freud distingue o inquietante vivenciado daquele que é imaginado. Assim, enquanto o inquietante das vivências se produz quando complexos infantis reprimidos são novamente avivados, o inquietante da ficção – da fantasia – é bem mais amplo, uma vez que seu conteúdo não está sujeito à prova da realidade como ocorre no vivenciado. No campo da ficção, Freud aposta no efeito do *unheimlichkeit* em obras em que o escritor se move no âmbito da realidade comum, já que tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária, ainda que possa exarcebar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências. Seguiremos então atravessando a fantasia, máscara sob máscara, página após página.

2.2.2 ENTRE GUERRAS, EPIDEMIAS E MISÉRIAS

A máscara aqui é fascista, eterna ou não. O seu semblante fantasioso produz o medo, o riso nervoso, a imobilidade. O tresloucamento fascista e sua obscenidade somente admitem a pilhéria e a força. Sua fantasia necessita se retroalimentar, fixar uma máscara permanente como a dos “mortos-vivos” camisas negras em *Fontamara*, os “mascarados de morte”. Seguimos sobre a seara de um biopoder, de uma necropolítica atuante. Mbembe conclui que a noção de necropolítica e necropoder serve para explicar as várias maneiras pelas quais armas de fogo servem à criação de “mundos de morte” e condições de vida a que se conferem o status de “mortos-vivos”, onde “as fronteiras entre resistência e suicídio, sacrifício e redenção, martírio e liberdade desaparecem”⁴³⁷. De fato, a necropolítica fascista inclui, entre seus praticantes e agentes, uma boa dose de servilismo voluntário como prenuncia Étienne de La Boétie, ou seja, o sacrifício voluntário da própria liberdade ou espontânea vontade de muitos submetida a um indivíduo ou a uma pequena elite⁴³⁸.

⁴³⁷ MBEMBE, 2016, p. 146.

⁴³⁸ Cf. LA BOÉTIE, Étienne. *Discurso sobre a servidão voluntária*. Campinas-SP: Vide Editorial, 2021.

O “pequeno grande homem” sugerido por Theodor Adorno⁴³⁹, capaz de gerar identificação imediata e duradoura com as pessoas mais desqualificadas, como um Todo-Poderoso e ameaçador pai primitivo, não seria o que pretende o Empresário *podestà* de Fontamara ao se colocar lado a lado com os seus empregados, querendo dar exemplo do número de horas que se dedica por dia ao trabalho, como ele próprio sugere em sua primeira aparição no romance diante das mulheres dos *cafoni*? Adorno ainda acrescenta que essas pessoas que obedecem aos ditadores percebem que eles são supérfluos e, assim, contraditoriamente, presumem que elas próprias são o opressor cruel. É também nesse sentido que suas ideias sobre o fascismo convergem para as palavras de Vladimir Safatle, ao falar que o modelo de transferência entre o líder e seus seguidores no regime fascista, é o da “natureza narcísica da relação ao poder”⁴⁴⁰, que, em último estágio, pode desencadear em um “Estado suicidário”. Adorno aponta a necessidade psicológica da massa de se manter informe, alienada, estupidificada. Em *A escola dos ditadores*, Ignazio Silone acrescenta: “Existe uma técnica de estupidificação progressiva das massas. Não existe, não pode existir, uma técnica da liberdade”⁴⁴¹.

Ainda no caminho da identificação irracional das massas com o pequeno grande homem, ou a ascensão de seu líder como *o escolhido*, Ignazio Silone antecipa-se às reflexões de Adorno, decerto já em sintonia com os avanços da psicanálise freudiana acerca do assunto: “Ele adquire na alma infantil da massa o lugar do pai, que é, conforme os casos, protetor, nutridor, juiz, mestre, guia”⁴⁴². É a partir disso que Silone vislumbra o pacto psicológico fascista com as massas:

o fascismo fez um apelo aos instintos atávicos: à voz do sangue, à tradição, à mística do rebanho, à ‘necessidade de crer num chefe’, à fidelidade, à solidariedade em face do perigo, à ‘salvação na obediência’, à ‘castidade do sacrifício’, à fraternidade ditada pelo destino...⁴⁴³.

A guerra – ou sua representação bélica, militarizada – é nutriente para o fascismo. Sua ameaça constante, o medo que pode causar, é, por outro lado, condição *sine qua non* para a

⁴³⁹ Cf. ADORNO, Theodor. “A psicanálise de adesão ao fascismo”. *Blog da Boitempo*. Publicado em 25/10/2018. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/25/adorno-a-psicanalise-da-adesao-ao-fascismo/>. Acesso em 13/08/2023.

⁴⁴⁰ SAFATLE, Vladimir. “Psicologias do fascismo: o atual estágio do fascismo no Brasil e o papel dos trabalhadores”. *Aula aberta da Escola DIEESE*, junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-kJc-KsY8t4>. Acesso em 15/08/2023.

⁴⁴¹ SILONE, 1966, p. 29.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 58-59.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 99.

permanência de um estado latente fascista, como esclarece Umberto Eco: “Tinham me dito que a guerra permanente era a condição normal de um jovem italiano”⁴⁴⁴. Badiou menciona no século XX a expectativa de uma guerra final – ou guerra total – como a guerra das guerras, a guerra decisiva ou a última guerra capaz de estabelecer uma suposta “paz sempiterna”, ao modo como pensava Mao Tse-Tung entre 1925 e 1949, cuja fala é citada também por ele: “Somos pela abolição das guerras; a guerra não a queremos. Só se pode, porém, abolir a guerra pela guerra. Para que não haja fuzis, é preciso pegar o fuzil”⁴⁴⁵. Essa reflexão que Badiou desenvolve sobre o século XX (e, arriscamos a dizer, não só), expondo uma convivência com o “paradigma da guerra”, mesmo que não repleto literalmente de guerras sanguinárias e ferozes, caminha na direção do que preceitua Umberto Eco: “Para o Ur-Fascismo, não há luta pela vida, mas antes ‘vida pela luta’. Logo, o pacifismo é conluio com o inimigo; o pacifismo é mau porque a vida é uma guerra permanente”⁴⁴⁶. A vida como guerra permanente e a necessidade de se criar o inimigo, à maneira como sustenta Carl Schmitt, gera a mentalidade fascista mesmo entre as classes mais pobres. Em *Fontamara*, há cintilações de uma tomada de consciência coletiva dos *cafoni* que, embora ainda não solidificada, já consegue aperceber-se do perigo de um inimigo criado no seu próprio ninho:

Esses homens de camisa negra, nós o conhecíamos. Para criar coragem, tinham de vir tarde da noite. A maior parte fedia a vinho, mas se os olhávamos de perto, bem dentro dos olhos, não conseguiam sustentar o olhar. Eles também eram gente pobre. Mas uma categoria especial de gente pobre, sem terra, sem profissão, ou com muitas profissões, o que dá no mesmo. Contrários ao trabalho pesado; muito fracos e torpes para se rebelarem contra os ricos e as autoridades, eles preferiam servir-lhes para obter a permissão de roubar e oprimir os outros pobres, os *cafoni*, os arrendatários, os pequenos proprietários. Se os encontrássemos pela rua, durante o dia, eram humildes e respeitosos; mas tarde da noite e em bando, eram ruins, malvados, traiçoeiros. Eles sempre estiveram a serviço de quem manda e sempre estarão. Mas o seu agrupamento em uma milícia especial, com um uniforme especial e com um armamento especial, era uma novidade de poucos anos. Eles são os chamados fascistas.⁴⁴⁷

A descrição feita pelo narrador *cafone* Giuvà parece pintar um retrato de homens cuja pobreza não os redimiria da fraqueza moral afeita à perfídia, à ação sadicamente obscena e covarde, ao rebaixamento grotesco⁴⁴⁸. Esses milicianos, pobres inimigos dos pobres,

⁴⁴⁴ ECO, 2001, p. 14.

⁴⁴⁵ BADIOU, 2007, p. 63.

⁴⁴⁶ Ibid., p. 52.

⁴⁴⁷ SILONE, 2003, p. 145-146.

⁴⁴⁸ Ao encontro desses homens (que pode incluir também mulheres) sem qualidades, para lembrarmos do título do romance de Robert Musil, podemos acrescentar ainda a palavra final do personagem Poiccard, do longa-metragem *Acosado* (1960), de Jean-Luc Godard, que, após ser baleado em fuga e caído na calçada, faz

reduzem-se, com seu rancor, violência e insanidade, ao tamanho de seu líder, tão supérfluos quanto ele. A relação dessa massa informe com seu líder interalimenta a lógica de rebaixamento moral e intelectual, correspondendo ao que enuncia Umberto Eco: “[...] qualquer líder subordinado despreza seus subalternos e, por sua vez, cada um deles despreza os seus subordinados”⁴⁴⁹. Bataille atribui à heterogeneidade representada pelas camadas sociais mais baixas, como é o caso dos camisas negras de *Fontamara*, uma espécie de miséria humana abjeta, comumente grotesca: “As formas nauseabundas da degradação provocam um sentimento de nojo tão insuportável que é incorreto exprimi-lo ou até fazer alusão a ele. A desgraça material dos homens tem claramente, sob a ordem psicológica da desfiguração,

histrionicas caretas para a amante Patricia segundos antes de morrer e declarar antes do fim: “escória”. Fracos, sem qualidades, membros estúpidos de uma escória, esses homens e mulheres – a exemplo dos camisas negras em *Fontamara* – necessitam se reunir como hienas para poderem atacar, rir, gozar, sentirem-se falsos leões ou leões. Precisam agir no escuro, amparados pela obscuridade, para causar medo ou aturdimento. Não raras vezes, tomam o lugar de bufões, como maus atores que são. Aqui uma anedota pessoal parece colaborar para ampliarmos o entendimento e atualização de tal má mentalidade. Com a redução do número de casos de Covid-19 e a campanha de vacinação já em condições de garantir uma imunidade à doença para grande parte da população brasileira adulta, retornei ao trabalho presencial na empresa Eletrosul, subsidiária da Eletrobras, em 9 de dezembro de 2021. A empresa, à época, já sofria os efeitos de um processo de privatização que acabou sendo sacramentado pessoalmente pelo presidente Jair Bolsonaro em ato ocorrido em 14 de junho de 2022 na Bolsa de Valores de São Paulo. Em meu retorno, encontrei um ambiente laboral degradado, precarizado, sucateado, típica artimanha em sabotagem engendrada para lucrar com a privatização de estatais; nesse caso, a maior estatal de energia elétrica do país. Naquele final de ano, com os casos da variante Ômicron já prevendo uma nova onda de contaminação no Brasil e no mundo, meus colegas de trabalho – decerto unidos em torno de uma mentalidade privatista, oportunista, quando não fascista – preferiam andar pela sala, indo de mesa em mesa, sem qualquer máscara de prevenção, para tratar de assuntos piadescos, mostrar vídeos de Tik-Tok recebidos em seus celulares, oferecer doces e guloseimas ao contato das mãos de todos. As notícias sobre parentes que haviam adquirido a doença – ou algum sintoma similar ainda não testado – eram relatadas com a naturalidade e a graça de quem não temia se infectar. O terrorismo engendrado por aquele grupo de pessoas, tal qual hienas rondando minha mesa, ameaçando-me veladamente sem que eu nada pudesse fazer a não ser manter-me protegido por minha máscara e com álcool-gel sempre à mão, expressavam muito do ambiente grotesco a que eu havia sido submetido. Era flagrante, entre as pilhérias e brincadeiras, o gozo obsceno que meu afastamento físico traduzido como medo surtia neles. As “reuniões de equipe”, que ocorriam em uma sala ainda menor, sem janelas, e com cadeiras próximas a ponto dos corpos quase se tocarem, lembravam uma tortura psicológica à qual eu não poderia me furtar ou demonstrar contrariedade. Muito cedo percebi que era importante tentar não alimentar o gozo deles, ainda que eu precisasse ingressar na sala de reuniões com minha máscara no rosto – apesar da esmagadora maioria sem máscara – rezando para não ser contaminado porque, embora eu já tivesse tomado mais de uma dose da vacina contra Covid – meu filho de oito anos de idade ainda não tinha tido nenhuma dose liberada para sua faixa etária. Até o afrouxamento das medidas preventivas contra a doença e a redução drástica dos casos de Covid-19, precisei vivenciar meses de angústia e tensão dentro da empresa. Por sorte, não adquiri a doença e meu filho, a parte mais vulnerável desta história, incansável como o pai com sua máscara sobre o rosto, atravessou com saúde o negror daqueles meses. Hannah Arendt, repórter correspondente do *The New York Times* no julgamento de Adolf Eichmann em Jerusalém, acabou mantendo, mesmo como judia, sua crítica aos judeus que não souberam unir-se contra o nazismo e aprofundaram diferenças de classes, jogando primeiramente os judeus mais pobres nas mãos inimigas, opinião que lhe rendeu a antipatia dos judeus. A queda da máscara – ou das máscaras – de uma mentalidade afeita ao “fascismo eterno” é a que, tocando o núcleo do real, independente de ser alemão, judeu, etc., é capaz de lançar a pergunta após um século que disseminou a bomba atômica e a câmera de gás (as chamadas fábricas de morte): *Quem apertaria e quem não apertaria o botão?*

⁴⁴⁹ ECO, 2001, p. 53.

consequências *desmesuradas*”⁴⁵⁰. Em *A escola dos ditadores*, Ignazio Silone ensaia uma gênese dos grupos violentos que incrementaram o terror fascista nas ruas italianas no início do século XX:

Eles entraram, na maioria, através das adesões dos grupos de **arditi**. Assim se chamavam, em 1917, certas organizações especiais de ataque, constituídas nos corpos de infantaria para o emprego em ações de guerra particularmente arriscadas. Afora os oficiais, provinham quase todos os **arditi** do **lumpen**-proletariado e do número não-desprezível de criminosos que em 1915 tinham sido anistiados, alistados no exército e enviados para a frente. Mas, ao mesmo tempo que os **arditi**, outros numerosos delinquentes de profissão, submetidos a vigilância policial, foram introduzidos nos fascios por obra de conhecidos funcionários de polícia, encarregados da luta contra as organizações socialistas⁴⁵¹.

Um biopoder que regula o número de vidas – ou que exerce controle soberano sobre a mortalidade como aponta Mbembe ao falar de necropolítica – não passa despercebido pelas narrativas neorrealistas. Em uma conversa a respeito da guerra entre vários *cafoni* em Fontamara, é o *cafone* Michele Zompa quem define a face de uma necropolítica atuando sobre a aldeia: “As guerras e as epidemias”, disse o velho Zompa, ‘são invenções do governo para diminuir o número de *cafoni*. Vê-se que agora somos muitos de novo.’”⁴⁵². Essa ideia de excesso, de uma sobra que deve ser eliminada à maneira da crítica feita por Bataille, encontra também em outro texto de Ignazio Silone uma explicação mais detalhada. No conto *Polikuschka*, que consta no livro *Saída de emergência*, o narrador ainda criança conhece um velho camponês chamado Lázaro. Também Lázaro tem uma opinião semelhante à de Michele Zompa de *Fontamara*:

As guerras, explicou-me ele, eram um remédio dos governos para fazer baixar o número sempre crescente de camponeses. Era nesse mesmo intuito que os governos espalhavam, por vezes, entre os pobres, a cólera ou outra epidemia qualquer [...]. Claro que os governos não têm interesse nenhum em acabar com os cavadores: senão, quem cultivava os campos? E os senhores que é que comiam? É também por isso que as guerras têm geralmente uma duração limitada e que a Cruz Vermelha exerce um controlo constante do número de vítimas. A certa altura, diz: “por agora, chega”⁴⁵³.

Em *Cristo parou em Eboli*, dom Carlo, ao tentar o consentimento das autoridades para tratar dos enfermos de malária que morriam no povoado, recebe pelo *podestà* a ordem vinda

⁴⁵⁰ BATAILLE, Georges. “A estrutura psicológica do fascismo”. In: *Remate de males*, v. 41, n. 1, jan./jun. 2021, p. 246.

⁴⁵¹ SILONE, 1966, p. 69-70.

⁴⁵² Id., 2003, p. 107.

⁴⁵³ Id., 1967, p. 50.

da Chefatura de Polícia de Matera proibindo-o de ocupar-se dos doentes sob pena de encarceramento. Para os camponeses, o excessivo cuidado que dom Carlo demonstrara ter com eles no memorando enviado era o motivo da desanimadora resposta: “– Devemos ter a nossa malária; se nos quer livrar dela, eles o mandarão embora”⁴⁵⁴.

Um biopoder (ou necropoder) atuante sob a ameaça constante de doenças mortais e epidêmicas, guerras e fome – é preciso perceber que, desses elementos, somente a guerra não aparece no romance *Gaibéus* – é característica presente no neorrealismo, catalisadores ainda de um traço grotesco em sua re-presentação de personagens e do universo camponês:

Na figura do *cafone* abrucês, do pobre explorado por um poder econômico ratificado e protegido pelo poder político se reconhecem todos os *cafoni* do mundo, mesmo se tratando da Europa, da África, da Ásia ou da América. Em toda parte, debaixo das roupagens do fascismo ou de qualquer outro regime, era reconhecível a condição de exploração do homem, a realidade trágica da injustiça, a qual era submetida grande parte da humanidade. A crítica ao fascismo era um aspecto de uma crítica mais geral à onívora e brutal força do capitalismo que alienava o homem, reduzia-o à mercadoria, negava-lhe a dignidade de pessoa humana⁴⁵⁵.

O encontro do capitalismo com o fascismo, além de apontar para um campo geográfico mais amplo, também amplia os efeitos ou as potencialidades do que antes, sem essa união, poderia restar mais previsível. Por um lado, os camponeses permanecem, como historicamente, à mercê de um sistema capitalista exploratório que os exclui de uma vida melhor, mais digna, dentro do qual todos se reconhecem, conforme indica Ignazio Silone no prefácio de *Fontamara*:

Fontamara assemelha-se, portanto, sob vários aspectos, a qualquer povoado meridional um pouco fora de mão [...]. Do mesmo modo, os camponeses pobres, os homens que fazem frutificar a terra e passam fome, os felás, os coolies, os peões, os *cafoni*, assemelham-se em todos os países do mundo [...]⁴⁵⁶.

Essa face de um capitalismo afeito à mais-valia, oriundo da revolução industrial – mesmo em se pensando no trabalho do campo como mão de obra seriada, à maneira como aparece em trechos de *Gaibéus* quando das descrições de procedimento de ceifa, separação e armazenamento que lembram um processo fabril –, um paralelo não se mostra incoerente, no entanto, com os resquícios de um sistema feudal, exploratório, de produção de riqueza fácil em contraposição à pobreza ou escravidão de muitos. Alves Redol abre o romance *Fanga* com

⁴⁵⁴ LEVI, 1986, p. 257.

⁴⁵⁵ SOAVE, Sergio. “Ignazio Silone: três vidas para ser coerente”. In: *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunità, 2010, p. 18.

⁴⁵⁶ SILONE, 2003, p. 19-20.

uma epígrafe bastante oportuna a respeito dessa face capitalista aos olhos neorrealistas: “*Fanga – sombra da Idade Média projectada nos nossos dias. Senhores vivendo da terra sem nada lhe darem. Servos fecundando a terra sem nada receberem*”.

Anacronicamente, o capitalismo advindo da revolução industrial, do fordismo, do taylorismo, encontra em seu traçado um devir que toca o mercantilismo, a Idade Média, o regime feudal, entre outros. Porém, por outro lado, não exclui – antes mascara – uma outra face que em *Fontamara*, por exemplo, aparece com a mesma força e evidência. Os fatos “estranhos e inquietantes” relatados no romance apenas ganham esse estatuto “não-familiar” quando o fascismo começa a ser implantado na aldeia. Entretanto, esse “não-familiar” é retorno do “familiar recalçado” de Freud que, sob uma máscara, disfarça uma ideologia ou necroideologia que não se dissocia de um entrelaçamento político entre capitalismo e fascismo, como denota Vladimir Safatle no posfácio de *Bem-vindo ao deserto do real!*: “A análise psicanalítica da fantasia política e da ideologia, mostra que ‘a fantasia transforma-se em categoria central do político’”⁴⁵⁷. Se atravessar a fantasia ideológica é já acessar a fantasia, fazer uso dela, como forma também de se defender contra a angústia, a literatura surge como aliada da psicanálise no sentido de contornar essa máscara; sobretudo, em nosso caso, a literatura neorrealista que não se descuida de um olhar sobre os vencidos, oprimidos, espoliados, subalternos: “A luta de classes é apenas o nome do ponto cego intransponível do social. Só um discurso negativo poderia, pois, escapar da ideologia”⁴⁵⁸. Nesse sentido, o lugar do povo é um ponto vazio, que nunca pode ser corretamente preenchido, uma não saturação do lugar do povo na democracia, o reconhecimento de que nenhuma ordem jurídica pode falar em nome do povo.

É nesse ambiente fascio-capitalista que *pessoa* e *coisa* parecem (con)fundir-se de maneira mais sólida. A consequente “condenação ao corpo” oriunda desse biopoder majorado encontra nas palavras de Roberto Esposito um ponto de interseção ideológico: “

Diferentemente do nazismo, que, anulando o perfil da pessoa, confia a propriedade do corpo ao Estado, o personalismo liberal a atribui ao indivíduo que o habita. Tal diferença de atribuição, muito além de poder ser desprezível, não anula, porém, o fato de que para ambos o corpo pertence ao âmbito da coisa apropriada⁴⁵⁹.

⁴⁵⁷ SAFATLE, Vladimir. “A política do real de Slavoj Žižek”. In: *Bem-vindo ao deserto do Real! – cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 187.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 190.

⁴⁵⁹ ESPOSITO, 2016, p. 43.

Se pensarmos numa lógica neoliberal que, mais do que o “lucro” apontado por Badiou, também englobe a necessidade de “aluguel dos corpos” mencionada por Žižek, encontraremos no semblante da economia, bem como no da democracia imaginária, os elementos a construir uma fórmula que, sob qualquer máscara, resulta em uma estratégia de biopoder também totalizante sobre os corpos, como aponta Roberto Esposito: “[...] cabem agora considerações de ordem econômica, que impõem reduzir o número das vidas humanas improdutivas, com base no princípio de proporcionalidade entre custos e benefícios imposto pelo padrão utilitarista”⁴⁶⁰. O utilitarismo dos corpos alugados – e sua consequente descartabilidade – geram classificações de uso que mesmo no capitalismo neoliberal e em suas eternas máscaras fascistas (considerando ainda o seu caráter grotesco-naturalizado) não deixam de coincidir com elementos presentes na arte e na literatura neorrealista:

[...] conceituados exponentes da bioética liberal, como Hugo Engelhardt e Peter Singer, não hesitam em quebrar tal relação: não somente nem toda pessoa é um ser humano, como nem todo ser humano é pessoa. Se todos pertencem à espécie do *homo sapiens*, somente alguns, e por um tempo limitado, entram na cerca exclusiva da pessoa: “[...] os seres humanos” — afirma Engelhardt — “não se tornam pessoas, no sentido estrito de agentes morais, antes de completarem alguns anos”. Como no *ius personarum*, o gênero humano é subdividido em níveis de personalidade que incluem de forma plena só os adultos com boa saúde, dotados de consciência e, portanto, capazes de autodeterminação. Além dessa fronteira, que se move com a passagem da idade e com o estado de saúde, abre-se a lista das pessoas em potencial, como as crianças, a das semipessoas, como os idosos dependentes, a das não-pessoas, como os doentes em estado terminal, e a das antipessoas, como os doidos⁴⁶¹.

Já nos referimos à recorrência de personagens crianças nas obras neorrealistas, seja no cinema, na literatura ou nas artes visuais. Em *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica, o menino Bruno, filho do protagonista Antonio Ricci, contribui para a renda da família e para sua sobrevivência trabalhando em um posto de gasolina. Em outro longa-metragem do mesmo diretor, *Umberto D*, o idoso aposentado Umberto Ferrari se vê dramaticamente retirado da possibilidade de uma sobrevivência digna. Essa descartabilidade sistêmica, embora não seja necessariamente a da raça ou etnia como eugenia fascista, não está deveras afastada de um procedimento excludente, que nos faz retornar à gênese siloniana de um sintoma que Umberto Eco trata como eterno.

Ignazio Silone traça em *Il fascismo: origini e sviluppo*, publicado em alemão em 1934 – um ano após a publicação de *Fontamara* também em alemão, embora tendo começado a

⁴⁶⁰ ESPOSITO, 2016, p. 47.

⁴⁶¹ Ibid., p. 45.

escrevê-lo antes do romance que o tornaria célebre – um percurso que antecede e tenta explicar as origens do fascismo na Itália. Nesse sentido, a questão proletária, especialmente dos trabalhadores rurais, *contadini*, projeta-se como central para se pensar o advento do fascismo. Em última análise, a unificação do território italiano no século XIX significaria a supremacia dos interesses de uma burguesia do norte da Itália não suficientemente industrializada e estabelecida, bem como o distanciamento da Igreja Católica quanto aos interesses dos camponeses pobres, especialmente do *Mezzogiorno*, em detrimento de uma manutenção de seu poder na Península Itálica. Se ainda no século XIX os trabalhadores proletários, sobretudo os camponeses do sul do país, passam a ser os inimigos do Estado Italiano Unificado e da Igreja Católica, por conta do temor das revoluções sociais, a “questão meridional” já se destaca como uma grave ameaça aos interesses estatais. E Silone aponta os motivos originais do que veio a se denominar a “questão meridional”:

No *Mezzogiorno*, as reformas de Carlos III e as leis promulgadas pelos franceses retiraram o poder político dos barões e do clero; no entanto, a aplicação das leis de 1806 e 1812, com as quais se abolia a propriedade feudal, revelou-se muito problemática, tanto que ainda hoje nessas regiões se encontram vestígios de uma economia de natureza feudal, embora agora não se possa chamar de propriedade feudal no verdadeiro sentido do termo⁴⁶².

A passagem dos privilégios feudais sobre as terras para as mãos dos latifundiários que viviam nas grandes cidades da Itália, com a reforma efetuada por Carlos III, acabou afastando ainda mais os povos meridionais do país da burguesia setentrional, fazendo-os se rebelarem contra os liberais, o que acabou evitando uma frente popular unitária, nacional e revolucionária contra o feudalismo e a dinastia dos Bourbons. Assim, Silone conclui: “Em poucas palavras, a Itália, um país essencialmente agrícola, não fez a reforma agrária, nem sequer nenhuma revolução”⁴⁶³. Aqui é importante perceber a semelhança entre Itália e Portugal. Importantes críticos, como Eduardo Lourenço, não titubeiam em afirmar que nunca houve uma revolução em Portugal – negando essa classificação à Revolução dos Cravos –, tampouco uma reforma agrária no país. A consequente pobreza rural, mortalidade infantil e

⁴⁶² SILONE, Ignazio. *Il fascismo: origini e sviluppo*. Tradução do alemão de Marina Buttarelli. Progetto fascismo. Milano: Oscar Mondadori, 2019, p. 111 – tradução minha. Texto original: “Nel Mezzogiorno, le riforme di Carlo III e le leggi emanate dai francesi avevano sottratto il potere politico ai baroni e al clero; tuttavia l’applicazione delle leggi del 1806 e del 1812, con cui si aboliva la proprietà feudale, si rilevò molto carente, tanto che ancora oggi in queste regioni si trovano tracce di un’economia di tipo feudale, sebbene ormai non si possa più parlare di proprietà feudale nel vero senso del termine”.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 112 – tradução minha. Texto original: “In poche parole, l’Italia, Paese essenzialmente agricolo, non fece la rivoluzione agraria, ossia non fece alcuna rivoluzione”.

analfabetismo, traços comuns entre os camponeses dos dois países no século XX, pode partir da mesma ausência ou carência histórica.

Silone ainda acrescenta que, da fusão da antiga aristocracia feudal com a nova horda burguesa de “ladrões de terra”, nasce a classe dominante do Mezzogiorno, reduzindo por um século a população meridional a uma condição de escravidão, ignorância e miséria. Foi nesta lacuna que ingressaram organizações armadas, como a máfia siciliana e a Camorra napolitana, composta dos piores criminosos, capazes de matar um jornalista, um juiz ou um funcionário que desobedecesse às ordens do “senhor” ou colocasse em perigo o seu poder. Por outro lado, abandonados pelo governo central de Roma, os camponeses irromperam pela primeira vez em 1866 de onde, na sequência, desencadearia o fenômeno que ficou conhecido como “banditismo”, verdadeira guerrilha da qual participavam os elementos mais avançados da classe camponesa e apoiados pela população meridional. Silone acrescenta uma observação a mais sobre o “banditismo” no sul da Itália:

Ainda hoje, nas remotas aldeias do Sul, as histórias dos “bandidos” daquela época estão entre as leituras mais apreciadas: são histórias em que muitas vezes a luta pela liberdade e pela justiça, a luta contra o “patrão” e a polícia atingem, apesar de sua ingenuidade, o nível de grande literatura épica⁴⁶⁴.

Em *Cristo parou em Eboli*, Carlo Levi, ao observar o modo de ver dos camponeses da Lucânia (hoje Basilicata), faz diversas alusões aos “bandidos” que em tempos remotos perambulavam por aquelas aldeias e povoados. O narrador *confinato* do regime fascista dom Carlo relata, numa de suas passagens pelo calmo e inspirador cemitério de Gagliano, o encontro com o curioso coveiro de quase 90 anos de idade, figura ligada à ancestralidade mágica do lugar que ainda guardava recordações pessoais dos famosos bandidos que por ali passaram:

Era tão idoso que na época dos bandidos já era um rapazinho. Nunca consegui saber com certeza, nem o fazer declarar claramente se também fora um deles, o que é provável. Mas, sem dúvida, tinha conhecido o famoso Ninco Nanco e descrevia, como se a tivesse visto na época, a companheira dele, a bandida, Maria, a Pastora, que como ele era natural de Pisticci. Essa Maria, a Pastora, era uma mulher belíssima, uma camponesa, e vivia com o amante, através de bosques e montanhas, pilhando e lutando, vestida de homem, sempre a cavalo. A quadrilha de Ninco Nanco era a mais cruel e a mais ousada da região. Maria, a Pastora, participava de todas as ações: nos ataques às fazendas e às aldeias, nas emboscadas, nos resgates e

⁴⁶⁴ SILONE, 2019, p. 113-114 – tradução minha. Texto original: “Ancora oggi nei paesi remoti del Sud le storie dei «briganti» di quell’epoca sono fra le letture più amate: si tratta di storie in cui spesso la lotta per la libertà e la giustizia, la lotta contro il ‘padrone’ e la polizia raggiungono, nonostante la loro ingenuità, i livelli della grande letteratura épica”.

nas vinganças. Quando Ninco Nanco arrancava com as mãos o coração do peito dos *bergaglieiri*, era Maria, a Pastora, que lhe entregava o facão⁴⁶⁵.

E, mesmo transcorrido tantos anos, o narrador de *Cristo parou em Eboli*, ainda percebe as semelhanças entre os bandidos míticos do passado e os camponeses que agora passeavam sob seus olhos:

[...] salvo raríssimas exceções, os camponeses eram todos a favor dos bandidos e, com o passar dos tempos, as façanhas que tinham atingido tão vivamente as suas fantasias ligaram-se indissolúvelmente aos aspectos familiares da aldeia, passaram a fazer parte das conversas diárias, com a mesma natureza dos animais e dos espíritos, cresceram na lenda e assumiram a verdade inexorável do mito [...] Até mesmo seu aspecto de hoje em dia relembra a imagem antiga do bandido: sombrios, fechados, solitários, carrancudos, com o chapéu negro e a roupa preta e, no inverno, o casacão, sempre armados, ao irem para os campos, com o fuzil e o machado⁴⁶⁶.

Ignazio Silone parece expressar, nas páginas finais de *Il segreto di Luca*, o indício de uma aproximação entre os camponeses do *Mezzogiorno* e os bandidos que não se restringe à aparência ou a aspectos físicos, mas que se instala também no plano moral/mental. O ódio e a omissão mancomunada dos velhos moradores da aldeia de Cisterna – sabedores desde sempre de que Luca Sabatini era inocente –, aparentemente incompreensíveis em um primeiro momento, ganham no diálogo de despedida entre os amigos Luca e Andrea uma explicação:

“Que eu não era um assassino” disse Luca “acho que todos aqui sabiam [...]. De que outra forma se poderia explicar o ódio que os velhos ainda guardam de mim? Você deve saber que, na época do último banditismo (eu recordo bem porque já era jovem) muitos homens daqui procuraram esconderijos para si e cometeram assaltos e homicídios: e, mesmo assim, a maioria da população local simpatizava com eles. Mas o meu crime, aos olhos desses velhos, era de outro tipo, muito mais grave”⁴⁶⁷.

Como explicar a semelhança de mentalidade e conduta entre os velhos de Cisterna e os camisas negras de Fontamara? Como não perceber o despeito rancoroso de uma classe de camponeses cuja covardia – quiçá a inveja – se transmuta em maldade maior, em ódio, em não reconhecimento de uma alteridade da qual eles também são parte? O *ergastolo* de Luca combina-se, em sua condenação perpétua, eterna, com um fascismo à espreita, silencioso e traiçoeiro, mas nunca ausente. Os pobres camponeses de Cisterna, assim como os de

⁴⁶⁵ LEVI, 1986, p. 87.

⁴⁶⁶ Ibid., p. 164-165.

⁴⁶⁷ SILONE, 1956, p. 192 – tradução minha. Texto original: “‘Che io non fossi un assassino’ disse Luca ‘credo che qui lo sapessero tutti [...]. Come si spiegherebbe altrimenti il rancore che i vecchi ancora oggi mi portano? Devi sapere che, all’epoca dell’ultimo brigantaggio (me ne ricordo bene perchè ero già un ragazzo) anche un paio d’uomini di qui si diedero alla macchia e commisero grassazioni e omicidi: ebbene, la maggioranza della popolazione simpatizzava con essi. Ma il mio delitto, agli occhi dei paesani, era d’altro genere, assai peggiore”.

Fontamara, também são *cafoni*, porém preferem assumir o ângulo do explorador, do algoz, do latifundiário, do verdugo que, inadvertidamente, não percebe que a guilhotina também mira o seu pescoço.

Ao argumento de Silone de que caberia à revolução proletária eliminar os latifúndios, juntamente com as outras formas de propriedade feudal, e fazer crescer culturalmente o *Mezzogiorno*, Carlo Levi contrapõe-se no penúltimo capítulo de *Cristo parou em Eboli* com uma análise que leva em consideração a questão meridional para além de qualquer revolução, como se a responder à pergunta final de *Fontamara*, *che fare?*, com uma resposta ainda em aberto, indeterminada e irreconciliável com a história, uma suposta ideia de pós-revolução:

Os planos centralizadores podem ter grandes resultados práticos, mas sob qualquer sinal continuaria a haver duas Itália hostis [...]. Antes de mais nada, estamos diante da coexistência de duas civilizações muito diversas, nenhuma das quais em condições de assimilar a outra. Campo e cidade, civilização pré-cristã e civilização que não é mais cristã estão presentes; e enquanto a segunda continuar a impor à primeira a sua teocracia estatal, o dissídio continuará [...]. A civilização do campo será sempre vencida; contudo, jamais será inteiramente esmagada; sobreviverá sob sua capacidade de paciência, para explodir de tempos em tempos, e a crise moral se perpetuará. O banditismo, guerra campestre, é a prova disso e o do século passado não há de ser o último [...] O verdadeiro inimigo, aquele que impede toda a liberdade e toda a possibilidade de existência civil aos camponeses, é a pequena burguesia das aldeias. É uma classe degenerada, física e moralmente, incapaz de cumprir sua função e que só vive de pequenas rapinas e da tradição degenerada de um direito feudal. Até esta classe ser suprimida e substituída, não se poderá pensar em resolver o problema meridional. Este problema, no seu triplice aspecto, já existia anteriormente ao fascismo; mas o fascismo, silenciando a respeito e negando-o, levou-o ao seu ponto máximo, porque com ele o estatismo pequeno-burguês chegou à mais completa afirmação, ao seu apogeu⁴⁶⁸.

Em *Cristo parou em Eboli*, é mais evidente a insurgência de personagens pequeno-burgueses desse caráter “rapineiro”, ainda que muitos deles se valham, na narrativa, do propício momento fascista aos seus interesses particulares. É o caso, por exemplo, do monopólio de interesses farmacêuticos entre o Dr. Milillo e Gibilisco, ambos disputando o poder sobre os camponeses acometidos pela malária e por outras doenças. Para Gibilisco, a arte médica “nada mais é do que um direito, um direito feudal de vida e morte sobre os *cafoni*”⁴⁶⁹. Em *Fontamara*, como já demonstrado, a guarda ou controle sobre os corpos dos *cafoni* é exercida majoritariamente pelo advogado dom Circostanza, o “Amigo do Povo” que media e mantém a situação de miséria dos *cafoni* para dar sustentação ao poder do *podestà*.

⁴⁶⁸ LEVI, 1986, p. 293-295.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

Diante de tal problemática concernente aos camponeses do sul da Itália, Carlo Levi, em *Cristo parou em Eboli*, ainda discorre sobre o que seria uma proposta revolucionária que superasse qualquer forma de Estado conhecida até então:

Sob novos nomes e novas bandeiras, perpetuaremos, mais agravado ainda, o eterno fascismo italiano. Sem uma revolução campestre, jamais teremos uma verdadeira revolução italiana e vice-versa. O problema meridional não se resolve dentro do Estado atual, nem dentro daqueles que, sem o contradizerem radicalmente, o seguirão [...]. É preciso que nós sejamos capazes de criar um novo Estado, que não pode ser nem aquele fascista, nem liberal, nem comunista [...]. Indivíduo e Estado coincidem na sua essência e devem coincidir na prática cotidiana, se quisermos que eles coexistam. Esta reviravolta da política, que aos poucos vai amadurecendo inconscientemente, está implícita na vida campestre e é o único caminho que nos permitirá sair do círculo vicioso de fascismo e antifascismo. Este caminho chama-se autonomia. O Estado só pode ser o conjunto de autonomias infinitas, uma federação orgânica. Para os camponeses, a célula do Estado, a única que lhes permitirá participar da vida múltipla da coletividade, só pode ser a comuna rural autônoma [...]. Contudo, a autonomia rural não poderá existir sem que haja autonomia das fábricas, das escolas, das cidades, de todas as formas de vida social. Foi isso que aprendi num ano de vida subterrânea⁴⁷⁰.

Ao falar do proletariado, Silone se refere a Bakunin que via os camponeses como fator ou força fundamental a uma revolução social na Itália, já que em quase todo o país eles eram miseráveis, mais miseráveis até do que os operários das cidades. Realizando o seu traçado histórico, Silone comenta sobre as diversas insurreições ocorridas no seio operário e camponês durante o século XIX, em especial em sua última década, sempre sufocadas pelo reino de Umberto II e pelas forças liberais dominantes, porém sempre revoltas sem líderes, sem organização, sem conexão entre eles. A descomunal força policial contra as manifestações, realizando prisões e mortes, a proibição de circulação de jornais operários e da imprensa republicana, a dissolução de partidos políticos, todos esses fatores já se assemelhavam à época, para Silone, com o que ocorreria no país durante o regime fascista. Assim o autor define a situação política da débil burguesia liberal em sua época:

As tentativas ditatoriais da época não decorreram de um forte desenvolvimento da sociedade burguesa que corria sério risco de perda de poder, mas, pelo contrário, foram expressão da sua fragilidade econômica, imaturidade política e desorganização, da sua condição amorfa e da sua incapacidade de satisfazer as necessidades básicas das massas atormentadas pela fome [...]. A burguesia italiana vivia então uma espécie de crise puberal sob a tutela do estado-maior do exército⁴⁷¹.

⁴⁷⁰ LEVI, 1986, p. 295-297.

⁴⁷¹ SILONE, 2019, p. 124 – tradução minha. Texto original: “I tentativi dittatoriali di allora non scaturivano da un forte sviluppo della società borghese che rischiava seriamente di perdere il proprio potere ma, al contrario, erano espressione della sua debolezza economica, immaturità politica e disorganizzazione, della sua condizione

Mesmo os acordos que a monarquia experimentou junto aos partidos populares para exercer um controle político da situação após 1900 e que desencadearam, graças a uma conjuntura internacional favorável e à influência do capital externo, grandes progressos no campo econômico e industrial, mantiveram a crescente desvantagem econômica do sul em relação ao norte da Itália:

No entanto, o desenvolvimento global da economia italiana favoreceu apenas ao norte do país, enquanto o sul viu desaparecer a sua manufatura e foi obrigado a suprir as suas necessidades industriais comprando produtos do norte a preços que superavam significativamente os do mercado mundial. O empobrecimento do sul obrigou os camponeses a emigrarem em massa para *Torino* ou para a América, o que causou o despovoamento da Calábria e da vizinha Basilicata⁴⁷².

As aproximações que Silone efetua em relação ao fascismo histórico, o do regime de Mussolini, encontra evidentes ecos anteriores – e possivelmente posteriores, já que a escrita de *Il fascismo: origini e sviluppo* se encerra em 1934 – o que faz acreditarmos que quaisquer intenções ou ações com vistas a resolver a questão meridional, o latente estado de miséria e subalternidade dos camponeses, seja o dos *cafoni* de *Fontamara* ou os de *Cristo parou em Eboli*, deve partir de um outro sortilégio, de outros mundos, de outras possibilidades de construção real, de um comunitarismo autônomo. Algo que estaria fora da história até então vivida, a que foi sempre refém dos fascismos pululantes do tempo, algo como a porta aberta de que fala Walter Benjamin, ou frincha semicerrada, por onde a imobilidade messiânica, liberta em formas, possa inocular o tempo, qualquer tempo. Contra o ódio que imperava há séculos na Lucânia visitada por Carlo Levi que, se então eram fascistas, antes haviam sido a favor de Nitti, de Salandra, de Giolitti, “da direita ou da esquerda, a favor ou contra os bandidos, fossem eles Bourbons ou Liberais”⁴⁷³, o que se percebe, como sumo da narrativa de *Cristo parou em Eboli*, é uma necessária atração anti-vitimária dos camponeses pelo mito do banditismo, do anti-herói sem Estado nem exército, uma civilização campestre cujas “guerras não podem ser outra coisa além dessas explosões de revolta; e são sempre, forçosamente,

amorfa e della sua incapacità di soddisfare i bisogni elementari delle masse tormentate dalla fame [...] La borghesia italiana viveva allora una sorta di crisi puberale sotto la tutela dello stato maggiore dell'esercito”.

⁴⁷² SILONE, 2019, p. 126 – tradução minha. Texto original: “Tuttavia lo sviluppo complessivo dell'economia italiana favorì soltanto il Nord del Paese, mentre il Sud vide scomparire le proprie manifatture e fu obbligato a coprire il fabbisogno industriale acquistando prodotti provenienti dal Settentrione a prezzi che superavano notevolmente quelli del mercato mondiale. L'impovertimento del Mezzogiorno costrinse i contadini a emigrare in massa a Torino o in America, il che provocò quasi lo spopolamento della Calabria e della vicina Basilicata”.

⁴⁷³ LEVI, 1986, p. 34-35.

derrotas desesperadas; mas ela continua ainda assim, eternamente, a sua vida e dá aos vencedores os frutos da terra e impõe as suas medidas [...]”⁴⁷⁴. A história dos vencidos, seja em *Cristo parou em Eboli* ou em *Fontamara*, não ignora aqueles que nunca cessam de vencer lembrados por Walter Benjamin, mas esboça formas sobreviventes de vida – ou subvidentes, se as considerarmos também como sobrevivências subterrâneas – um *modus subvivendi*, a partir do fracasso de todos os dias, das ruínas que permanecem levantadas ao tempo, incólumes, sobejantes. Como diferença a se demarcar, os *cafoni* de *Fontamara*, apesar de seu gesto insurrecto no último capítulo da narrativa que lhe custou o aniquilamento e a destruição do povoado *abruzzese*, não podem recorrer ao ideal mítico-libertário de um banditismo, como ocorre em *Cristo parou em Eboli*. No entanto, em seu afã revolucionário, intuem um gesto de contraconduta à memória do *cafone* exemplar, assassinado na prisão fascista e motivo maior de sua revolta coletiva: Berardo Viola, também um anti-herói que, às avessas, contrariou o regime e seus ascetas até mesmo na razão ou escolha de como morrer.

2.3 UM ENTRE BERARDO VIOLA E O CEIFEIRO REBELDE

Berardo Viola e o ceifeiro rebelde, respectivamente em *Fontamara* e *Gaibéus*, merecem alguma atenção. Embora seja perceptível em ambos os romances a intenção de se apresentar uma classe de trabalhadores, os *cafoni* e os *gaibéus*, esses dois personagens parecem efetuar dentro das narrativas uma mudança de paradigma ou perspectiva. Ambos se desdobram entre o dentro-fora do coletivo, estão à margem da sociedade como qualquer *cafone* ou *gaibéu*, mas também não subsumem totalmente dentro de suas classes. Executam um movimento à borda e, dessa maneira, restam afeitos a uma máscara que, não raras vezes grotesca, faz disfarçar sua animosidade ou, por outro lado, a exemplo de uma carranca são-franciscana⁴⁷⁵ ou de uma máscara africana, exibir sua ameaçadora face antropomorfizada.

É verdade que Berardo Viola, na comparação com o ceifeiro rebelde, desempenha um protagonismo de face grotesca mais bem demarcado. Seu corpo e face assumem evidente força e aspectos animais. Nos capítulos VIII e IX de *Fontamara*, quando sucedem os acontecimentos relativos à prisão de Berardo, do desconhecido *Avezzanense* e do *cafone*

⁴⁷⁴ LEVI, 1986, p. 166.

⁴⁷⁵ Referência às esculturas em madeira denominadas de “carrancas” que, desde o século XVIII e XIX, já eram avistadas como figuras de proa – ou figuras de barca – nas embarcações que navegavam pelo rio São Francisco.

narrador filho de Giuvà e Matalé, a face grotesca de Berardo é exposta a toda prova. A prisão será o momento de redenção e morte para Berardo, instante de sua tomada de consciência maior. Já não haverá nada a perder ou ganhar. A prisão como fim da linha, última parada da esperança, *ergastolo*, é o que resta ao corpo resistente de Berardo perante a burocracia do estado fascista: “O *podestà* tinha-nos definido como homens de péssima conduta e, portanto, havia-nos assegurado o *cavaliere* Pazienza, todas as portas estavam fechadas”⁴⁷⁶. A conduta de Berardo, como rebeldia em retorno, acentua-se na prisão em meio aos interrogatórios e torturas sofridas. Tratado como um animal, é como animal que se portará ao defender-se, reagindo instintivamente contra os policiais, cravando-lhes os dentes, demonstrando a força de seus maxilares cavaleares, lutando corporalmente até a hora de sucumbir.

O ceifeiro rebelde, por seu turno, apresenta um comportamento mais contido, cuja face misteriosa – ou ausência dela – não deixa de sugerir uma contraconduta. O personagem aparece pela primeira vez no segundo capítulo de *Gaibéus*, intitulado *Arroz à foice*. Ele já está trabalhando nos arrozais, porém sob uma aura de mistério acerca de seu passado e pensamentos: “O ceifeiro rebelde já não tem o rosto e as mãos tintos de sangue. Um suor mais basto rola-lhe nas faces e perde-se na barba ponteadada de branco”⁴⁷⁷. Há, no entanto, poucas descrições físicas do ceifeiro rebelde no romance. Mesmo as suas aparições na narrativa são esporádicas, como se a pontuarem uma presença ou possibilidade de rebeldia, de contraconduta, embora sempre reprimida em seu corpo e pensamentos, sempre expectativa prestes a eclodir. Contudo, podemos arriscar pela descrição do personagem no penúltimo capítulo do livro, intitulado “*Vou-me embora, deixo o campo...*”, quando de sua partida para outro lugar desconhecido após o fim da temporada da ceifa do arroz, uma imagem:

O saco do ceifeiro rebelde não vai na carreta. Leva-o enfiado no pau da enxada que deitou sobre o ombro. Ele não é gaibéu como os companheiros de jornada. Mas não pensa em terra sua; traz sempre a fortuna consigo dentro do saco.
Hoje ceifeiro, amanhã cavador, depois vagabundo⁴⁷⁸.

A primeira capa do romance, publicada como consta na impressão em “dezembro de 1939” pela livraria Portugália, de Lisboa, traz a ilustração de um amigo de Alves Redol, Antero Ferreira. Na imagem da capa, podemos ver uma figura solitária de homem com uma espécie de pau de enxada sobre o ombro com um saco dependurado às costas. Traz na cabeça

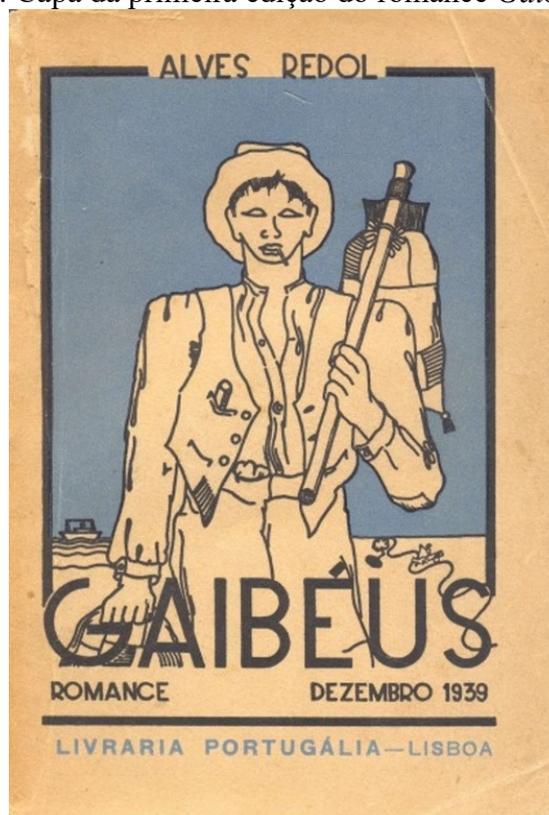
⁴⁷⁶ SILONE, 2003, p. 217.

⁴⁷⁷ REDOL, 1974, p. 38.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 166.

um chapéu e na boca sustenta um cigarro enquanto caminha frontalmente como se em viagem migratória. Pela expressão jovem e imberbe não podemos precisar se tratar do ceifeiro rebelde, já que poderia ser a imagem de qualquer gaibéu ou rabezano retornando para casa após a temporada de trabalho nos arrozais. No entanto, uma aproximação da imagem com a do ceifeiro rebelde, ainda que não precisa, seria válida como a de uma classe andrajosa, miserável, de membros fortes, semi-desfigurada – quando não anônima – vagando o mundo com o seu saco às costas à procura de trabalho e sobrevivência. Ao percebermos o delineamento de um rosto no personagem dessa primeira capa do romance, não podemos deixar de ressaltar a ausência de traços fisionômicos no ceifeiro rebelde de *Gaibéus*, o que mais uma vez coaduna com uma dobra entre experiência e imaginação/ficção, entre vivido e escrito, entre história e literatura, e aproxima o personagem de seu próprio autor, como externado no prefácio por Alves Redol: “[...] ceifeiro rebelde, personagem sem rosto e sem nome, um tanto eu próprio com a minha experiência africana [...]”⁴⁷⁹.

Figura 44: Capa da primeira edição do romance *Gaibéus* (1939)



Fonte: <https://blogdaruanove.blogs.sapo.pt/162636.html>

⁴⁷⁹ REDOL, 1974, p. 16.

Nesse sentido, também Berardo Viola re-presenta ainda mais do que o *cafone* exemplar que, ao final, entrega-se à causa coletiva e morre, como em martírio, por todos os *cafoni*. Berardo Viola, em sua via crucis na prisão fascista em Roma, é um tanto o irmão caçula de Ignazio Silone, Romolo Tranquilli, em seus tormentos dolorosos sofridos até a morte aos vinte e oito anos de idade no cárcere de Procida. Berardo, assim como Romolo, é torturado e morto injustamente na prisão. Ambos inocentes, vivendo o seu ocaso silencioso, confessam às autoridades ser o que não são, abraçam-se unidos a uma causa maior, antifascista, humana, capaz de libertá-los do corpo doente, exausto e maltratado, redimi-los pela morte. Ambos são anônimos, jovens de compleição forte, desconhecidos, *cafoni* no mundo, rebeldes sem rostos, vítimas de um sistema opressor, cujas vidas ceifadas se tornam incompreendidas até mesmo para os seus iguais em um primeiro momento, à maneira como Silone se refere à memória do irmão assassinado:

Era um jovem vagamente antifascista, de educação e sentimentos católicos. Interessava-se muito mais pelo desporto do que por política; e o desporto acrescentara ao seu orgulho natural um apurado sentido da honra. Porque confessou que era comunista? Porque confirmou a sua confissão no julgamento, frente ao júri especial que se serviu disso para o condenar a doze anos de prisão? “Procurei comportar-me como imaginei que te comportarias tu, no meu lugar”, escreveu-me ele⁴⁸⁰.

Se Romolo, em seus momentos mais desesperados na prisão, espelhou-se no irmão exilado na Suíça, Berardo confessa ser o *Solito Sconosciuto*, o agitador procurado pela polícia fascista, para que seu companheiro de cela, o Avezzanense, pudesse ser libertado e a luta antifascista ganhasse fôlego e tempo. Após a confissão, o *Solito Sconosciuto* estava livre e salvo. Berardo não apenas se espelhou no agitador revolucionário, como decidiu encarná-lo até a morte dentro do cárcere. Esse embaralhamento de identidades não pressupõe apenas uma alteridade, mas também uma sobreposição de máscaras que resultam em uma dessubjetivação que não está deslocada de sua correspondente contraconduta. Ainda estamos diante de um biopoder atuando como necropolítica. Em um contexto de tamanha opressão, o antídoto de Berardo Viola, como gesto de contraconduta, não deve se desviar da espiritualidade política vislumbrada por Michel Foucault, tampouco do que preceitua Achille Mbembe ao recorrer a Hegel:

⁴⁸⁰ SILONE, 1967, p. 115.

Tornar-se sujeito, portanto, supõe sustentar o trabalho da morte. Sustentar o trabalho da morte é precisamente como Hegel define a vida do espírito. A vida do espírito, ele diz, não é aquela vida que tem medo da morte e se poupa da destruição, mas aquela que pressupõe a morte e vive com isso. O espírito só alcança sua verdade quando descobre em si o desmembramento absoluto. A política é, portanto, a morte que vive uma vida humana. Essa também é a definição de conhecimento absoluto e soberania: arriscar a totalidade de uma vida⁴⁸¹.

Essa vida que só existe, no caso de Berardo, na morte coaduna com o que Mbembe ainda atribui ao pensamento de Georges Bataille: “a vida em si só existe em espasmos e no confronto com a morte”⁴⁸². E Bataille acrescenta como forma de melhor compreendermos a escolha de Berardo Viola frente à sua iminente condenação:

[...] o sujeito da modernidade marxista é, fundamentalmente, aquele que tem a intenção de provar sua soberania pela encenação de uma luta até a morte. Assim como ocorre com Hegel, a narrativa de dominação e emancipação está aqui claramente associada a uma narrativa de verdade e morte. Terror e morte tornam-se os meios de realizar o já conhecido telos da história⁴⁸³.

Afrontar a morte, tal qual o Cristo morto – e humano – de Hans Holbein, é subviver como memória, desmatéria, descorporificação, dessubjetivação. Subviver e subverter. Foucault esclarece esse ponto de convergência entre o Berardo Viola preso e o ceifeiro rebelde, traço que passa pela renúncia a uma identidade e, ao mesmo tempo, por uma espiritualidade política: “É preciso praticar a sublevação, quero dizer, praticar a recusa do estatuto de sujeito no qual nos encontramos. A recusa de sua identidade, a recusa de sua permanência, a recusa do que somos. É a condição primeira para recusar o mundo”⁴⁸⁴. É verdade que Berardo recusa o mundo recusando-se a viver, mas o seu gesto de renúncia já está em formação antes ainda de viajar a Roma e conhecer as paredes austeras da prisão. Mesmo em Fontamara, em seu *ergastolo* em vida, Berardo precisa, antes de tudo, reconhecer-se um *cafone*, ou melhor, reconhecer a causa *cafone*, ainda que se sinta inferior até mesmo aos *cafoni* por não possuir terra nenhuma para cultivar. Ao longo do romance, porém, Berardo passará por uma mudança – ou por mudanças – que, à guisa de confundir o leitor, resulta em advento para desnortear o poder fascista que tentava, a todo momento, desnortear as vidas *cafoni*. Esse antídoto ao veneno, como a *beffa cafone* ante a zombaria fascista, encontra em

⁴⁸¹ MBEMBE, 2016, p. 125.

⁴⁸² Ibid., p. 125.

⁴⁸³ BATAILLE apud MBEMBE, 2016, p. 130.

⁴⁸⁴ FOUCAULT, 2018, p. 35.

Berardo um elemento central que personaliza, como contraconduta, a incorporação de uma espiritualidade maior – ou menor, se pensarmos no confinamento que circunscreve as vidas e a história *cafone*:

[...] essa prática pela qual o homem é deslocado, transformado, transtornado, até a renúncia da sua própria individualidade, da sua própria condição de sujeito. Não mais ser sujeito como se foi até agora, sujeito em relação a um poder político, mas sujeito de um saber, sujeito de uma experiência, sujeito também de uma crença. Para mim, essa possibilidade de se insurgir si mesmo a partir da posição do sujeito que lhe foi fixado por um poder político, um poder religioso, um dogma, uma crença, um hábito, uma estrutura social, é a espiritualidade, isto é, tornar-se outro do que se é, outro do que si mesmo⁴⁸⁵.

Berardo, em *Fontamara*, age movido por uma vontade própria, em grande medida. Seu comportamento e personalidade destoa dos demais *cafoni*, a ponto de muitos dos jovens de Fontamara admirá-lo e seguirem os seus conselhos. Esse ato de vontade foucaultiano, que carrega espiritualidade, empreendido por Berardo, pode ser exemplificado na seguinte passagem em que o personagem, conversando com os *cafoni*, demonstra haver um buraco sob camuflagem entre sua prática e seu discurso:

Assim, logo que a luz foi cortada em Fontamara pela primeira vez, Berardo nada disse, mas, após duas noites, todas as lâmpadas das estradas entre a cidade e os povoados vizinhos tinham sido quebradas.

“Não se discute com as autoridades”, esta era a amarga doutrina de Berardo Viola. E ele explicava: “A Lei é feita por ‘cidadãos’, é aplicada por juízes, que são todos ‘cidadãos’, é interpretada por advogados, que são todos ‘cidadãos’. Como pode um camponês ter razão?”.

Se alguém o questionava:

“Mas se o patrão diminui o pagamento dos bóias-frias, eles fazem mal em discutir?”

Sua resposta estava sempre pronta:

“Perdem tempo. Os bóias-frias que se metem a discutir com o patrão, perdem tempo. O pagamento diminui do mesmo jeito. Um patrão não se comove com argumentos. Um patrão procede apenas de acordo com os seus interesses. Só não diminui a paga quando percebe que isso vai contra os seus interesses. De que jeito? Muito simples. Para a limpeza do trigo, a remuneração baixou de sete para cinco liras. Seguindo meu conselho, os rapazes não reclamaram, mas, ao invés de arrancar a tiririca, cobriram-na com terra. Depois das chuvas de abril, os patrões perceberam que a tiririca estava mais alta do que o trigo. O pouco que acreditavam ter economizado diminuindo os salários, perderão dez vezes mais quando começarem a debulhar os grãos. A paga dos ceifadores vai diminuir? É inútil protestar. É inútil discutir. Não existe só uma maneira de ceifar o trigo, mas dez maneiras: cada uma corresponde a um determinado salário. O salário é bom? A ceifa será boa. O salário é ruim? A ceifa será péssima.”⁴⁸⁶

⁴⁸⁵ FOUCAULT, 2018, p. 21.

⁴⁸⁶ SILONE, 2003, p. 94-95.

O percurso de Berardo, entre consciência individual e consciência coletiva – e que parece embaralhar alienação e desalienação –, produz posturas e argumentos dignos de causar estranhamento que, não raras vezes, podem demonstrar incoerência. Berardo assim causa o efeito surpresa, a fala fora do lugar, inesperada, como no diálogo com Giuvà, um dos narradores:

“Mas não é uma questão de coragem, estou dizendo”, respondeu-me ríspido, “nem de força. O Empresário não usou coragem ou força contra nós, mas astúcia. E, desse modo, apoderou-se do riacho; ou melhor, nem se apoderou, foram os fontamarenses que lhe deram o riacho. Na verdade, primeiro assinaram a petição, depois aceitaram a armação dos três quartos e três quartos, depois o dos dez lustros. O que devia fazer o Empresário? O Empresário agiu corretamente, considerando os seus interesses.”⁴⁸⁷

Entretanto, mais adiante, já preso pelos fascistas e sabendo da morte de sua amada Elvira, Berardo entregará sua vida como forma de proteger quem possa lutar contra os opressores, contra o Empresário *podestà*, contra os bancos, contra os camisas negras, contra o regime totalitário. É o *cafone* filho de Giuvà e Matalé, que divide a cela com ele, quem conta:

“Que sentido tem viver, agora que Elvira morreu? E se eu trair, tudo está perdido. Se eu trair”, dizia, “a danação de Fontamara será eterna. Se eu trair, passarão centenas de anos até que outra oportunidade como esta se apresente. E se eu morrer? Serei o primeiro *cafone* que não morre por si, mas pelos outros.”
Esta era sua grande descoberta. Esta palavra fez com que ele arregalasse os olhos, como se uma luz deslumbrante entrasse na cela.⁴⁸⁸

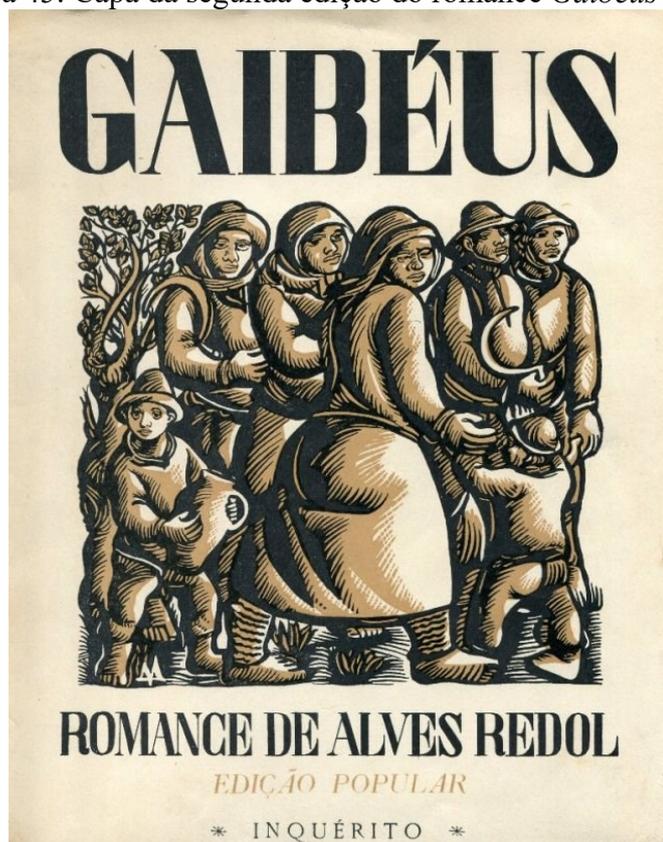
Até o momento de ingressar na prisão e decidir-se morrer como um mártir, Berardo intercala em *Fontamara* momentos de necessidade material e preocupação com sua desvantagem frente aos demais *cafoni* com momentos de cinismo e maior ironia. Nesse trajeto, ele é capaz de aprender com as mulheres, sempre mais aguerridas do que os homens e, por isso, vítimas dos fascistas, seja pelas piadas da população quando decidem em grupo ir à cidade exigir que as águas do riacho permaneçam com os *cafoni*, seja pela violência com que são atacadas no episódio em que os milicianos camisas negras invadem a aldeia espancando e estuprando. Em uma discussão com Scarpone, mantendo ainda a sua linha de raciocínio de que nada adiantava fazer contra o Empresário, irreconhecível pelos demais *cafoni* por ter mudado o seu modo de pensar e por querer agora apenas cuidar de si, os argumentos de Berardo são escutados em silêncio por Elvira. Depois que todos se retiram, decepcionados

⁴⁸⁷ SILONE, 2003, p. 202.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 225.

com ele, Elvira aproveita para falar ao amado: “Se é por mim que você se comporta desse jeito, lembre-se que comecei a gostar de você quando me contaram que você pensava do modo contrário.”⁴⁸⁹. O “modo contrário” a que Elvira se refere é o ato de coragem exigido do herói; nesse caso, ato de contraconduta⁴⁹⁰.

Figura 45: Capa da segunda edição do romance *Gaibéus* (1966)

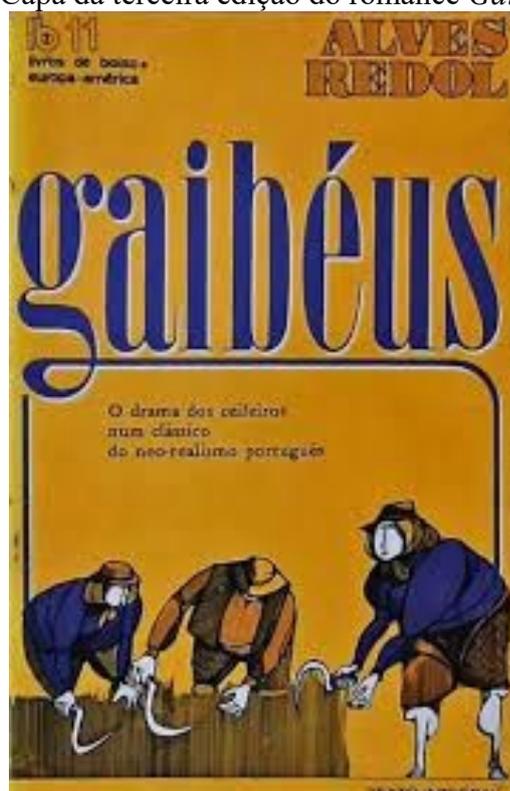


Fonte: <https://www.olx.pt/d/anuncio/gaibus-alves-redol-edio-popular-editorial-inquirito-IDI9NUF.html>

⁴⁸⁹ SILONE, 2003, p. 191.

⁴⁹⁰ Há uma distinção considerável entre a ação das mulheres em *Fontamara* e em *Gaibéus*. Em *Fontamara*, apesar de seu comportamento linear e aguerrido, afeito a serem ludibriadas, as mulheres demonstram-se ativas e reivindicatórias contra os mandos e desmandos fascistas. Prova disso é o pânico dos convidados quando elas arremessam pedras contra a festa dada pelo Empresário aos seus convidados em casa, arrancando do secretário municipal as seguintes palavras: “É a revolução” e “Chamem a força pública!”. No caso de *Gaibéus*, as mulheres mantêm uma postura mais discreta, deusas servil. O patrão Agostinho Serra observa-as como objetos a serem sexualmente usados, escolhendo entre as mulheres na ceifa aquela que lhe agrada em casa. Rosa é a personagem vítima e emblemática dessa lógica no romance. Já passou por várias mãos masculinas como uma mercadoria, desde João da Loja e o capataz Francisco Descalço até cair nas garras do patrão Agostinho Serra. Ti Maria do Rosário é a velha ceifeira que, doente e fraca, sucumbe trabalhando na ceifa. Essa imagem das mulheres ceifeiras em *Gaibéus* é a que irá prevalecer em capas de edições posteriores do romance, tanto na de 1966 da editora Inquérito, como também na da editora Europa-América na década seguinte – o que faz lembrar a série de pinturas de “Ciclo do Arroz”, de Júlio Pomar na década de 1950, retratando mulheres trabalhando nos campos alentejanos.

Figura 46: Capa da terceira edição do romance *Gaibéus* (1971)



Fonte: <https://www.abebooks.com/book-search/kw/gaibeus-alves-redol/>

A postura cínica de Berardo Viola parece atestar a sua contraconduta, um modo de viver em dessubjetivação, desidentificado, de profunda humanidade desumanizando-se, de uma alteridade que quer, sobretudo, ensinar a cuidar, seja da terra, seja do homem, seja de si, seja do outro. Essa postura, que confere a Berardo uma “espiritualidade política” e uma “atitude crítica”, conceitos caros a Foucault, resulta em uma coragem de dizer a verdade, na *parresía*⁴⁹¹, que não é contraconduta apenas diante do poder autoritário, é também coragem de se mostrar integralmente, de partir de si em posição de alteridade. Mas o cinismo assumido por Berardo Viola, embora imbuído de uma coragem da verdade, é também irônico, convicto, firme, quando não espirituoso, ao modo da filosofia de Diógenes de Sínope⁴⁹². Em uma das

⁴⁹¹ Do esforço de Foucault para definir o termo “*parresía*” e seu uso, interessa a esta tese apreender o seu sentido tradicional do dizer-a-verdade na forma da ousadia e da coragem, consequência de uma integridade de coração, mas também de uma espiritualidade política que já não é mais do sujeito, mas de um Outro, de um Outro lugar, de uma Outra instância, à maneira de quem pode experimentar um verdadeiro reconhecimento divino em suas ações e palavras, manifestar-se como incorporação da própria vontade de Deus.

⁴⁹² Conforme lega a história, Diógenes andava pelas ruas das cidades gregas – as de Atenas e, posteriormente, de Corinto – com uma lamparina em mãos, em plena luz do dia, perguntando: “Onde está o homem?”. Para ele, os homens não deveriam buscar os conhecimentos nas ciências, mas viver como um cão, sem nenhum bem material que pudesse trazer conforto a si. O seu “viver sem meta alguma” fazia com que encontrasse na experiência com

visitas de Innocenzo La Legge a Fontamara trazendo as novas ordens do *podestà* aos *cafoni*, o que incluía o “toque de recolher”, é Berardo Viola quem media cinicamente a situação junto ao funcionário fascista. Em um primeiro momento, Berardo não só deu razão a Innocenzo, como também ele mesmo escreveu com seus garranchos na grande folha de papel branco a nova ordem emitida pelo *podestà*:

POR ORDEM DO PODESTÀ É PROIBIDO PENSAR.

Berardo ajudou a pregar o cartaz, no alto, na fachada da taberna. Sua condescendência nos deixava desconcertados. Como se o seu comportamento não fosse já bastante convincente, acrescentou a frase: “Ai de quem tocar neste cartaz!”. Innocenzo apertou-lhe a mão e queria abraçá-lo. Mas as explicações que Berardo logo acrescentou moderaram seu entusiasmo.

“O que o *podestà* ordena a partir de hoje, eu sempre repeti”, disse Berardo. “Com os padrões não se discute, essa é a minha lei. Todos os males dos *cafoni* vêm porque eles pensam. O *cafone* é um burro que pensa. Por isso, a nossa vida é cem vezes pior que a dos verdadeiros burros, que não pensam (ou, pelo menos, fingem não pensar). O burro irracional carrega setenta, noventa, cem quilos de peso; mais do que isso não leva. O burro irracional precisa de uma certa quantidade de palha por dia. Não se pode obter dele o que se obtém de uma vaca, de uma cabra, de um cavalo. Nenhum argumento o move [...]. Já o *cafone*, pensa. O *cafone* pode ser persuadido a dar a vida pelo patrão. Pode ser persuadido a ir para a guerra [...]. Imagine, então, se os oito mil homens que cultivam o Fucino, ao invés de serem burros racionais, isto é, domesticados, fáceis de convencer, expostos ao medo da polícia, do padre, do juiz, eles fossem verdadeiros asnos, completamente privados de razão. O príncipe Torlonia ia acabar pedindo esmolas. E você, Innocenzo, veio até aqui e, daqui a pouco, na estrada escura, vai voltar para a cidade. O que pode nos impedir de te liquidar de uma vez? Responde.”

Innocenzo queria balbuciar algo, mas não pôde; estava branco como cera.

“O que pode nos impedir”, continuou Berardo, “é pensar nas possíveis consequências do assassinato. Mas você, Innocenzo, com suas próprias mãos, escreveu naquele cartaz que, a partir de hoje, por ordem do *podestà*, é proibido pensar. Você rompeu o fio ao qual estava ligada a sua segurança.”⁴⁹³

Peter Pál Pelbart, fazendo uma aproximação com Foucault para partir dos preceitos que os cínicos professam em sua transvaloração de todos os valores, estipula que “numa performatização pública e escandalosa, a vida deve ser uma vida outra, uma vida radicalmente outra, em ruptura total com todos os códigos, leis, instituições, hábitos [...]”⁴⁹⁴. Essa vida outra que visa a um “mundo outro”, e não a um outro mundo, está relacionada com o dizer-a-

os animais, inclusive os ratos de rua, o verdadeiro sentido da vida. Chegara a morar em um barril, símbolo máximo de uma vida simples, desprovido de necessidades supérfluas. Sua coragem da verdade pode ser explicitada pela célebre passagem reconstruída em que Alexandre, líder do Império Macedônico, parou em frente ao barril em que Diógenes morava e perguntou-lhe se havia algo que pudesse fazer por ele, obtendo a seguinte resposta: “Não tires de mim o que não podes me dar. Podes, por gentileza, sair da frente do meu sol?”.

⁴⁹³ SILONE, 2003, p. 112-114.

⁴⁹⁴ PELBART, Peter Pál. “Foucault vs Agamben”. In: *Revista Ecológica*, n. 5, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, jan-abril de 2013, p. 59.

verdade, o cuidado de si, o cuidado dos outros; em outras palavras, a filosofia cínica estaria centrada, segundo Foucault, em uma alteridade. Ainda pensando na postura cínica de Berardo frente à realidade, Ignazio Silone ressalva as qualidades essenciais dos cínicos e seu modo de operar no mundo: “Os cínicos, já quatrocentos anos antes de Cristo, eram o que hoje o jornalismo grave chamaria de ‘sem religião’ e ‘sem pátria’”⁴⁹⁵. Logicamente, mais uma vez, a mundividência de Silone e seu anteparo de cinismo frente a um mundo que, de parte a parte, tenta-se totalitário, biopolítico, é a que dessubjetiva o sujeito – tanto o escritor quanto o personagem – ao encontro do célebre posicionamento que autodefinia a sua personalidade como “um socialista sem partido e um cristão sem igreja”. Pelbart ainda acrescentará o pensamento de Deleuze que, no final dos anos 1960, reivindicava o domínio do impessoal: “[...] um devir, o que é? Dessubjetivação, certamente, na medida em que arrasta os indivíduos dados para fora de sua identidade constituída, desmanchando ademais fronteiras entre as esferas humana e não humana, animal, vegetal, mineral, mítica, divina”⁴⁹⁶. Berardo Viola aqui se aproxima do ceifeiro rebelde. Um possui face animalizada; o outro fantasmagórica, sem face. Ambas, no entanto, grotescas. Os semblantes desses “heróis menores” os aproximam das palavras de Žižek, em retorno à máscara: “Não deveríamos, portanto, tentar ser [...]: não um fascista com rosto humano, mas um lutador pela liberdade com face desumana?”⁴⁹⁷.

Berardo Viola e o ceifeiro rebelde não são bem compreendidos pelos camponeses à volta, escapam à definição fácil de gaibéu ou *cafone*, porém ressoam uma aura de admiração e de exemplo aos mais jovens. Berardo, por sua vez, será tido como um monumento pelos *cafoni* após morto, o motivo principal para que Scarpone provocasse os *cafoni* a pensarem em um título para o seu jornal clandestino. Berardo, mesmo morto, ainda estará presente, influenciando a maneira de pensar do próprio *cafone* Scarpone, deixando uma herança, como no último capítulo em que os *cafoni* de *Fontamara* estão reunidos na taberna de Marietta e, ente homens e mulheres, tentam definir o título do jornal:

“O nosso jornal não é uma imitação. Antes dele não foi feito nenhum outro”, disse Scarpone decidido.

Michele propôs um bom título: *A Verdade*, que era muito significativo.

“A verdade?”, disse. “E quem conhece a verdade?”

“Não a conhecemos, mas queremos conhecê-la”, respondeu Michele.

“E quando você a tiver conhecido, o que vai fazer com ela, uma sopa?”, disse-lhe Scarpone.

⁴⁹⁵ SILONE, 1967, p. 30.

⁴⁹⁶ PELBART, 2013, p. 56.

⁴⁹⁷ ŽIŽEK, 2003, p. 101.

Este era o seu modo de pensar.⁴⁹⁸

Como se percebe, Scarpone não somente passa a pensar como o falecido Berardo, mas também a colocar em ação as suas ideias e atitudes permeadas por um modo de falar e agir cínico, crítico, corajoso e verdadeiro. Scarpone é quem dará sobrevida ao corpo de Berardo, como se percebe durante todo o decorrer desse último capítulo de *Fontamara* quando, não só a decisão do título do jornal *Che fare?*, como a pauta de suas matérias e mesmo a mobilização para a distribuição clandestina dos exemplares nas aldeias e cidades da região, desencadearão um momento revolucionário dos *cafoni* antes de sucumbirem à violência e morte fascista. Extermínio que não é fim, como sugere o título do jornal *Che fare?*, mas continuação, abertura ou expectativa futura. Uma espera(nça) por novos Berardos, novos Scarpones, novos Avvezanenses que, independente dos séculos por vir, saibam cultivar o cuidado de si de que fala Foucault a partir de Diógenes, que também é cuidado com o outro:

Sim, claro, é preciso cuidar, mas cuidar, sobretudo, dos jovens, e ensiná-los a cuidarem de si mesmos. Mas o que é preciso cuidar neles, e o que é preciso ensiná-los a cuidar? Qual é o objeto do cuidado? Ora, não é a alma, mas a vida, não psyché, mas bios, ou seja, a maneira de viver⁴⁹⁹.

O salto desalienante de Berardo ocorre já nos capítulos finais do romance, quando ele viaja a Roma juntamente com o jovem narrador *cafone* filho de Giuvà e Matalé. Olhando a imensidão dos campos pela janela do trem durante a viagem e as inúmeras fontes de água jorrando em Roma, já chegado à capital, Berardo poderá contrastá-los com os poucos recursos de sua pobre Fontamara. Enquanto caminham pelas ruas, Berardo e o *cafone* narrador ainda se surpreenderão com outras particularidades da cidade:

Mas pouco depois vimos um outro banco, e depois um terceiro, e um quarto, até que paramos de contá-los. Qual era o banco do Empresário? Era difícil descobrir. No centro de Roma, onde pensávamos que devia ficar San Pietro, só havia bancos. “Olha, olha!”, dizia-me Berardo, cada vez que descobria um novo banco. As sedes dos bancos eram grandiosas, uma maior do que a outra, a algumas tinham até cúpula, como as igrejas. Em volta delas, um mundaréu de gente e de carros. Berardo estava cada vez mais admirado. “Mas tem cúpula”, eu objetava, “talvez sejam igrejas.” “Sim, mas com um outro Deus”, respondia Berardo, rindo. “O verdadeiro Deus que agora comanda efetivamente sobre a terra, o Dinheiro [...]”⁵⁰⁰.

⁴⁹⁸ SILONE, 2003, p. 232.

⁴⁹⁹ PELBART, 2013, p. 58.

⁵⁰⁰ SILONE, op. cit., p. 200.

O Deus Dinheiro, a que o trecho se refere, mistura igreja e banco, sustentáculos e símbolos divinos do sistema fascista que, em *Fontamara*, tem o Empresário *podestà* como figura principal, líder maior. A financeirização do regime amparada pelo sistema bancário – ou, nesse caso, pelo banco que financia o Empresário – não é algo perceptível a olho nu. O banco, no fim das contas, é invisível⁵⁰¹ e Todo-Poderoso, a imagem divinizada do capitalismo como religião, se pensarmos no texto de Walter Benjamin. Poderíamos pensar também, aludindo à ideia de economia para Alain Badiou, que o banco é apenas um semblante da economia que, por si, já é semblante, uma vez que a economia gera as crises – inclusive necessitando, para isso, da corrupção – que ela própria não pode estancar ou impedir: “Pode ser que a hegemonia da coação econômica não passe, no fundo, de um semblante”⁵⁰².

No romance *As vinhas da ira*, de Steinbeck, um meeiro que está sendo expulso das terras de Oklahoma discute com o motorista do trator que ameaça derrubar sua casa e invadir a propriedade. O meeiro revida com a hipótese de alvejar o motorista com seu rifle, recebendo a seguinte resposta:

– Mas eu não tenho culpa! Vou perder meu emprego se não fizer o que me mandam. E olhe, suponha que você me mate. Eles vão enforcar você direitinho, mas antes disso já vão ter outro camarada no trator e esse outro vai derrubar a sua casa. Não adianta você me matar, não sou o homem que você procura.

– É, tá certo – disse o meeiro. – Quem deu estas ordens procê? Vou atrás dele, isto sim, vou matar é ele.

– Não, cê tá enganado. Ele também não tem culpa. Recebe ordens do banco. O banco lhe disse: dê um jeito naquela gente, mande todos embora, ou será despedido.

– Bem, deve haver o presidente do banco, os diretores, os que mandam. Vou carregar meu rifle e vou procurar eles no banco.

E o homem do trator disse:

– Me falaram que o banco também recebe ordens do Leste. E as ordens são: faça as terras produzirem de qualquer jeito, ou terá que cerrar as portas.

– Mas então quem é que manda? Quem eu tenho que matar? Não vou morrer de fome sem primeiro matar quem quer me tirar o pão.

– Não sei. Talvez não tenha ninguém a quem matar. Talvez não seja um problema de gente, de homens⁵⁰³.

Se todo poder emana do banco em alguns regimes ou ocasiões, e não há um homem ou homens que representem esse poder, o que é um banco? Uma máquina de guerra? De riqueza?

⁵⁰¹ Esse poder invisível e atuante do fascismo ou de seus símbolos aliados, pensado também como biopoder, pode dialogar com os acontecimentos que estão relacionados à narrativa de Franz Kafka sobre a construção da grande muralha da China. No conto, Kafka demonstra, a partir do ponto de vista dos trabalhadores que constroem a muralha, os mandos e desmandos – continuações e interrupções inopinadas do trabalho – de um poder que ninguém sabe onde está localizado. Em outras palavras, ninguém sabe de onde partiu a ordem.

⁵⁰² BADIOU, 2017, p. 12.

⁵⁰³ STEINBECK, 2020, p. 48.

De morte e miséria? Um avatar? Um monstro? Outro diálogo em *As vinhas da ira* tenta elucidar a questão, dessa vez entre os donos das terras pardacentas em Oklahoma que querem expulsar os seus meeiros, futuros okies migrantes a outras regiões atrás de trabalho. São os proprietários das terras que iniciam:

- É uma pena, sentimos muito. Mas não temos culpa. É o monstro. O banco não é como um homem.
- É, mas os bancos são dirigidos por homens.
- Não, vocês estão enganados, completamente enganados. Um banco é mais do que um homem. Acontece que todo mundo detesta o que os bancos têm de fazer, mas os bancos fazem assim mesmo. Um banco é mais que um simples homem, é um monstro, sim, senhor. Os homens fizeram os bancos, mas não os sabem controlar⁵⁰⁴.

Contra tais monstros e suas monstruosidades, apenas um lutador pela liberdade com face desumana como aconselha Žižek. A face animalesca, grotescamente antropomorfizada de Berardo Viola, e mesmo sua força física descomunal, coincidem com essa descrição. Berardo se disfarça de *cafone* para não ser sem-terra, e se disfarça de *Solito Sconosciuto* para ser reconhecido publicamente como *cafone*. O banco, essa criatura também movente, que nunca mostra sua face totalmente, pode encontrar em Berardo um outro monstro em disfarce. Os homens necessitarão de muito tempo para assimilar tal dessubjetivação; um romance inteiro, no caso de *Fontamara*, para saberem apenas no último capítulo quem foi Berardo, a sua verdadeira face. Diferente do banco, a máscara de Berardo é sub-humana, trafega no subterrâneo. O banco é magnânimo, majestoso; Berardo é o bufão cínico, um *jokerman*. Por isso, os seus atos finais na prisão, a sua confissão, a sua dignidade, a sua memória, permanecerão vivas não apenas até o final do romance, mas mesmo após, como se o seu vulto já fizesse parte da pergunta: *che fare?* É assim que, sempre em contraconduta, Berardo manterá durante o romance uma postura e espiritualidade condizentes com “a arte de não ser governado, ou ainda arte de não ser governado assim e a esse preço”⁵⁰⁵.

Em *Gaibéus*, o ceifeiro rebelde não morre nem é preso. Sua tortura, no entanto, é diária. Ele já, desde o início, sente a angústia de todos os gaibéus e rabezanos, de todos os demais ceifeiros dos arrozais, como tradutor de suas consciências ainda intocadas: “As angústias do ceifeiro rebelde tornam-se maiores do que as dos camaradas - ele sente os

⁵⁰⁴ STEINBECK, 2020, p. 42.

⁵⁰⁵ FOUCAULT, Michel. “Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung”. Conferência proferida em 27 de maio de 1978. Trad. Gabriela Lafetá Borges. *Bulletin de la Société française de philosophie*, v. 82, n. 2, abr/jun 1990, p. 38. Disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/foucault/textos/o-que-e-critica>. Acesso em 31/08/2023.

pesares de toda a malta que ali moireja”⁵⁰⁶. Tomando as dores de todos os ceifeiros, como Berardo na prisão ao confessar um crime que não é seu, o ceifeiro rebelde sabe que os demais ainda precisarão evoluir, amadurecerem, tomarem consciência: “Sente-se mais abatido do que os outros, porque compreende as causas da angústia do rancho e sabe que os outros sofrem mais. Ele tem um norte. E os camaradas ainda não encontraram bússola”⁵⁰⁷. A voz da consciência dos gaibéus, que já é chama no ceifeiro rebelde, sabe que necessita de muito tempo para um despertar, que o convívio com a dor e o sofrimento é etapa necessária à desalienação: “O ceifeiro rebelde pensa que os outros saberiam despertar para a vida, se fosse sempre assim”⁵⁰⁸.

Mesmo não se sentindo um ceifeiro como os outros, o ceifeiro rebelde sabe que o sonho precisa ser coletivo, que sozinho não chegará a lugar nenhum:

Doía-lhe a alma, mas uma esperança iluminava-o.
Os outros olhavam-no pensando que aquele ceifeiro maltês não se dava bem com o trabalho e pertencia à raça dos que só pegam na foice quando a fome aperta.
Sentiu-se mal ali. Não era rabezano nem gaibéu. Andava de terra para terra, de profissão em profissão, arrastando consigo um sonho e a desgraça. Não tinha ali amigos, nem ambições próprias - guardava um sonho para todos. No seu sonho, todos os homens cabiam - rabezanos, gaibéus e vagabundos⁵⁰⁹.

A disposição individual do ceifeiro rebelde em contribuir para um coletivo, mesmo um coletivo ao qual não se reconhece – como também ocorre, em certa medida, com Berardo Viola –, além de aparentar uma inércia revolucionária, a resignação de nada poder fazer pelos companheiros enquanto sua consciência não despertar do processo alienatório, causa em contravia um *modus subviviendi* de espera(nça). O ceifeiro rebelde sonha porque é apenas isso o que pode, por ora, fazer. Apenas desejar, mas enquanto esse desejo for apenas seu, individual, nunca será um desejo suficientemente forte. A alteridade da contraconduta, de uma certa dessubjetivação, do saber cuidar de si para cuidar do outro a que se refere Foucault, da espera(nça) pela desalienação de um povo ou instante de sua maturação, encontra também no romance *As vinhas da ira* uma correspondência esclarecedora. No diálogo entre a mãe e o personagem Tom Joad, o Tommy, um ex-presidiário okie que, ao sair do cárcere, encontra a sua família meeira prestes a ser expulsa de suas terras pelos proprietários, relaciona alienação

⁵⁰⁶ REDOL, 1974, p. 44.

⁵⁰⁷ Ibid., p. 83.

⁵⁰⁸ Ibid., p. 94.

⁵⁰⁹ Ibid, p. 110.

com dormência ou anestesia capaz de torná-los seres andantes vivos-mortos, espécie de zumbis:

Ela se aproximou do filho e disse com inflexão apaixonada:

– Tommy, não vai lutar contra eles sozinho. Eles vão te caçar que nem a um coelho. O que eu tenho pensado e ruminado! Me disseram que são mais de cem mil pessoas que eles expulsaram desta terra. Tommy, se todos juntos tivessem lutado, eles não iam expulsar ninguém. Mas, sozinhos, não adianta...

Tommy, olhando-a, foi gradualmente baixando as pálpebras até que apenas um lampejo era visível entre elas.

– Muita gente pensa desse modo? – perguntou.

– Não sei. Eles tão tudo atordoado. Andam por aí como se tivessem meio dormindo⁵¹⁰.

O desabrochar da consciência, já primaveril no ceifeiro rebelde, sabe qual seria o caminho para que o sonho individual se tornasse uma realidade coletiva. No entanto, impotente, o ceifeiro rebelde pode apenas sonhar, imaginar, alucinar reações ou gestos de rebeldia que sirvam de exemplo aos demais. Contido no plano do desejo, sem acontecer de fato, a ação do ceifeiro rebelde é sempre in(ação) que só acontece no pensamento, mas que, a exemplo do instante revolucionário, da eclosão insurrecta, é expectativa invariavelmente viva, em suspenso e suspense, dentro de *Gaibéus*: “Se pudesse ceifar todos os Franciscos Descalços que andam neste mundo... Ah, rapazes!... Aquilo não havia dia nem noite. Nem fome, nem sede. Enquanto a seara não fosse toda abaixo, as suas mãos não baixariam de cansaço”⁵¹¹. O ódio silencioso do ceifeiro rebelde para com os opressores, capatazes e patrões, em lenta decantação, não se abala em ação nem mesmo diante das provocações do patrão Agostinho Serra. Impassível, ainda que em ebulição interna, o ceifeiro rebelde sabe que a medida de seu amor coletivo não condiz com a figura ameaçadora do patrão ao alto do cavalo durante a passagem em que, carregando nos braços a velha ceifeira Ti Maria do Rosário desmaiada de fadiga até o rancho, ele é interrompido por Agostinho Serra montado em seu cavalo, de nome Doirado:

O Doirado, quando o viu, relinchou mais e desmanchou o passo apurado.

Nem os afagos do dono o aquietaram, nem o assobio lhe tirou o sentido do cheiro.

Tomava medos repentinos, como se para além do ceifeiro ou de um valado fosse encontrar a morte. O dono gostava de lhos tirar, ora acariciando-lhe o pescoço, ora fincando-lhe as esporas.

Doirado!... Oh!... Ah!... Doirado!...

De cabeça empinada, dentes à mostra e narinas a resfolegar, o cavalo foi andando aos poucos - agora a ladear, para logo depois avançar às upas, fincando-se nas patas.

⁵¹⁰ STEINBECK, 2020, p. 95.

⁵¹¹ REDOL, 1974, p. 42-43.

– Deixa-te estar, homem, deixa-te estar...
 O ceifeiro metera-se à berma do carril para que o patrão passasse.
 Mas o Agostinho Serra queria que o cavalo visse bem o perigo pressentido e perdesse o medo. Só estacou quando chegou junto do alugado.
 O cavalo relinchou e sacudiu a cabeça, fixando os olhos no ceifeiro rebelde.
 – Doirado!... Oh!... Ah!...
 O cavalo acabou por se aquietar:
 – Que foi isso?!...
 – Estava na ceifa e caiu. A modos que...
 – Alguma pinga de vinho, naturalmente. Estou farto de dizer que nesta emposta não quero gente bêbeda.
 – Saiba o patrão que não é isso. Já é velha... o cansaço entrou com ela.
 – Pior ainda. Estou farto de dizer aos capatazes que só me tragam gente sã. Pagar caruncho não me serve.
 O ceifeiro olhava-o de expressão parada. Os pensamentos corriam-lhe em tropel no cérebro.
 – Vai-te lá! E asas nesses pés, que eu não te pago para andares com velhas às costas. A que rancho pertencem vocês?
 Deu de esporas ao cavalo, antes que o ceifeiro lhe respondesse, mas ficou a ruminar. E voltou atrás.
 – Ouve cá!... Quando se fala comigo, quero esse chapéu fora da cabeça.
 O outro mostrou-lhe a companheira e não deu palavra.
 – Pois sim!... Mas é para saberes. Faltas de respeito é que não!... Isto aqui anda tudo afinado, ou acaba-se o trabalho. Para sempre, percebeste?... Não tenho medo que não me gramem.
 Nos olhos do ceifeiro havia agora um clarão de ira.
 – Vai-te lá. E não me faças essa cara, que o medo não me conhece. Faltas de respeito é que não consinto!
 O ceifeiro rebelde queria abrir o coração a todos os homens, mas alguns só lhe pediam ódios e ele tinha de os odiar tanto como amava os outros.
 – Faltas de respeito é que não!... – insistiu ainda o lavrador⁵¹².

Se o patrão insinua não ter medo, de parte do ceifeiro rebelde a recíproca parece ser comprovável. É ira reprimida o que os seus olhos e corpo guardam. Diante do animal resfolegante, medroso e relinchante, o ceifeiro também se posta com sua face animal, monstruosa, irada, ameaçadora. Após a temporada de jornas nos arrozais, o ceifeiro rebelde não acompanhará o destino dos demais para casa porque, assim como Berardo Viola, ele não tem terra, nem nunca terá. Não vive dessa falsa ilusão. Por isso, sua despedida não acontece no último capítulo juntamente com os demais ceifeiros, mas já no penúltimo. Sem rumo, desapegado dos ideais que iludiam os ceifeiros, o ceifeiro rebelde seguirá a sua sina incompreendida, considerado pelos demais como o “companheiro louco”. Sem rosto e sem nome, ele não pode ser reconhecido por ninguém. Sua falta de identidade é também dessubjetivar-se, diluir-se entre os corpos do coletivo para, fantasmático, rematerializar-se de súbito, em efeito surpresa, como o relampejar da consciência. Por enquanto, ele deve seguir anônimo, figura sem rosto, errante e sem destino traçado.

⁵¹² REDOL, 1974, p. 89-90.

O gesto ou postura em contraconduta ainda acrescenta ao ceifeiro rebelde, embora menos do que em Berardo, um lampejo de cinismo. Conselheiro e espelho de outros camponeses que o admiram, mesmo sem compreendê-lo, o ceifeiro rebelde exerce também, em sua dessubjetivação ou desidentificação, um movimento de desterritorialização. Ele já esteve embarcado e conheceu a África e o Brasil e suas misérias. Já se desalienou da ilusão do sonho em terras distantes. Passageiro de terceira classe, como foi o escritor Alves Redol em sua tentativa de ganhar a vida na África, comendo como diz “o pão que o diabo amassou”, ao ceifeiro rebelde também não resta outra saída que não seja a de permanecer um ceifeiro alugado. Essa desalienação confunde a sorte do êxodo ou o falso êxito em emigrar para terras distantes, como o Brasil (o pai de Berardo Viola morreu no Brasil tentando juntar dinheiro para comprar um pedaço de terra). Assim, a busca de um território, em êxodo, é também desterritorialização.

O ceifeiro rebelde, esse ninguém sem nome nem rosto⁵¹³, condenado por jornas aos dias sempre iguais da ceifa de arroz, aconselha os mais jovens demarcando a clara ambiguidade entre territorialização e desterritorialização: “A África e o Brasil estão com a gente. Todo mundo pode ser África e Brasil”⁵¹⁴. Ao pensar que o sonho de uma vida melhor tem que ser regado todos os dias dentro de si – como o infinito que o menor dos heróis neorrealistas traz em si –, o ceifeiro rebelde aponta para a transformação da realidade em que vivem e trabalham os gaibéus, para um despertar à vida. Essa vida, no entanto, não condiz com a sobre-exploração do homem e da terra. Para o ceifeiro rebelde, os gaibéus, partidos ao meio pelos rins, encurvados horas a fio na faina, não devem dobrar-se ao patrão Agostinho Serra, mas antes descerem à procura do chão, da terra, de sua vida substrata, jamais subtraída

⁵¹³ A despeito das análises críticas já publicadas que defendem que os romances neorrealistas não possuem um personagem principal, mas representam uma classe de trabalhadores, onde o personagem que importa é o coletivo – e não o individual, o ceifeiro rebelde de *Gaibéus* parece encarnar ainda outras perspectivas, se pensarmos nos movimentos de desterritorialização e nos processos de reterritorialização, mas não somente nisso. O ceifeiro, que já conheceu outros lugares, mas retornou aos arrozais do Ribatejo, é rebelde porque busca uma transformação social, destarte individual, interior a cada um. É, portanto, coletivo e individual ao mesmo tempo. Mas sua rebeldia só pode responder por resignação, desesperança. Não ter rosto nem nome, nesse caso, também é maneira de desterritorializar-se, desidentificar-se, dessubjetivar-se. É ainda representar outros sem nome e rosto. É corporificar a sub-humanidade, o subterrâneo, o que vem de baixo, gerar imagem a partir da falta. É ausência reterritorializada. O ceifeiro rebelde, assim, revoluciona o tempo e o espaço da narrativa, subverte a história. Sem rosto e sem nome, como muitos personagens das pinturas expressionistas que influenciaram esteticamente as artes neorrealistas, o ceifeiro rebelde também se torna grotesco. Sendo um ceifeiro, o rebelde (ou revolucionário) executa a ceifa, o corte das gavelas (o feixe de panículas de arroz), ao mesmo tempo em que cesura a sua identidade, em que subtrai à terra e subtrai-se nela. O corte, a ceifa, é também do rosto, do nome. Somente anônimo, invisível, ele pode se revoltar. Mesmo que a única revolta possível, por enquanto, seja a das gavelas revolvendo-se em sua mão enquanto ele ceifa-as ceifando-se.

⁵¹⁴ REDOL, 1974, p. 121.

ao bel-prazer do outro. Por isso, as angústias, a resignação e os pesares sentidos pelo ceifeiro rebelde, e que também são os do *cafone* sem-terra Berardo Viola e do okie Tom Joad, representam a necessidade de sentimento, de sofrimento e de tomada de consciência de todos os gaibéus, *cafoni* e okies. Por isso também o ceifeiro é chamado apenas de rebelde, adjetivo que já é nome em ato de contraconduta, capaz da ação insurrecta à espera de outros que se unam a ele enquanto aliados ou a matilha que Deleuze e Guattari associam a um rizoma, à maneira das gangues, dos beatniks, do underground e de tudo o mais gestado nos subterrâneos. Em outras palavras, *o povo que falta* que Deleuze também menciona em sua conferência de 1987, proferida na *Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son*.

É nessa potência de desterritorialização, que também é subvivência subterrânea, que o ceifeiro rebelde reconhece o lugar de sua sub-humanidade:

Estava agora ali, trabalharia amanhã no fundo de uma mina a viver em trevas – a sua vida assemelhava-se a uma mina em trevas. Mas caminhava nela e tinha anseios, porque sabia haver lá em cima outra vida com luz e ar. Vivia na sub-humanidade – morava na cave de um prédio de muitos andares, onde, nos altos, havia lugar para ele e para os companheiros⁵¹⁵.

Pela anteposição prefixal, que reduz em grau ou nega a partícula lexical, o sub-humano parece estar mais próximo do inumano e do não humano do que do humano⁵¹⁶. Nesse movimento entre descer ao subterrâneo e subir à superfície, encontramos a máscara camponesa, desagradável, sub-humana, resto de resistência ao modo como o empregado do posto de gasolina de *As vinhas da ira* enxergava as famílias de okies passando na rodovia em automóveis precários, vivendo miseravelmente para tentar chegar às terras da Califórnia: “Mas esses danados desses okies andam completamente malucos, não têm mais nem sentimentos, não são humanos. Um homem não pode viver assim. Nenhum homem aguenta viver sujo e na miséria. Valem pouco mais que uns gorilas”⁵¹⁷.

Entre Berardo Viola e o ceifeiro rebelde existem muitos: *cafoni*, gaibéus, sertanejos, okies, mujiques, camponeses subvidentes de todas as partes do mundo. Povos aliados,

⁵¹⁵ REDOL, 1974, p. 123.

⁵¹⁶ Aqui uma breve parada em desaceleração para antepor os termos “humano”, que Bruno Latour associa aos “Modernos voltados ao céu”, e “terrano” que seria o povo de Gaia voltado para a terra e em guerra contra os “humanos” e seu rastro de destruição, degradação e desagregação do mundo/planeta. Uma primeira e ainda incipiente aproximação poderia relacionar os “terrano” com os povos camponeses que trazemos aqui em seu *modus subviviendi*, desde o subterrâneo de uma sub-humanidade.

⁵¹⁷ STEINBECK, 2020, p. 277.

camponeses ou não, que espera(nça)m a terra à companhia de uma matilha. Roberto Esposito infere o nome de multidão à necessidade, ontológica e política, dos homens em unirem os seus corpos: “O corpo humano tem necessidade, para conservar-se, de muitos outros corpos”⁵¹⁸. A potência dos corpos para ultrapassar os limites, expandi-los, movê-los, pode resultar na reivindicação da terra, na reivindicação de “igualdade” que Alain Badiou afirma ser “o ponto de impossível próprio do capitalismo”⁵¹⁹. Se o fascismo e sua economia, seu capitalismo ou terrorismo de estado, é também economia de corpos, a igualdade capaz de arrancar a máscara ao real do capitalismo só pode ser, no fascismo, máscara arrancada enquanto ato final de desnudamento trágico: morte, sacrifício, martírio. Mas, antes ou após isso, *che fare?*

A oposição entre bando/matilha x massa parece esboçar uma primeira resposta. Se necessitamos de seres moventes entre a superfície e o subterrâneo, sub-humanidades dessubjetivadas, a matilha responde pela margemização necessária:

“Nas constelações cambiantes da matilha, o indivíduo se manterá sempre em sua periferia. Ele estará dentro e, logo depois, na borda, na borda e, logo após, dentro. Quando a matilha se põe em círculo ao redor de seu fogo cada um poderá ter vizinhos à direita e à esquerda, mas as costas estão livres, as costas estão expostas à natureza selvagem [...]. Opor-se-á a isto a posição paranoica do sujeito de massa, com todas as identificações do indivíduo ao grupo, do grupo ao chefe, do chefe ao grupo”⁵²⁰.

É importante ressaltar que, como demonstram Deleuze e Guattari, a matilha ou bando também pode ser maléfica, em sentido fascistizante. A abordagem, portanto, parte dos microfascismos – que poderíamos denominar como moléculas do fascismo eterno de Umberto Eco – mobilizadoras de um desejo que deseja sua própria repressão. A questão se complica quando os autores estendem seu campo de análise às organizações de esquerda que também não secretam seus microfascismos: “É muito fácil ser antifascista no nível molar, sem ver os fascistas que nós mesmos somos, que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas”⁵²¹. Para além – ou aquém – do conceito de Estado Totalitário em escala macropolítica, Deleuze e Guattari destacam as microcélulas ou micromoléculas originárias sob as bordas que, em sua movência líquida, constituem a segmentaridade dura e imperturbável de uma centralização totalitária fascista:

⁵¹⁸ ESPOSITO, 2016, p. 95.

⁵¹⁹ BADIOU, 2017, p. 35.

⁵²⁰ CANETTI apud DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 47.

⁵²¹ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 262.

Mas o fascismo é inseparável de focos moleculares, que pululam e saltam de um ponto a outro, em interação, antes de ressoarem todos juntos no Estado nacional-socialista. Fascismo rural e fascismo de cidade ou de bairro, fascismo jovem e fascismo ex-combatente, fascismo de esquerda e de direita, de casal, de família, de escola ou de repartição; cada fascismo se define por um microburaco negro, que vale por si mesmo e comunica com os outros, antes de ressoar num grande buraco negro central generalizado⁵²².

Em termos deleuzeanos, ao nos referirmos ao espectro fascista, estamos falando de uma multiplicidade sem singularidade. Não é o que ocorre com o movimento executado pelos personagens Berardo Viola e o ceifeiro rebelde entre a sua suposta matilha camponesa em formação. Eles não são meros chefes ou líderes. Seus exemplos de herói são humanos, no melhor sentido da palavra, passíveis ao erro, à falha, à morte incompreendida. Suas cabeças não despontam acima da manada e, não raras vezes, parecem estar abaixo. Também, embora protagonistas em seus romances, não são absolutamente centrais. Dividem-se com outros, dividem-se nos outros. Transitam às margens, de borda em borda. Se o “bando desejado”, “a matilha esperada”, só se forma pela multiplicidade epidêmica, contagiosa, como chegando por meio de feitiço ao devir-animal, o exemplo de Berardo Viola como o do lobo-matilha a que se referem Deleuze e Guattari parece fazer muito sentido. O lobo, que “comporta uma proliferação, sendo, pois, uma lobiferação”⁵²³, ou seja, uma multiplicidade habitando dentro de um, o solitário que já é bando, matilha só em potência relacional, é a efígie de Berardo em *Fontamara*. Berardo, assim como o ceifeiro rebelde, representam uma imagem. Sua máscara em queda pode ser apanhada do chão, da terra, em múltiplas sementes a outros e outros e outros. Não são nem podem ser únicos. São, portanto, como uma lembrança de feiticeiro para Deleuze e Guattari:

Nosso primeiro princípio dizia: matilha e contágio, contágio de matilha, é por aí que passa o devir-animal. Mas um segundo princípio parece dizer o contrário: por toda parte onde há multiplicidade, você encontrará um indivíduo excepcional, e é com ele que terá que fazer aliança para devir-animal⁵²⁴.

Che fare após a morte de Berardo? A morte aqui é tão simbólica quanto a pergunta. Berardo é parte dela. Parte-se em devir. É antes e depois na mesma pergunta. Antes e depois da morte. Paradigma e sintagma: desce à terra e emana do subterrâneo, para frente e para trás.

⁵²² DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 261.

⁵²³ Ibid., p. 293.

⁵²⁴ Ibid., p. 297.

O devir-animal, que em Berardo é também devir-terra, lobo-matilha, borda da borda, dentro-fora, desterritorialização e reterritorialização, encontra-se com a ideia de “anômalo” com quem nos debateremos mais adiante. Por ora, importa sabermos que nossa descida ao chão, à terra, queda da máscara que também é queda do céu, não se dará por parábola, mas por imbricação, organicidade mais do que organização, tessitura e tecitura ao mesmo tempo, nunca um ponto, sempre uma linha de tranças enfim rizomáticas.

3 OS PÉS E AS MÃOS AGRESTES EM DEVIR-TERRA

*Madrugada camponesa,
faz escuro ainda no chão,
mas é preciso plantar.*

(Thiago de Mello, trecho do poema *Madrugada camponesa*)

Chegamos ao chão, aos pés e mãos rentes à terra. A máscara, já deformada, precipitou-se para fora, que ainda é dentro. O corpo presta-se a veículo, superfície, pele de imagens, linguagem terrosa. Nos romances *Gaibéus* e *Fontamara*, o homem simultaneamente se disforma e se conforma na realidade atroz que, se imutável nas condições laborais, encontra na desfiguração, no devir-animal e na paisagem agreste indômita, ecos anacrônicos de uma representação literária e visual que não cessa de atualizar-se. O rosto de um mundo sem rosto que merece ser vivido apenas na inércia dos dias sempre iguais e diferentes. Vidas heroicamente menores, “jornaleiras”, que, sob a égide da deformação grotesca, resistem em suportar o mesmo e degenerado agreste. Aqui a primeira tarefa da arte, que conforme Franco Rella já se encontra em Benjamin, “é a de dar figura àquilo que não tem expressão”⁵²⁵. A distorção reveladora, portanto, é a da figura de uma não-figura, do desfigurado, um rosto para um mundo sem rosto, como o das figuras humanas sem feições, sem fisionomia, que os expressionistas pintavam e que não deixaram de influenciar artistas plásticos neorrealistas.

O Século XX viveu da promessa do novo homem, morto juntamente com Deus, segundo Badiou. Promessa, portanto, que se desfez em desconfiança. Entre o humanismo radical e o anti-humanismo radical, resta o corpo vitimário, o homem lastimável lançado ao sofrimento, o homem do humanismo animal sustentado pelo filósofo. Uma tarefa que se situe no limiar entre a filosofia e a arte em sua visada sobre o século XX passa por um partir do inumano (ou não humano), decerto do devir de uma natureza primordial, primitiva, terrana, terrosa, terracota, não mais terráquea como nos quiseram ensinar, por contraste, os cientificistas descobridores da lua. E se Deus não sobreviveu à queda da máscara no século XX, à fé arevezada de *cafoni* e *gaibéus*, como é possível renascer homem diante da barbárie e de seus fins de mundos? Qual dobra ou quiasma entre magia e religião pode restituir, como

⁵²⁵ RELLA, 2021, p. 21.

devir, um porvir camponês? Na direção bifurcada de tentar respostas, deparamos ao meio do sendero com os romances *Cristo parou em Eboli*, de Carlo Levi, e *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, que acrescentam contornos contributivos à abertura analítica final prevista neste capítulo, no que tange à morte, à imagem, à religião, ao pagão, à magia, aos fins de mundo de *Gaibéus e Fontamara*.

Em seus fins, a morte congela, suspende, permanece acontecendo, tal qual a *imago mortis* de que fala Franco Rella, que é quem reabre a fresta: “O que acaba continua acabando. Nunca para de acabar”⁵²⁶. O inumano do grotesco e da deformação apreende, num átimo, o instante-terra. A morte cai do céu magicamente, mas seus minúsculos borrifos aspergem microvidas. O retorno à terra é acesso subterrâneo, subvidente. Imagem amplificadamente desampliada. Também é tarefa da arte, conforme ainda Franco Rella, “abrir questões lá onde havia respostas”⁵²⁷. Se a morte está dada como resposta, qual espaço a abrir-se? *Che fare* ou o que fazer diante da morte anunciada? Frente ao fim, que não cessa de abrir abismos, interstícios ou limiares, precipitamos ao chão, à terra.

3.1 POVOAMENTO OU DESOLAMENTO NAS MARGENS DA NATUREZA-MORTA

Devemos concordar que o pensamento moderno ocidental é abissal⁵²⁸ e funda um sistema de distinções visíveis e invisíveis estabelecidas a partir de linhas radicais que dividem a realidade social em apenas dois distintos universos: os “deste lado da linha” e os “do outro lado da linha”, que é o lado da inexistência sob a perspectiva dos “deste lado” ou dos que não permitem a copresença dos dois lados da linha. Ao negar os saberes ou conhecimentos “outros”, condená-los à invisibilidade, entendemos que as epistemologias populares, leigas, plebeias, camponesas ou indígenas, aquelas situadas “do outro lado da linha”, não podem ser definitivamente suprimidas, antes são eclipsadas ou elipsadas, algo que pode ser encoberto e desencoberto, apagado apenas com cal. As crenças, as opiniões, a magia, a idolatria, os entendimentos intuitivos ou subjetivos situados “do outro lado da linha” não podem ser visíveis “deste lado da linha”, onde a ciência e o direito abrigam monoliticamente o estatuto

⁵²⁶ RELLA, 2021, p. 46.

⁵²⁷ Ibid., 2021, p. 54.

⁵²⁸ SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. In: *Epistemologias do Sul*. Org. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses. Coimbra: Almedina, 2009, p. 24.

de verdadeiro, de legal. A exclusão, aquela que se projeta sobre o outro lado da linha abissal, gera o sub-humano como a endossar a afirmação de que “a humanidade moderna não se concebe sem uma sub-humanidade moderna”⁵²⁹.

Não é fortuito, dentro dos argumentos já explanados, que a sub-humanidade, enquanto prefixo, adere-se a uma família semântica ao se juntar a outros dois “subs”: o subterrâneo e a subvivência. Um novo real, mais uma vez, não pode se furtar à escavação, ao desenterramento. No entanto, agora deve admitir o exórdio mítico que ora aparece como superstição, ora como magia, ora como religião, ora como o amálgama de todas. Em sentido mítico, podemos pensar o espaço como camadas arqueológicas, mas também antropológicas, misturadas mais do que sobrepostas. Davi Kopenawa ensina que a cosmologia yanomami sustenta um plano terreno, mas também o plano subterrâneo e o plano celeste. Entretanto, todos esses planos coexistem e se correlacionam. Os mortos podem estar em qualquer um desses planos. A queda de cada mundo é uma queda do céu, mas o céu também tem terra, é extensão terrena, de maneira que podemos pensar numa configuração do espaço mitológico yanomami como um devir entremundo sem uma linha que delimite, separe, exclua. Animais, árvores, montanhas, homens, insetos, micro-organismos, espíritos e outros coexistem naturalmente, sobem e descem como em sonho, sem ponto fixo ou centro, em devir.

A perspectiva camponesa em *Fontamara* e *Gaibéus* é a da terra. Ao abandoná-la, sonharem com outro lugar, não resta saída a eles que não seja retornar ao mesmo lugar⁵³⁰. Sem a possibilidade de escapar à demarcação territorial capitalista, às leis opressoras, ao necropoder, à antropocêntrica dimensão que emana do homem branco e retorna a ele, *ergastolo* artificial engendrado, o camponês resigna-se à contemplação da natureza-morta, a sua e a que o rodeia. O agreste toma a cena, invade o quadro como uma charneca ou rocha calcária. O desolamento da paisagem agreste guarda outras correlações semânticas, outros “subs” em *Fontamara* e *Gaibéus*. Agreste associa-se à ácida, árida, acre, áspera, que são texturas, aparências e sensações inerentes à terra de *cafoni* e *gaibéus*. Mas, em outra chave, agreste também se conecta foneticamente à grotesco. Em *Gaibéus* o agreste da paisagem é

⁵²⁹ SANTOS, 2009, p. 30.

⁵³⁰ Desnecessário esclarecer que o mesmo lugar nunca será o mesmo, nem mesmo o camponês regressado será o mesmo, a validar a máxima de Heráclito acerca da experiência da passagem do tempo a partir da metáfora da correnteza do rio. Os diversos retornos do personagem Berardo Viola ao mesmo lugar, sempre barrado pelo poder fascista a cada nova tentativa de procurar trabalho em outra cidade, exemplificam essa mudança do personagem ao longo da narrativa a partir de sua resignação, caminhando para a resistência nos últimos capítulos até restar-lhe a morte.

experiência humana, mas também contemplação, enquadramento visual, simbiose telúrica de formas, ora naturais, ora humanas. Quando cedo da manhã os ceifeiros gaibéus abandonam os barracões para labutarem nos arrozais da Lezíria, eles encontram a paisagem, o vento e a vida agreste que os cerca sem saída: “E os ceifeiros vão saindo de noite das poisadas, foices ao ombro, piscando os olhos pelo contraste da luz branda que a manhã traz, aperreando os braços ao tronco, pela nortada agreste que canta nas espigas do arrozal e no zinco dos telheiros”⁵³¹. A nortada agreste que varre a paisagem dos arrozais é a mesma que toca os corpos dos homens abrigados sob o zinco dos telheiros. Por vezes, o desolamento da natureza agreste aproxima-se da condição humana subvivente dos ceifeiros por intermédio da deformação, de nova forma simbiótica, restos de homem-árvore:

Para além, o mesmo plaino onde só os aposentos e os palheiros eram tropeço à vista. Uma ou outra árvore, espalhada pela borda das abertas, lembrava as frondes das suas terras distantes.

Subidos em estertores, quase desfolhados já e amarelecidos, aqueles troncos não eram gritos vivos de seiva – assemelhavam-se a figuras humanas que o desalento tocara.

Nem sequer alvura de uma aldeia ou os seios de um monte.

Para o sul só planície e céu – céu e planície⁵³².

As terras distantes, arborizadas, destoam da paisagem desolada na Lezíria, onde só há espaço para a secura, a palha, o desfolhamento, o amarelecimento. Tudo se torna acre e ocre, sem grandes variações. A natureza é morta, o homem assemelha-se a ela, funde-se à morte natural. O desolamento da natureza-morta incorpora o desalento do homem. Desolamento e desalento inauguram uma nova família semântica que ainda pode abarcar demais termos de sentido análogo aqui, como desamparo e desmatamento. Famílias semânticas que se entrecruzam com outras famílias, criam plurissentidos, matéria morta-viva: agreste-acre-ácido-árido-grotesco ou subterrâneo-subvivência-sub-humanidade. A paisagem é como um quadro de natureza-morta, já que há apenas gritos mortos, silenciosos, abafados, nenhum grito vivo de seiva. É da terra que o clamor emana, o grito aqui é como lava, é subterrâneo. O que está vivo é sob a terra, é sub e vivente. O homem, pés sobre a terra, possui raízes subterrâneas. A seiva é subcutânea. As panículas de arroz, como os ceifeiros, têm as raízes sob a terra e, por isso, “a balouçarem em tremuras de passeio breve, tomam formas humanas”⁵³³. É sob a terra que a comunhão simbiótica entre homem e natureza já não rui, rizomatiza-se, é ruído, clamor.

⁵³¹ REDOL, 1974, p. 26.

⁵³² Ibid., p. 23.

⁵³³ Ibid., p. 33.

Acima, os corpos cansados da faina, jogados ao chão do barracão, só podem exalar silêncio, porém um silêncio “mais fundo”, decerto profundo, enraizado ao fragor subterrâneo: “Na malta o silêncio torna-se mais fundo – o tombar das espigas já não farfalha; as gavelas já não crepitam. Esqueceram ruídos”⁵³⁴. O silêncio não prescinde em *Gaibéus* do atrito da linguagem, de sua aspereza árida a combinar-se à paisagem, ao homem. A linguagem arranha o silêncio em *Gaibéus*, produz fricção fônica, ainda que por vezes, como uma modulação ou o ondular do vento sobre as panículas do arroz, abrande-se melifluamente, oponha à ruidez de “crepitam” e “ruídos” a maciez átona de “gavelas” e “farfalha”. A linguagem, portanto, é áspera, escande ru(i)deza poética e, muitas vezes, não se exime da elipse como a se aproximar, embora não peremptoriamente, da economia do expressar-se regional:

Nos rostos terrosos, como pedaços moldados no lamaçal dos canteiros, há bagas de suor que o sol faz lucilar, como a orvalheira que ponteia o arroz. Mas o suor parece gelar nas faces cavadas pela fome guardada.

As roupas estão empapadas, a feder sujidade e cansaço.

Morre no ar o odor das espigas loiras cortadas e das flores crescidas à babugem. Fica o cheiro acre dos corpos molhados pela rudeza da labuta. Como por toda a lezíria se agigantam os alugados que se curvam a brandir as foices. Tudo se amesquinha ali, junto deles, que vivem necessidades de mendigos⁵³⁵.

No interior da aspereza da linguagem de *Gaibéus* repousa o tom telúrico e simbiótico entre homem e natureza. Os rostos terrosos, porém, são como máscaras moldadas pelo lamaçal dos canteiros cultivados com arroz. Suam bagas, e não gotas. Enquanto trabalhadores da ceifa, são mendigos sujos e cansados, suados e fedidos. Porém, o cheiro acre os devolve à natureza-morta dos dias sempre iguais, ao seu *ergastolo*, à morte das espigas e das flores. Os gaibéus são agrestes, coexistem com a terra, embora explorados. Sulcam o chão, ceifam gavelas e se, ainda não podem gritar, gretam a paisagem, o corpo: “Ainda há manchas brancas de orvalheira nas folhas do arroz, mas aquele contraste estremece os corpos e dilacera as mãos gretadas”⁵³⁶. A palavra “gretar” aqui pode também ser introduzida semanticamente à família de “agreste” e “grotesco”. Invariavelmente, no entanto, percebemos uma luta do ceifeiro contra a natureza hostil, mas essa luta apenas pode se materializar enquanto luta de classes, como no meio da grande nuvem negra da chuva indesejada que os fustiga como o látigo dos capatazes:

⁵³⁴ REDOL, 1974, p. 33.

⁵³⁵ Ibid., p. 34.

⁵³⁶ Ibid., p. 33.

Látigo que fustiga sem cansaço, verdasca os dorsos dos ceifeiros e escorre-lhes das nuças e das mãos. Sulca-lhes nos rostos quando se voltam à resteva a engavelar e apaga-lhes a seca das bocas febris. Vão de empreitada, como se o patrão tivesse voltado para ver o trabalho e eles quisessem dizer-lhe que a jorna era curta e o seu esforço merecia mais⁵³⁷.

Ou ainda:

No Norte deslocam-se serras de nuvens que se acavalam e fundem, para depois se desenlearem lentamente na sua marcha sobre a Lezíria. Os ceifeiros queriam repudiá-las com a vista, atirá-las para longe, porque talvez a chuva cessasse e o desconto não iria a mais de uma hora.

Mas a chuva persiste sempre e espelha os barracões nas poças que encheu pelo caminho⁵³⁸.

Num primeiro olhar, a paisagem agreste de *Fontamara*, pedregosa, árida, que conta com a presença de um riacho que aos poucos vai sendo tolhido dos *cafoni*, difere-se da de *Gaibéus* com seus arrozais alagados à margem do Tejo por ocasião das cheias do rio⁵³⁹. No entanto, ao longo da narrativa, a paisagem dos arrozais em *Gaibéus* vai revelando uma mesma condição agreste, como se infundindo a possibilidade da *secura* no líquido. Os corpos ceifeiros, ainda que chafurdando nos canteiros alagadiços de arroz, suam desmesuradamente sob a canícula e parecem eles próprios produzirem o líquido que jorra à terra. A água, imprescindível ao trabalho em *Gaibéus*, é a mesma que guia o caminho dos migrantes ceifeiros da Beira até o Ribatejo pelo curso do rio Tejo: “A água surge então como o líquido mais precioso na narrativa de Redol, porque a sua fluidez é a condição da mobilidade laboral dos gaibéus que descem do norte, e é precisamente do estuário do Tejo onde o rio se confunde

⁵³⁷ REDOL, 1974, p. 109.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 111.

⁵³⁹ O já mencionado romance *Esteiros*, de Soeiro Pereira Gomes, publicado em 1941, também integra as obras consideradas da primeira fase do neorrealismo português. Soeiro Pereira Gomes, juntamente com outros jovens artistas, entre eles Alves Redol, fez parte em Vila Franca de Xira, município do Ribatejo, de uma rede de contatos que contribuiu com suas ideias para o Mensageiro do Ribatejo – jornal criado em 1930 e extinto em 1941. Encontrando um ambiente político pró-oposicionista ao regime do Estado Novo de Salazar, fariam daquela região um dos mais importantes centros da história do comunismo em Portugal. O neorrealismo em Portugal também teve em Vila Franca de Xira, local que hoje possui um museu dedicado ao neorrealismo, as condições propícias para a disseminação de suas ideias e literatura. *Esteiros* mostra a rotina de um grupo de meninos que trabalham na fabricação de peças de barro nos telheiros, localizados nos esteiros às margens do rio Tejo. São as águas do rio que permitem o trabalho operário dos meninos, sempre marcado pela estação das cheias. Já na epígrafe de *Esteiros* é visível a contradição maior que tange a história desses meninos, entre a necessidade de sobreviver e a tarefa de subsistir: “Esteiros. Minúsculos canais, como dedos de mão espalmadas, abertos na margem do Tejo. Dedos das mãos avaras dos telhais que roubam nateiro às águas e vigores à malta. Mãos de lama que só o rio afaga”.

com o mar, que o mundo se abre ao trabalho operário [...]”⁵⁴⁰. Aqui, reinsere-se duas questões já discutidas e que abarcam ainda *Fontamara* e outros romances neorrealistas: o biopoder e seu *modus subviviendi* nos dois romances, e a necessidade de se igualar operários e camponeses, como se apresenta na Questão Meridional desde a Itália. A água, fonte de vida e de trabalho bloqueada ou controlada em *Fontamara*, é a mesma que traz os ceifeiros gaibéus para o trabalho nos arrozais ribatejanos, mas ironicamente é a que também é usada para submetê-los – ou subjugar-los – ao trabalho frente às sezões da malária e às horas e condições inclementes de labuta. De uma maneira ou de outra, a morte ensombra sem fim a ação de *cafoni* e gaibéus nas narrativas, se não mortos-vivos, vivos-mortos lançados ao calvário torturante e ao seu *ergastolo* de todos os dias. Quanto à segunda questão, José Neves salienta, de maneira pertinente, que em *Gaibéus* “Redol quer falar não de trabalho em geral mas de trabalho operário em particular, isto é, quer afirmar que é de operários que se deve falar quando nos referimos aos ceifeiros e às ceifeiras (mesmo se de operários com laivos de pequenos proprietários camponeses)”⁵⁴¹.

De uma maneira ou de outra, a visão neorrealista, que já se apresentava sob os auspícios da iminência da morte, da guerra e da desumanização na primeira metade do século XX, invoca a admissão para a literatura de uma prática etnográfica, que não desconsidere a subjetividade, e que parece estilhaçar-se no tempo, permanecer como acontecimento, átimo ou instante prenehe que ainda reverbera atual. Por esse motivo, recorrer à visão de André Bazin, reproduzida por Deleuze, e ampliá-la sobre os diversos neorrealismos se torna necessário, mesmo que, num primeiro momento, o crítico francês se referisse ao neorrealismo italiano no cinema:

O neorrealismo se tratava de uma nova forma de realidade, supostamente dispersiva, elíptica, errante ou oscilante, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes. O real já não era representado ou reproduzido, mas “visado”. [...] o neorrealismo visava um real sempre ambíguo, a ser decifrado⁵⁴².

Pensar num “real visado”, ao invés de um “real representado ou reproduzido”, em se tratando dos dois romances aqui analisados, é admitir, concordando com Walter Benjamin, Didi-Huberman e Hal Foster, a sobrevivência e urgência estética da re-presentação de um

⁵⁴⁰ NEVES, José. “O comunismo mágico-científico de Alves Redol”. *Etnográfica - Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 11, Centro em Rede de Investigação em Antropologia, 2007, p. 106.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁴² DELEUZE, 2018, p. 11.

novo homem e de uma nova forma, coadunando também com Mário Dionísio, o que passa pela assunção de viradas e reviradas etnográficas na arte no curso de qualquer história. Hal Foster, por sua vez, delinea um retorno do real a partir de uma virada etnográfica que, a pensar num devir neorrealista, passa a valorizar o sujeito traumático, testemunhal, numa convergência do retorno do real com o retorno do referencial. Essa aparente reação ao pós-estruturalismo também seria expressa por uma nostalgia pelas categorias universais do ser e da experiência, ou seja, o renascimento de um humanismo ocorrendo, paradoxalmente, no registro do traumático. Partindo do autor como produtor, de Walter Benjamin, que seria o autor materialmente solidário ao proletariado, Hal Foster encontra, como correlato atual, o artista como etnógrafo visando a uma política cultural da alteridade: “Apesar de sutil, esse desvio de um sujeito definido em termos de relação econômica para um sujeito definido em termos de identidade cultural é significativo”⁵⁴³. Da maneira como vimos analisando os dois romances que servem de *corpus* a esta tese, uma virada etnográfica e, assim, antropológica, faz-se importante agora para a apreensão dos anacronismos necessários a uma compreensão maior dos pressupostos do trabalho. Ao limiar entre filosofia e arte, soma-se o *intermezzo* da antropologia. Em entrevista, David Le Breton afirma ser a antropologia uma forma de “ilimitar” o mundo e não uma forma de “limitá-lo”. Nesse sentido, Le Breton esclarece que sempre considerou

o cinema, a literatura e a pintura como elementos essenciais, as caixas de ferramenta dos antropólogos, em suas reflexões não só sobre o mundo contemporâneo, mas também sobre o corpo, o rosto, o silêncio, a morte, sobre muitos outros assuntos, de toda uma série de instâncias que atravessam a condição humana⁵⁴⁴.

Assentir o advento de uma virada etnográfica é, desde já, abrir-se à incorporação de aspectos concernentes aos costumes, à paisagem, à mundividência e à experiência dos próprios autores, mas também à improbabilidade mágica, espiritual, religiosa, profana, numa tessitura de análise que não se descuida do real e do grotesco, mas também agora do mítico. Ainda de acordo com Hal Foster, a virada etnográfica implica uma dupla herança da antropologia: uma que enfatiza a lógica simbólica – o social compreendido principalmente em termos de sistemas de troca – e outra que privilegia a razão prática – o social compreendido

⁵⁴³ FOSTER, 2014, p. 161.

⁵⁴⁴ ZARIAS, Alexandre. Entrevista David Le Breton. Coletiva - Revista de divulgação científica, dossiê 26, dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.coletiva.org/dossie-corpo-n26-entrevista-com-david-le-breton>. Acesso em 25/07/2022.

sobretudo em termos de cultura material. Dentro dessa seara e seus senderos, uma visão marxiana reflete como maneira de conciliar a realidade proletária e subalterna de *cafoni* e *gaibéus* a um destino de esperança mítica, ainda que diante do iminente fim. Walter Benjamin, mais uma vez, oferece uma saída em aberto explorada por Hal Foster. Para o crítico de arte e historiador norte-americano, “assim como o autor *prolekult*, segundo Benjamin, procurava ater-se à realidade do proletariado, só em parte ocupar o lugar do patrão, o artista etnográfico pode colaborar com uma comunidade localizada, redirecionando essa obra a outros fins”⁵⁴⁵. Esse modo horizontal de trabalhar, coerente com a virada etnográfica segundo Foster, permite ao artista selecionar um local, entrar em sua cultura e aprender seu idioma, conceber e apresentar um projeto para depois passar ao novo local e repetir o ciclo⁵⁴⁶.

Assumir o ângulo do espoliado ou do subalterno proletário, como defende Antonio Candido, passa então por uma virada etnográfica e visada estética neorreal que, nos romances *Fontamara* e *Gaibéus*, não pode prescindir da ideia de fim de mundo – ou fins de mundos – às margens de uma natureza-morta, grotesca, e de seu povoamento e desolamento cuja condição humana se mostra esfarelar-se como areia num deserto. É dos fragmentos, dos sedimentos, dos restos orgânicos e inorgânicos, que seria possível montar ou compor, tal qual um quadro pictórico ou uma imagem-dialética, um novo semblante ou máscara a sobrepor-se ao fatalismo improdutivo e à pobreza de experiência herdados do século XX. A queda da máscara é, portanto, nova máscara, arejamento mítico, abertura mágica do universo camponês. Mas essa abertura é também ética e política e, portanto, expõe a deformação, a distorção reveladora como imagem. Em *La fine del mondo*, o antropólogo italiano Ernesto de Martino vai buscar em Benedetto Croce uma explicação sobre o anticristo que considera de fundo marxista:

[...] o Anticristo de que estamos falando não é simplesmente a humana pecaminosidade, o abandonar-se ao mau com a consciência interferente de que aquilo é mau, com a clareza de conceitos morais que muitas vezes tem sido observada com admiração até mesmo em homens criminosos que prestam homenagem às verdades morais, mesmo sabendo que estão acima deles como um céu inalcançável e, portanto, renunciando a tentar a sua execução. O verdadeiro Anticristo está no desconhecimento, na negação, no ultraje, na zombaria dos próprios valores, na declaração de palavras vazias, mentiras, ou, pior ainda, enganos hipócritas para esconder e fazer passar mais facilmente aos olhos deslumbrados do crédulo e tolo uma única realidade que é desejo e cobiça pessoal, tudo endereçado ao

⁵⁴⁵ FOSTER, 2014, p. 182.

⁵⁴⁶ Cf. Ibid., p. 184.

prazer e ao conforto. Este é verdadeiramente o Anticristo oposto a Cristo: o Anticristo destruidor do mundo, gozando com a destruição, indiferente por não poder construir outra coisa que não o processo cada vez mais vertiginoso desta própria destruição, o negativo que quer se comportar como positivo e ser assim não mais criação, mas, se assim se pode dizer, descrição⁵⁴⁷.

Em *Fontamara*, não só o *podestà* é comparado a um demônio, tanto pelos *cafoni* como por seus próprios adversários políticos ou apoiadores fascistas. O unânime temor que a presença diabólica do *podestà* desperta nos demais personagens de *Fontamara* pode, no entanto, também reverberar na voz do *cavaliere* Pelino já no primeiro capítulo em meio à falta de iluminação elétrica na aldeia, como a de uma “voz de cabrinha”. A percepção satírica da voz do forasteiro fascista por parte do narrador *cafone* guarda então um fundo também demoníaco se pensarmos que, em *Cristo parou em Eboli*, o narrador dom Carlo revela a imagem do diabo associada à cabra para os povos da Lucânia⁵⁴⁸. Em *Gaibéus*, as cachopas ceifeiras, dentre elas Maria Rosa ainda em posse conjugal do capataz Francisco Descalço, são observadas enquanto passam em frente ao olhar do patrão Agostinho Serra. Todas trazem as faces vermelhas e os olhos no chão, para o deleite excitado dele. Mas, num segundo momento, Agostinho Serra mostra-se aborrecido e contrariado com a insistência em Maria Rosa não olhá-lo e volta-se para o capataz:

– Pois, seu Francisco, é preciso ensinar a gente do seu rancho a olhar-me de frente, quando eu lhe falo. Não há outro em toda a Lezíria mais amigo do pessoal. Agora faltas de respeito... é coisa que me não gruda.
A ceifeira ficara na mesma atitude. O capataz titubeava, desajeitado nos gestos...
– Desculpe o patrão. Isto são uns bichos... Vai-te lá, cachopa⁵⁴⁹.

⁵⁴⁷ DE MARTINO, Ernesto. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2019, p. 394 – tradução minha. Texto original: “... L’Anticristo di cui discorriamo, non è semplicemente l’umana peccaminosità, l’abbandonarsi al male com l’interferente coscienza che quello è male, con la limpidezza di concetti morali che molte volte è stata con meraviglia osservata persino in uomini delittuosi i quali alle verità morali fanno ossequio, pur consapevoli che stanno sopra di loro come un cielo da loro inattuabile e perciò rinunciando a tentarne l’attuazione. Il vero Anticristo sta nel disconoscimento, nella negazione, nell’oltraggio, nella irrisione dei valori stessi, dichiarati parole vuote, fandonie, o, peggio ancora, inganni ipocriti per nascondere e far passare più agevolmente agli occhi abbagliati dei creduli e degli stolti l’única realtà che è la brama e cupidigia personale, indirizzata tutta al piacere e al comodo. Questo è veramente l’Anticristo, opposto al Cristo: l’Anticristo distruttore del mondo, godente della distruzione, incurante di non potere costruire altro che non sia il processo sempre più vertiginoso di questa distruzione stessa, il negativo che vuole comportarsi come positivo ed essere come tale non più creazione ma, se così si potesse dire, discreazione”.

⁵⁴⁸ O romance *La pietra lunare* (1939), de Tommaso Landolfi, possui uma personagem protagonista chamada Gurù, uma menina que se transforma em “capra mannara”. Apesar de se tratar de uma obra fantástica, a narrativa curiosamente engloba elementos etnográficos, da tradição mágica camponesa.

⁵⁴⁹ REDOL, 1974, p. 96-97.

O temor da ceifeira em levantar os olhos para o patrão Agostinho Serra parece não se distanciar do temor que todos possuem pelo *podestà* em *Fontamara* ou da estranheza terrífica que a cabra desperta entre os habitantes da Lucânia no romance *Cristo parou em Eboli*. Ninguém está disposto a mirar, mesmo que de meneio, os olhos do diabo. No entanto, a “descrição” apontada por Ernesto de Martino quando se refere ao Anticristo que goza da destruição do mundo pode ser lida ainda em uma chave que requer, diante da imagem do fascismo, uma perspectiva marxista que contemple a religião e o misticismo mágico como intercorrência presente no mundo camponês. Marxista, nesse caso, porque, como afirma Ernesto de Martino, ainda por volta de 1940, o marxismo era considerado um apocalipse laico⁵⁵⁰, figurando imaginativas aspirações da alma humana à pureza, à justiça, ao bem. A vida econômica, no entanto, hedonista, utilitária, culmina para uma práxis dialética entre prazer e dor, em que o lucro é instrumento prático material e mental para controlar tecnicamente a natureza, para calcular os prazeres e dores concedidos ao homem utilizável. Ernesto de Martino condensa essa impossibilidade de ir além de uma abertura biológica vital à distinção do útil, da moral, da arte, do *logos* como a de um “não-ser da presença”. A presença ou reintegração do homem à natureza passa pelo horizonte técnico da meta-história mítico-ritual. O apocalipse no comunismo, o da burguesia que deve ser exterminada pelo proletariado, tende imaginariamente a combater a ortodoxia religiosa em que se converteu o capitalismo e seu onipresente culto da culpabilização a que se refere Walter Benjamin. Anticristo aqui, em linha histórica, se confunde de lado a lado. A ideia da revolução como apocalipse, tal qual uma religião das massas em conversão ortodoxa, unívoca, sem magia, é o que resulta, segundo Ernesto de Martino, na visão familiar da guerra, da epidemia, da superpopulação, da carestia e, em última análise, numa noção infantilizada da historiografia religiosa que opõe o materialismo histórico a uma perspectiva religiosa do mundo⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ A tradução em português para a palavra “laico”, advinda do italiano “laiche”, considerando-se a relação entre antropologia e marxismo buscada por Ernesto de Martino em *La fine del mondo*, pode também encontrar um outro sentido em italiano: “secular”. Nesse caso, uma dupla face que, por um lado, caminha para a magia religiosa de povos camponeses que o autor aponta em sua obra e que, por outro lado, dirige-se a uma contraordem utópica à paixão pelo real do século XX exposta por Alain Badiou em *O Século*. Nos dois casos, essa influência bifurcada pode ser lida nas linhas de *Gaibéus e Fontamara*.

⁵⁵¹ Exemplo contemporâneo que elucida as nuances que se relacionam ao materialismo histórico e à religião pode ser encontrado nas declarações do papa Francisco em esforço por disseminar um conceito de “novo humanismo” no ano de 2019 ao perceber o crescimento no mundo político de movimentos populistas desumanizadores, reivindicando para a igreja termos como “transformação social” e “opressão neoliberal”. Disponível em <https://www.vaticannews.va/pt/papa/news/2019-08/papa-francisco-prefacio-livro-movimento-populares-humanismo.html>. Não é difícil constatar que esse novo humanismo segue os preceitos marxistas que já se encontravam nos movimentos históricos neorrealistas do século XX. Como já mencionado, em Portugal, o

Partindo de um pressuposto marxista de que “é o trabalho humano que faz o mundo”, dimensão em que o realismo ingênuo e o materialismo vulgar configuram nada mais do que a ideia absoluta do dever de trabalhar, Ernesto de Martino aponta que a transcendência inaugural funda possibilidades de um mundo e de entidades intramundanas, ou seja, a de produção de um “mundo sensível” que acolhe a atividade mundana, um *ethos* da transcendência cuja práxis, seja ela em Marx ou em Gramsci, não pode abster-se do espírito idealístico hegeliano, potência que condiciona cada abstração e cada retorno ao concreto. Uma práxis, portanto, que possa dar conta dialeticamente de um real concreto/material e subjetivo/sensitivo, que não descarte a ação das forças humanas, sua condição de sujeito histórico marxista, tampouco suas idiosincrasias ontológicas sob efeito da magia mítica, religiosa, ancestral fundamental à existência. Pensar, nesses termos, as narrativas de *Gaibéus* e *Fontamara* é também repensar o tema do trabalho, nesse caso rural, camponês, numa chave de leitura que se avizinha a uma mais-valia da exploração capitalista, desumana, mas é também considerá-lo sob a chave do labor⁵⁵². Uma leitura realizada dessa forma, ou com tal entonação, pode observar as marcas textuais e visuais em obras neorrealistas que, à guisa de representaram os dias simples sempre iguais e diferentes dos camponeses simples, indicam a retomada de um mundo concreto-sensível⁵⁵³ que não pode furtar-se da re-representação do humano em retorno primordial e técnico à terra.

Essa visão etnográfica que vislumbra nos camponeses de *Fontamara* e *Gaibéus* um devir-terra, entrementes mágico-mítico e religioso, não está apartada da sua experiência proletária, da morte sempre espreitando a pouca vida. O olhar do etnógrafo que, nesse caso, não se dissocia da experiência de seus autores junto aos *cafoni* e *gaibéus*, pode confirmar-se,

emprego dos termos “neorrealismo” e “novo humanismo” foram alternativas encontradas para ludibriarem a censura do Estado Novo salazarista, proibidora das palavras “socialismo” e “marxismo”.

⁵⁵² Considera-se aqui que o conceito de labor de Hannah Arendt ultrapassa o conceito de trabalho, que estaria sob a égide marxista de um labor de índole produtivista. Ao perceber que, em última análise, Marx intentava emancipar o homem do trabalho, Hannah Arendt desenvolve o conceito de labor, a maneira do homem interagir com a natureza. A condição humana do labor é a própria vida, a condição humana do trabalho é a mundanidade. Contudo, Antonio José Cacheado Loureiro, no artigo *Trabalho, labor e ação: a Vita Activa no Brasil do século XXI sob a ótica de Hannah Arendt*, adverte: “Hannah Arendt critica a sociedade ocidental ao asseverar que pouco a pouco o animal laborans está vencendo. Isso significa que os homens estão deixando de viver para apenas sobreviver, apenas para subsistir, o que é extremamente nocivo ao mundo, ao ambiente em que está inserido”. Disponível em: <https://ambitojuridico.com.br/cadernos/sociologia/trabalho-labor-e-acao-a-vita-activa-no-brasil-do-seculo-xxi-sob-a-optica-de-hannah-arendt/>. Acesso em 22/03/2022.

⁵⁵³ O conceito platônico de mundo concreto e sensível acessado pelos sentidos humanos ou materiais escapa, dessa forma, à falsa consciência puramente sensitiva e enganosa da *doxa*, que aqui não pode ser dissociada das críticas de Hannah Arendt ao animal laborans nem da reflexão sobre um biopoder antropocêntrico atuando sobre corpos camponeses.

do ponto de vista marxista ou marxiano, pela dedicação paralela que ambos pareciam nutrir por questões e elementos que reverberam nos dois romances. Nesse caso, é preciso lembrar que Ignazio Silone já se dedicava no exílio na Suíça, em paralelo ao romance *Fontamara*, à escrita de *Il fascismo: origini e sviluppo*, que, se não constituía um ensaio etnográfico, assinalava politicamente os ecos constituintes do fascismo italiano e da Questão Meridional como refém do regime. De outra parte, Alves Redol já em 1938, um ano antes da publicação de *Gaibéus*, publica o ensaio etnográfico *Glória: uma aldeia do Ribatejo*, resultado da incursão do escritor para investigar essa aldeia ribatejana. Em 1950, como já mencionado anteriormente, Alves Redol ainda publicaria o estudo etnográfico *Cancioneiro do Ribatejo – A vida do povo cantada pelo povo*, após uma recolha de 14 anos de quadras cantadas pelos camponeses no Ribatejo e em outras regiões de Portugal e do mundo. Esse afã etnográfico como método de pesquisa neorrealista que percebemos em Alves Redol não se dissocia de sua verve marxista de análise, afeita a investigar ecos da cultura popular capaz de interligar-se a outros povos, a outros tempos: “Assim, na luta pela massificação da cultura, os comunistas foram levados à conceptualização/idealização de uma cultura popular, e foi atrás desta que partiram alguns intelectuais neo-realistas, procurando na vida do povo sinais de uma cultura indígena por revelar”⁵⁵⁴. Nesse sentido, José Neves afirma que *Gaibéus* não deve ser lido apenas como momento inaugural do neorrealismo literário em Portugal, “mas também como desenvolvimento do impulso etnográfico que o antecede”⁵⁵⁵, o que reforça o intuito do escritor ao conceber *Gaibéus* expresso na famosa epígrafe do romance que “quer ser, antes de tudo, um documentário humano”. O registro etnográfico de Alves Redol, que trespassa as suas pesquisas e ensaios e chega à prosa romanesca, semeia uma concepção de comunismo associada ao comunitarismo, já encontrada germinando desde *Glória: uma aldeia do Ribatejo*. Em uma incursão literária anterior a *Gaibéus*, ou seja, no conto *Kangondo* que o autor submete à publicação no semanário *O Diabo* em 1936 – narrativa já citada que retoma a sua experiência em África ainda jovem –, podemos dizer que surgem os primeiros matizes do comunismo mágico de Alves Redol: “em ‘Kangondo’ a natureza é mais humana e a humanidade é mais animal – num processo de antropomorfização e de desumanização que se projecta na representação da mulher negra [...]”⁵⁵⁶. Nesse sentido, a depuração desse comunismo mágico ocorre em *Gaibéus* de modo a incluir os ceifeiros em uma atmosfera que

⁵⁵⁴ NEVES, 2007, p. 95.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 100.

recolhe dentro de si, de alguma maneira, a herança colonial que o autor vivenciou em Angola, interligando em sua obra os estilhaços de espaços e tempos distintos⁵⁵⁷.

As contribuições antropológicas de Claude Lévi-Strauss nessa direção caminham para um olhar etnográfico que, sob uma perspectiva marxista, alumia não apenas o caudal fabuloso de uma interseção entre realidade e magia mítica em aldeias indígenas autóctones e intocadas, mas também uma sensibilidade etnográfica aberta à interinfluência de outros saberes epistemológicos:

[...] o marxismo me parecia proceder do mesmo modo que a geologia e a psicanálise entendida no sentido que lhe dera seu fundador: os três demonstram que compreender consiste em reduzir um tipo de realidade a outro, que a verdadeira realidade jamais é manifesta; e que a natureza da verdade já transparece no cuidado com que ela procura esconder-se [...] ⁵⁵⁸.

Dentro desse terreno etnográfico⁵⁵⁹, o primeiro contato de Lévi-Strauss com uma população indígena no Brasil (seu batismo, como ele denominou) ocorre no território do Paraná e, seja pelo convívio com a malária, ou pela presença já de um poder opressor e

⁵⁵⁷ José Neves, no artigo *O comunismo mágico-científico de Alves Redol*, ainda arremata aproximando a escrita de Redol de uma dimensão pós-colonial e, ainda, de uma perspectiva ameríndia desejosa de um novo tempo, de um outro mundo: “[...] depois de ‘Kangondo’, e apesar de abandonar África enquanto cenário literário e se dedicar ao Ribatejo, Redol mantém um estilo exotizante nos textos que publica em *O Diabo*. Tal como em Angola, no Ribatejo o rio é tanto uma espécie de pai-natureza que ‘copula a terra [...] onde pousa os lábios’ como o senhor do tempo que marca o passo aos homens e às mulheres, ‘o relógio colectivo das horas boas e más dos habitantes das suas margens’, que continuam a surgir como personagens que se limitam a reflectir o exotismo da natureza [...] Na sua imaginação das distâncias espaciais – entre metrópole e colónia (Portugal e Angola) e entre cidade e aldeia (Lisboa e Glória) – traça-se uma fronteira que descontinua o percurso entre o lugar de partida e o lugar de chegada, atribuindo-se a cada qual um tempo de natureza diferente: por um lado há o tempo da civilização (o tempo da metrópole e da cidade) e por outro lado há o tempo do primitivismo (o tempo da colónia e da aldeia). Trata-se pois de romper o tempo em dois através de um simples movimento espacial, alimentando assim a aspiração a um *outro tempo*” (Cf. *Ibid.*, p. 101).

⁵⁵⁸ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957, p. 55-56.

⁵⁵⁹ Quanto ao método de investigação etnográfica inaugurado por Lévi-Strauss, cabe esclarecer que sua riqueza estruturalista opera, conforme aponta Emilio Renzi em *Sobre a noção do inconsciente em Lévi-Strauss*, na aceitação de um inconsciente em atividade que, mais kantiano do que freudiano, estabelece-se como um mediador entre subjetivo e objetivo. Essa situação paradoxal exige que um fato social seja apreendido de fora como uma coisa de que faz parte integrante a apreensão subjetiva (consciente e inconsciente) que dela se teria caso se vivesse como indígena ao invés de observá-lo como etnógrafo. Em outras palavras, como ainda afirma Emilio Renzi, o inconsciente seria o termo mediador entre o eu e o outro, cujos dados constituem “formas de atividade que são, ao mesmo tempo, nossas e dos outros, condições de toda a vida mental de todo homem e de todo tempo”. São esses sistemas de parentesco oscilando no tempo ou nos tempos, mobilizados pela observação etnográfica pautada no inconsciente e preservando a distância crítica do objeto, que permitem fazer uso de sua função simbólica como estruturas de direito, embora especulativas, que remanesçam ou retornam por meio de signos, mitos, linguagem, histórias, e que, para fins desta tese, não se dissociam dos sintomas que podem se afigurar comuns ou remanescentes entre indígenas e os camponeses aqui estudados.

antropocêntrico, ou ainda pelo *modus vivendi* desses indígenas, a comparação com a mundividência dos *cafoni* em *Fontamara* parece já cintilar:

A reserva de São Jerônimo se estende sobre 100.000 hectares mais ou menos, habitados por 450 indígenas agrupados em 5 ou 6 lugarejos. Antes de partir, as estatísticas do posto me haviam permitido medir a destruição causada pela malária, pela tuberculose e pelo alcoolismo. Há dez anos, o total de nascimentos não ultrapassava 170, ao passo que somente a mortalidade infantil atingia a 140 indivíduos. Visitamos as casas de madeira construídas pelo govêrno federal, reunidas em vilas de cinco a dez fogos, à margem dos cursos d'água; vimos as casas mais isoladas que os índios às vezes constroem: uma cêrca quadrada, de troncos de palmitos, amarrados com cipó, e coroados por um teto de fôlhas, prêso à parede apenas nos quatro cantos. Enfim, penetramos nesses galpões de ramos em que vive por vêzes uma família, ao lado da casa inutilizada⁵⁶⁰.

Mais adiante, já no território do Mato Grosso observando a maneira como os indígenas bororos se organizam para dormir ou descansar, Lévi-Strauss traça um quadro que não parece destoar significativamente dos corpos gaibéus deitando sobre o chão do barracão ao final de uma jorna:

Cada um traz no braço a esteira que estenderá sobre a terra batida da grande praça redonda situada no lado oeste da casa masculina. Deitam-se, rodeados por uma coberta de algodão côr de laranja pelo contacto prolongado com os corpos revestidos de urucu e na qual o Serviço de Proteção dificilmente reconheceria um dos seus presentes. Nas esteiras maiores, instalam-se em cinco ou seis, trocando poucas palavras⁵⁶¹.

E também os indígenas nhambiquara encontram uma forma de dormir coletiva, trocando o calor corporal: “Os Nhambiquara dormem no chão e nus. Como as noites da estação seca são frias, esquentam-se encostando-se uns contra os outros [...]”⁵⁶². Essa semelhança do *modus vivendi* entre povos distantes e distintos, translocando-os a um *modus subvivendi* em comum, cujo povoamento se apresenta como desolação, não parece restar como mera coincidência. Antes, num movimento anacrônico, precisa instantes, permanências, converge realidades e, mais do que isso, ancestralidades. O devir-ancestral que aqui começa a se definir como devir-terra, comum a esses povos, reúne em um mesmo *ethos* religião e magia, cristianismo e mito, como se percebe pela passagem de Lévi-Strauss pela aldeia Bororo, quando descobre que a cantoria dos autóctones resultava da irara caçada que traziam consigo:

⁵⁶⁰ LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 163.

⁵⁶¹ Ibid., p. 252.

⁵⁶² Ibid., p. 293.

Só os homens cantavam; e seu unísono, as melodias simples e cem vezes repetidas, a oposição entre os solos e os conjuntos, o estilo másculo e trágico, evocam os coros guerreiros de algum *Männerbund* germânico. Por que êsses cantos? Por causa da *irara*, explicam-me. Tínhamos trazido a nossa caça e era necessário realizar, antes de poder consumi-la, um complicado ritual de pacificação do seu espírito e de consagração da caça. Esgotado demais para ser bom etnógrafo, dormi, desde o entardecer, um sono agitado pela fadiga e pelos cantos, que duraram até a madrugada. Seria, de resto, a mesma coisa, até ao fim da nossa visita: as noites eram dedicadas à vida religiosa, os indígenas dormindo desde o nascer do sol até ao meio-dia⁵⁶³.

Um *ethos* camponês ancestral que esteja permeado pela magia e pela religião admite em seu seio cristão o mítico profano, pagão, permitindo a criação orgânica de modos subterrâneos de vidas. A tarefa da literatura e da arte, nesse caso, é abrir espaço para que as relações etnográficas, psicológicas, geológicas, estéticas componham uma re-presentação ou visada sobre a realidade. Uma lente, ainda que deformada, grotesca, depositada sobre a realidade camponesa em *Gaibéus* e *Fontamara*, não pode abster-se da desolação da paisagem como geografia humana, mais do que apenas relevo geológico. Essa cartografia desolada também desampara, desalenta, aproxima-os do fim sempre em retorno, dia após dia. E apenas não é comezinha porque, andarilha, tropeça no fosso mágico, religioso, profano, mítico. Agora a paisagem agreste como natureza dos homens recebe o seu (des)encanto do que está abaixo, no chão, como a máscara caída. É preciso rezar, blasfemar como os *cafoni*, restar como os *gaibéus*, zombar como ambos, formas também de resistir no rés-do-chão, ainda que a luta contra toda a hostilidade, seja a das classes ou a da natureza, anteveja sempre, como reserva, um lugar de vencido em suas histórias:

As foices despertam. Os corpos amodorraram. Os olhos vêm a mancha a alargar-se e parece-lhes que invadiu todo o céu e cobriu a serra.
Agora não ceifam arroz – ceifam a mancha negra.
E os primeiros pingos caem – são pingos de metal em fogo. Os corpos estremecem.
A chuva queima, mas é fria. Mais fria que o orvalho da manhã, a lacrimar nas espigas.
Os capatazes puxam ao peito as bandas do casaco. Os ceifeiros pensam que aquilo vai passar e o trabalho não pára. Os pingos soam-lhes nos ouvidos, como porradas de malhos.
E são muitos pingos - e são muitos sons. Uma orquestração que traz a mensagem da mancha negra.
Misturada ao suor, a chuva cai sempre. Ouvem-se tosses a estalar nos peitos cansados. As foices fazem-se mais vivas para que os capatazes não mandem desferrar.
As preces, porém, não vencem a chuva; as imprecções não a atemorizam⁵⁶⁴.

⁵⁶³ REDOL, 1974, p. 229.

⁵⁶⁴ Ibid., p. 101.

As preces, as orações, as imprecações, embora não resultem em êxito, soam sempre necessárias em *Gaibéus*, assim como em *Fontamara*. A mancha negra ou tempestade não derrama água da chuva sobre os ceifeiros nos arrozais, mas metal em fogo como uma tortura, um castigo celeste. A imagem da mancha negra, que não perdoa os gaibéus penitentes, aproxima-se de um fim de mundo, de uma queda do céu. Também no sonho contado pelo *cafone* Michele Zompa no primeiro capítulo de *Fontamara*, o papa e Cristo, ao sobrevoarem *Fontamara* e sem poderem conceder terras ou riquezas aos *cafoni*, assim como já pressionados por suas lamentações, blasfêmias, angústias e acusações, lançam sobre eles uma nuvem de piolhos para se desviarem dos pensamentos pecaminosos. A anedota do *cafone*, mesmo em sonho, também se desvela punitiva, fustigante, uma condenação a coçar-se todo o santo dia, até os últimos dias.

Em *Cristo parou em Eboli*, um manancial de magia e religião percorre toda a obra. Os camponeses de *Gagliano* também vivem o seu desolamento e povoam a paisagem de maneira semelhante aos *cafoni*: o mesmo tipo de moradias, o mesmo *modus subvivendi* grotesco, a mesma geografia agreste, o mesmo *ergastolo*. Em suas casas de uma única peça ou cômodo, coabitadas pelos camponeses e por seus animais, havia sempre numa das paredes, presa por quatro pregos, a imagem da Virgem Negra, a Madona de Viggiano⁵⁶⁵. Na parede defronte à da Virgem, em confrontação, a imagem fotografada do Presidente Roosevelt sorrindo:

Vendo-os assim, um diante do outro, naquelas reproduções populares, pareciam as duas faces do poder que repartiam, entre si, o universo. Mas os papéis estavam invertidos: a Madona era aqui a impiedosa, feroz, sombria e arcaica deusa da terra, a senhora saturnal deste mundo; o presidente, uma espécie de Zeus, de Deus benevolente e sorridente, o dono do outro mundo. Às vezes, uma terceira imagem formava, com aquelas duas, uma espécie de trindade: um dólar de papel, o último dos trazidos lá da América, ou mandado numa carta do marido ou de um parente, estava preso à parede com uma pontinha presa por debaixo da virgem ou do presidente, ou entre os dois, como um Espírito Santo, ou um embaixador do céu no reino dos mortos⁵⁶⁶.

A fé religiosa dos camponeses, antes de ser profana, pagã, é também material. O Espírito Santo, simbolizado pela cédula de um dólar, ganha notoriedade dentro da tríade como um Deus Dinheiro e valor de culto à semelhança do que preconiza *O capitalismo como*

⁵⁶⁵ Com relação ao destino de sofrimento e castigo de gaibéus e *cafoni*, a Virgem Negra não representa, para os camponeses de *Gagliano*, nem boa nem má: ela seca as colheitas e deixa morrer, mas também nutre e protege.

⁵⁶⁶ LEVI, 1986, p. 146.

religião de Walter Benjamin. Céu e terra, divino e material, confundem-se, unem suas mãos como em oração. Em *Cristo parou em Eboli*, magia espiritual e fé material podem encontrar-se. No entanto, a promessa de riqueza é apenas ilusória aos camponeses em seu “misterioso mundo sem esperança”⁵⁶⁷. É o reino dos mortos que os espera, que já é presença. São muitas as referências no romance de Carlo Levi a uma paisagem humana morta, ou natureza-morta da qual os camponeses organicamente fazem parte enquanto coexistência. À monotonia dos dias sempre iguais subjaz um “mundo de morte, sem tempo, nem amor, nem liberdade”⁵⁶⁸. O que lhes resta é a terra, sempre a terra. O desolamento da terra e do homem é o modo de povoá-la, como o é também em *Fontamara* e *Gaibéus*. Ao observar a paisagem da parte mais alta de *Gagliano*, localizada no cemitério, dom Carlo se fixa nos telhados vermelho-amarelados por entre as copas cinzentas das oliveiras fora da “costumeira imobilidade, como se fossem coisas vivas; e, por trás desse primeiro plano colorido, as grandes extensões desoladas da argila [...]”⁵⁶⁹. O rosto cor de terra das mulheres camponesas de *Gagliano*, animalescos, reflete também a paciência e a resignação “estampadas nos rostos dos homens e na desolação da paisagem”⁵⁷⁰. A verdadeira imagem dessa aldeia desolada preserva, contudo, uma “herança de lágrimas ancestrais”⁵⁷¹ e, assim, “a constante magia dos animais e das coisas pesa sobre o coração como um encanto fúnebre”⁵⁷². Magia ancestral e morte encontram-se na Itália Meridional camponesa. Seu povoamento é o da desolação, o da desfiguração, o da deformação grotesca. A máscara mágica e ancestral camponesa, como já mencionado a partir de Ernesto de Martino, é também religiosa, embora a religião solitária não salve, é frágil, condenação terrena desde o nascimento. Purgar, sofrer, é o destino também reservado aos *cafoni* de *Fontamara* como o seu *ergastolo*. No capítulo II, as mulheres dos *cafoni*, à procura do responsável pelo desvio do riacho de suas terras, encontram pelo caminho alguns guardas:

Os guardas não escondiam seu mau humor; um deles disse-nos, rispidamente:
 “Vocês tinham que vir na hora do almoço? Não podiam vir mais tarde?”
 “E nós?”, respondemos. “Não somos cristãos como vocês, não temos que comer?”
 “Vocês são *cafoni*”, respondeu-nos, “carne habituada a sofrer.”
 “Que pecados nós cometemos mais do que vocês? Vocês não têm mãe, irmãs em casa? Por que falam conosco desse jeito? Só porque estamos malvestidas?”
 “Não é isso. Vocês são *cafoni*, estão acostumadas ao sofrimento.”⁵⁷³

⁵⁶⁷ LEVI, 1986, p. 77.

⁵⁶⁸ Ibid., p. 184.

⁵⁶⁹ Ibid., p. 57.

⁵⁷⁰ Ibid., p. 197.

⁵⁷¹ Ibid., p. 252.

⁵⁷² Ibid., p. 184-185.

⁵⁷³ SILONE, 2003, p. 59-60.

Mas a máscara é, sobretudo, imagem: natureza-morta, paisagem, quadro pictórico-literário entre o humano e o inumano. Assim, os camponeses da Lucânia juntam-se aos gaibéus do Ribatejo, cujos corpos trabalhando “são decompostos [...] sob o automatismo do processo produtivo [...]. Os corpos surgem então definidos pelos próprios termos mecânicos/maquinais”⁵⁷⁴. Não há possibilidade de redenção, mesmo diante da fé e da oração por dias melhores: “As mulheres bichanam preces. Os homens ficam abatidos”⁵⁷⁵. Camponeses nesses romances são operários da terra, porém sem direitos. Estão cingidos pela monotonia da natureza-morta que lentamente os consome tal qual fogo caindo do céu.

Finisterra: paisagem e povoamento, romance de Carlos de Oliveira, também oferece algumas passagens e argumentos que coadunam com a análise de *Gaibéus* e *Fontamara* aqui exposta. Se a paisagem enquadrada na janela da casa dos proprietários rurais decadentes é representada, no romance, por intermédio de expressões artísticas visuais distintas, a partir também de pontos de vista distintos, o seu povoamento é também subjetividade desolada. Rente ao desolamento da paisagem, camadas sobre camadas de desamparo resgatam da contemplação pelo olhar do artista em *Finisterra* uma partícula de ação: “[...] apenas no desamparo da perda se abre um espaço para a acção”⁵⁷⁶. A perda, o fim de mundo em *Finisterra*, o desolamento da paisagem e de seu povoamento somente encontram perspectiva para a ação no espaço estético da visada sobre o real, que nunca é real, sempre filtro, sempre possibilidade de poesia, de fragmentação poética produtora, criação de mundo frente ao fim. A ação inerente à contemplação é artística, ato de criação, mas também é olhar de criança, memória de infância. O desenho da paisagem feito pela criança mostra camadas sobre camadas, planos sobre planos, entre a terra e o céu. No entanto, mobilizando a memória, “cria os seres primordiais”⁵⁷⁷. Na composição do desenho, uma primeira zona de areia na parte inferior passa a outra faixa de gramíneas sobre a lagoa e depois às dunas na outra margem. Uma terceira camada, mais alta, mostra acima as dunas mais distantes até chegar ao fundo ou horizonte sobre essas últimas dunas, com sua nesga de azul que pode ser céu e mar. O traço do lápis de criança, porém, cria a sua perspectiva, seu mundo, modifica, altera:

⁵⁷⁴ NEVES, 2007, p. 105.

⁵⁷⁵ REDOL, 1974, p. 94.

⁵⁷⁶ OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1979, p. 117.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 4.

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), mas povoaram esta desolação (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados a negro (excepto as cabeças que são laivos de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias⁵⁷⁸.

No desenho de criança, a fascinação pelos camponeses sedentos e pelos seus bichos caminhando em direção à lagoa é também apresentação da terra desolada, figuras arqueadas, deformação humana e animal:

Traços densos sulcam o papel [...] Corpos compactos, do mesmo tamanho (refiro-me aos camponeses). Gestos dum ritual perto do fim: braços que pendem, para equilibrar a marcha, pernas flectidas torneando os rochedos, dificilmente, a caminho da água.

Os bichos, esses, variam de corpulência. Carneiros maiores que bois, cavalos de rastos, como serpentes [...]. Tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafão, tijolo.

Nas cabeças humanas o fogo é mais intenso, as chamas mais altas [...]

Os camponeses do desenho da criança trazem as cabeças em chamas, archotes de fogo. Os bichos também, mas estão mais próximos do chão, já são naturalmente arqueados, seres pendentes à terra. De qualquer maneira, o sentido mais amplo que é o da arte que transfigura, deforma o real, é também o lugar onde “encenação e real coincidem”⁵⁷⁹. O mundo agreste, arruinado, grotesco, é também fulguração, mais do que representação. As cabeças dos camponeses e dos seus animais em chamas é encenação, mas também peregrinação real, périplo da dor. Em *Gaibéus*, os ceifeiros, partidos pelos rins na ceifa dos arrozais e rentes ao chão, também incendeiam: “As cabeças põem-se em fogo pelo pender do tronco e pelo arco de lume que o sol afivela nas nucas”⁵⁸⁰. O fogo que arde na paisagem, sobre e nas cabeças camponesas, é o mesmo que acinzentava a natureza, mata homem e planície, todos cinzas: “Céu cinzento e triste – os ceifeiros levam também a alma cinzenta. Céu e ceifeiros – planície e fogo”⁵⁸¹.

Em *Finisterra*, depois do desenho de criança, da fotografia do pai, da pirogravura na almofada da mãe, a próxima representação artística da realidade que veem da janela é a da maquete. A maquete em si, seus materiais, minerais, cores, camadas e paciência geológica na

⁵⁷⁸ OLIVEIRA, 1979, p. 10.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 23.

⁵⁸⁰ REDOL, 1974, p. 33.

⁵⁸¹ Ibid., p. 92.

feitura, ganha contornos míticos: “Talvez. Mitologia post-histórica, mecânica”⁵⁸². A maquete é ponto de contato, de relações temporais, quiasmática, fita de moebius, dentro e fora ao mesmo tempo, tempo e fora. Ela anuncia um novo povoamento, um novo homem, o ancestral após milênios, camadas arqueológicas reencontrando-se, refundindo-se, refundando natureza e cultura organicamente no anacronismo do tempo indiferenciado:

“[...] transfigura a maquete num cenário enorme, ampliação fotográfica (?) ao natural. Enquanto outra ideia imposta de fora insinua (desta vez) que a paisagem anterior ao afundamento das florestas está pronta a ser povoada por gente que nasceu milênios depois.
O tempo a indiferenciar-se, também⁵⁸³.

A concepção de um tempo indiferenciado em *Finisterra* alia-se ao *outro tempo* que José Neves nomeia como comunismo mágico no romance *Gaibéus* ou, ainda, ao “tempo dentro do tempo” que dom Carlo atribui à forma de vida camponesa na Lucânia. De um modo ou de outro, todos os tempos, heterogêneos, convergem para uma imagem-dialética da paisagem e de seu povoamento nesses romances – onde, sem dúvida, podemos incluir a paisagem desolada de *Fontamara* – ou ainda de um instante-dialético. Numa ponte mítica e mágica, que leve em consideração a perspectiva ameríndia, a imagem é que sobrevive, permanece como acontecimento. Lévi-Strauss, em sua incursão entre os indígenas caduveo, que viviam no Mato Grosso e às margens do rio Paraguai, menciona que “era preciso estar pintado para ser homem; o que permanecia no estado natural não se distinguia dos brutos”⁵⁸⁴, ou seja, as pinturas do rosto emprestam ao indivíduo caduveo “a sua dignidade de ser humano; operam a passagem da natureza à cultura, do animal ‘estúpido’ ao homem civilizado”⁵⁸⁵. Assim, pintar os corpos é também encenar, tornar o mito real. É menos e mais do que performar, é o real da máscara sobre a pele, corpo-arte, corpo-coisa, corpo-paisagem. Lévi-Strauss chama atenção, em sua visita à aldeia Bororo, após visitar a miséria dos Caingang e Caduveo comparáveis aos seus vizinhos caboclos, para os costumes originários intactos que não se desprendem dos corpos Bororo:

A nudez dos habitantes parece protegida pelo veludo herboso das paredes e as franjas das palmas: eles escorregam para fora de suas casas como se se despissem de gigantescos roupões de avestruz. Contentes com esses escrínios plumosos, os corpos

⁵⁸² OLIVEIRA, op. cit., p. 134.

⁵⁸³ Ibid., p. 136.

⁵⁸⁴ LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 197.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 202.

possuem contornos afinados e tonalidades realçadas pelo brilho das pinturas, suportes – dir-se-ia – destinados a pôr em evidência ornamentos mais esplêndidos: pinceladas gordas e brilhantes de dentes e prêsas de animais selvagens, associadas às plumas e às flores. Como se uma civilização inteira conspirasse na mesma ternura apaixonada pelas formas, as substâncias e as côres da vida; e, para reter em tórno do corpo humano sua mais rica essência, se dirigisse – entre tôdas as suas produções – as que são no mais alto ponto duráveis ou então fugitivas, mas que, por uma curiosa coincidência, dela são os depositários privilegiados⁵⁸⁶.

A cultura oriunda da natureza, nessa perspectiva, não perde o seu fio ancestral, sua origem e originalidade. Em devir, atualiza-se como porvir. O corpo-imagem, que é também paisagem e povoamento, redimensiona-se, coexiste com a terra, o subterrâneo, a floresta, as montanhas, o céu. Em *A queda do céu*, do xamã yanomami Davi Kopenawa, pululam as aparições dos *xapiri* – imagens espirituais do mundo que são a razão suficiente e a causa eficiente do que podemos chamar de natureza. O documentário *Xapiri*⁵⁸⁷, que contou com imagens audiovisuais captadas durante dois encontros de xamãs, organizados por Davi Kopenawa na aldeia Watoriki (Amazonas) em março de 2011 e abril de 2012 (figuras 47 e 48), exhibe uma sequência de imagens, comumente desfocadas ou fantasmáticas, mostrando os corpos dos yanomamis sendo pintados, ornados. São imagens que denotam costumes ancestrais de expressão do corpo, as “peles de imagens” de que fala Kopenawa em *A queda do céu*. A inversão sintática de imagens e peles, colocando na ordem a segunda anteriormente à primeira (peles de imagens), parece exercer um sentido em que o corpo funciona como dispositivo e, sobretudo, linguagem. As imagens só existem por intermédio do corpo, das dobras do corpo, das sinuosidades do corpo, das rugosidades da epiderme, do tônus do corpo, de sua compleição. Corpo (pele) e imagem são, a convergir com Roberto Esposito, linguagem. A voz do xamã, evocação *xapiri*, guerreira, que acompanha como trilha a feitura das “peles de imagens”, oferece a essa linguagem um atributo a mais: uma evolução imagética, espiritual, sensitiva, retorno ancestral, animalesco, antropomórfico, onomatopeico, retorno à terra, ao primeiro mundo yanomami, mítico, ritualístico. Já para o homem branco, segundo Kopenawa, a pele de imagens é o papel feito da pele das árvores (celulose). Os

⁵⁸⁶ LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 226.

⁵⁸⁷ O documentário experimental *Xapiri*, de 2012, é fruto de um projeto colaborativo, dirigido por Leandro Lima e Gisela Motta, Laymert Garcia dos Santos e Stella Senra, e Bruce Albert. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA>. Acesso em 28/07/2022.

yanomami não escrevem assim, não são alfabetizados pelas línguas do homem branco⁵⁸⁸. Seu papel é a pele do corpo, ornável com imagens. A sua escrita é imagem corporal.

Figura 47 – Cena do documentário *Xapiri* (2012)



Fonte: <https://topicoespecialvideoarte.wordpress.com/2016/02/17/xapiri-em-progresso/>

Figura 48 – Cena do documentário *Xapiri* (2012)



Fonte: <https://topicoespecialvideoarte.wordpress.com/2016/02/17/xapiri-em-progresso/>

⁵⁸⁸ A não-compreensão, por parte dos yanomamis, da maneira como o homem branco se comunica ou gera seus registros, e mesmo de sua língua e cultura antropocêntrica, pode relacionar-se aqui com o modo como os camponeses da Lucânia, em *Cristo parou em Eboli*, e como os *cafoni* em *Fontamara* divergem, em comum, da língua italiana. Circunscritos a seus dialetos do sul da Itália, herança ancestral e de outras civilizações também, mesclados à cultura de suas terras, à sua natureza, comunicam-se por necessidade na língua italiana, mas não falam a mesma língua que os de Roma, centro do poder.

Em *Finisterra*, por sua vez, a infância é construção criativa do mundo, povoamento pela imagem. A infância, que é pagã, não abdica, em seu aprendizado aberto, coexistencial, da magia nem da religião. Aceita, como bricolagem, mistura de cores, todas as formas. A convergir na direção da magia religiosa ou católica visada por Ernesto de Martino ao analisar os povos meridionais da Itália, povos camponeses, originários, ancestrais, a narrativa fragmentária de *Finisterra*, em seu quebra-cabeças ou bricolagem, montagem que também acontece no plano da linguagem, desconfigura ou deforma a narrativa bíblica, lança seus elementos ou peças no fosso mágico, mistura no caldeirão bruxólico, produz a poção mágica, a simpatia, o feitiço, a memória montadora da criança, a infância de que fala Giorgio Agamben retornando à paragem do mundo, do fim do mundo, do *finis terrae*, do fim de terra, Finisterra. O caráter lúdico, o da criança desenhando a paisagem do povoamento camponês, funciona muitas vezes no romance como a liga a reunir os blocos religiosos/bíblicos e os blocos mágicos/ancestrais: “O sacerdote e a cerimônia do fogo (pensa a criança, fascinada)”⁵⁸⁹. Ou quando, já adulto, agora um homem que intui construir uma maquete da paisagem, as perspectivas se cruzam e, ainda assim, o ponto de vista da criança é que permanece delineando a cena: “Estranhas árvores [...] Nem sequer dão sombra. Pensem na figueira de judas”⁵⁹⁰. Há, no entanto, uma ligação espiritual, conquanto ancestral, entre a criança e os peregrinos, nômades camponeses, observados da janela e desenhados por ela na paisagem. Modos de vida que se entrecruzam, encontram-se, tentam salvar-se do incêndio no mundo, salvar a paisagem da queima. Nessa tentativa desesperada, desolada, camponeses queimam como archotes, prontos religiosamente à crucificação (ou seria fogo herege?), falso milagre que apenas suspende o mundo como um instante messiânico, como as aves sobre o céu da paisagem/maquete/paragem:

Quando ultrapassarmos as árvores. E transpô-las sem um incêndio, só por milagre.
 Quem falou em milagres? Olhem aquelas aves, lá em cima, imóveis sobre o mundo.
 Não pairam, não batem as asas. Estão apenas suspensas, porque Alguém as suspende.
 Ou crucifica no tecto do céu.
 Sinal de redenção?
 Veremos se ressuscitarem.
 Enquanto os peregrinos (cabeças em fogo voltadas para o alto) discutem as aves brancas, a criança entra na floresta furtivamente. E ouvindo as últimas frases, sorri.
 Aleluia⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ OLIVEIRA, 1979, p. 150.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 155.

⁵⁹¹ Ibid., p. 156.

A floresta é o lugar do sonho, da purificação, do incêndio, da purgação, do mágico e religioso, sagrado e profano, da metamorfose. A metamorfose, entretanto, espalha-se e entranha-se como rizoma pela floresta, pelos corpos, pela casa. É mutação. É gisandra. O gigantesco cordeiro (olhar de criança) que servirá de pele e superfície à pirogravura da paisagem feita pela mulher, rasgando-o vivo com seu estilete, é também, ainda que objeto sádico, sacrifício pagão e cordeiro de Deus, mistura de formas, deformação, expressão grotesca: “Cavalos-serpentes, bois-anões, o mundo às avessas. Por exemplo: o cordeiro (quase um elefante) teve de vir no colo”⁵⁹². Entrar e sair da floresta, da paisagem, é rota cíclica, eterno retorno, tempo indiferenciado, anacrônico, mítico. O mito é metamorfose em *Finisterra*, mas é também mistura, montagem, bricolagem. Cláude Lévi-Strauss, no rumo de um pensamento selvagem, estabelece uma ponte entre o mito e a bricolagem:

As imagens significantes do mito, os materiais do *bricoleur*, são elementos definíveis por um duplo critério: eles *serviram*, como palavras de um discurso que a reflexão mítica “desmonta”, à maneira do *bricoleur* que cuida das peças de um velho despertador desmontado e eles *ainda podem servir* para o mesmo uso ou para um uso diferente, por pouco que sejam desviados de sua função primeira [...]
Essa lógica trabalha um pouco à maneira do caleidoscópio, instrumento que também contém sobras e pedaços por meio dos quais se realizam arranjos estruturais. Os fragmentos são obtidos num processo de quebra e destruição, em si mesmo contingente, mas sob a condição de que seus produtos ofereçam entre si certas homologias: de tamanho, de vivacidade de cor, de transparência⁵⁹³.

Para exemplificar essas formas de bricolagem, essa imagem mítica, Lévi-Strauss cita, como exemplo, uma aproximação a certos tipos de radiolárias e diatoméias. O exemplo, pensando também no caleidoscópio e no caráter totêmico que Lévi-Strauss atribui à etnografia de povos indígenas, é especialmente curioso quando se retorna ao grotesco. Do ponto de vista estético, o grotesco se constitui decorativamente como uma arte que flana entre o humano, o antropomórfico, o mítico, o animal, o vegetal, o mineral. Especialmente, os estuques grotescos renascentistas, por exemplo, apresentavam uma simetria e um preenchimento – que podemos pensar, inclusive, rizomático – em que, organicamente, os elementos parecem se complementar em serpenteios arabescos a título de preenchimento do espaço. Não à toa, Wolfgang Kayser chega a relacionar esse traço ornamental grotesco, essencialmente

⁵⁹² OLIVEIRA, 1979, p. 159.

⁵⁹³ LÉVI-STRAUSS, Cláude. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989, p. 51-52.

renascentista a partir das descobertas na Roma Antiga, com a arte árabe – aqui, em especial, podemos pensar no traço mudéjar. Esse preenchimento grotesco do espaço estético que, na maioria das vezes, configura-se simétrico, sugerindo um espelhamento entre a face direita e a face esquerda, bem como uma proporcionalidade entre a parte alta e a parte baixa, não se distancia do desenho das radiolárias e diatoméias mencionado por Lévi-Strauss. Em paralelo, não se podem esquecer as figuras totêmicas de povos pré-colombianos das Américas, como Maias e Incas, ou dos tótems africanos, em sua disposição vertical e seu preenchimento, parte sobre parte, muitas vezes espelhado tanto na superfície vertical maior, quanto em estruturas laterais menores e horizontais. Embora esses últimos exemplos caminhem também para a máscara, a africana e ritualística, não deixam de guardar o traço grotesco; em última análise, o de uma máscara grotesca. Entre a unidade da máscara e o todo espacial grotesco – lugar da montagem totêmica – encontramos o mito, o rito, a bricolagem, a natureza rizomática.

Em *Finisterra*, a mesma gisandra gelatinosa que invade a casa, que produz metamorfoses invisíveis desde o subterrâneo, encontro com o húmus da terra, é também encontro com o corpo, com o subcutâneo. Corpo e linguagem se imiscuem rizomaticamente em *Finisterra*, revelação final do romance, quando a mulher penetra na floresta atrás dos camponeses originários, derramando sobre si um copo do leite de gisandra: “A gota de gisandra (petrificada sobre a tatuagem) cintila e acende a ponta dos seios: duas chamas ou dois diamantes?”⁵⁹⁴. O corpo, portanto, é encontro ou devir: mulher (humano), gisandra (rizoma vegetal) e diamante (pedra, minério). É o corpo-gisandra que retorna à terra, retorna à casa, em *Finisterra*. O corpo que decai. *Finisterra* então já não é fim de terra, mas origem, turbilhão, adiamento do fim.

Esse porvir como fim de mundo adiado, que nos remete ao texto-manifesto de Ailton Krenak, apenas sustenta-se enquanto devir. Devir-terra, se retornarmos aos camponeses de *Gaibéus e Fontamara*. A imagem-dialética do corpo-terra apreendida no instante, no grande átimo, pontua ambas as narrativas. Os pontos, quadros pictórico-literários, constelam, unem-se e separam-se rizomaticamente. A monotonia do *ergastolo*, sua natureza-morta, é permanência, atualidade. É também, como veremos mais à frente, resto e resistência terrana a ludibriar a opressão sobre os corpos subvivos.

⁵⁹⁴ OLIVEIRA, 1979, p. 171.

3.2 PARAGEM: HÁ *CAFONI* E GAIBÉUS POR VIR?

O grotesco é percurso e paragem, átimo de paisagem riscada pelo movimento. É instante-dialético que descentra o devir ou, nesse caso, devires. Se não prescinde da imaginação montadora capaz do gesto da bricolagem, também não abre mão, enquanto montagem e imagem, de um tresloucamento que não cessa como ponto, mas desliza sem sentido único como linha infinitesimal, à maneira de um devir-louco deleuziano. Aqui precisamos apreender essa imagem-tempo. O grotesco está no fundo, naufragado e esquecido como uma embarcação que serve de coral às multiespécies, que transmuta pelo tempo, pela oxidação, presumindo crostas e camadas aprofundando-se em sua superfície. Nosso gesto fugidio de apreensão do grotesco é acadêmico porque pressupõe um *corpus*, dois romances. No entanto, matéria abissal, induz ao mergulho, à queda, à perda corpórea sob a gravidade. Caímos do céu, descemos cabeça e corpos-máscaras, ao encontro dos pés, da terra. Agora precisamos aqui repousar, submetemo-nos a uma paragem do mundo, não da história, grotesca deveras. Estamos entre a paisagem e o povoamento, entre gaibéus e *cafoni*, entre camponeses e povos aliados, entre horizontalidade e verticalidade, entre humano e não humano, entre o entre da imagem grotesca, ou seja, no exato lugar do jogo, da ação. Mas como a ação na paragem, no fim, na morte anunciada, crônica, como alertou Krenak?

Resto e resistência. Poesia e infância. Magia e religião. Etnografia e novos realismos. Não há apenas dois, como intuiu Deleuze: há sempre uma relação entre dois que propõe o múltiplo, o devir. O grotesco é sempre metamorfose em composição. Mas aqui, para fins de uma tese, escolhemos dois caminhos que, logicamente, geram relações entre si e com os outros. Em verdade, não se tratam de caminhos, embora linhas, mas de uma bifurcação, do instante exato da justaposição que também é contraposição e relação, o da dúvida, da indefinição, da indiscernibilidade, da incompletude. A paragem é à beira do abismo que também é chão, terra, fundo e superfície. O abismo é o fim ou o por vir? É ação ou inação? Estamos no instante da contemplação grotesca, a que se bifurca para sempre se encontrar, partir de novo. De um lado a terra que não esquece a *grotta*, seu *ethos*, a textura mineral, calcária, as sementes brotadas na pedra, homem-animal-vegetal-mineral, naturezacultura. De outro, o traço estético, a linguagem, que pode advir de uma sintomatologia da sociedade, que deve assim deformar para afrontar – ou conformar-se a – uma realidade em decadência. Não se trata do pensamento débil entre polaridades positivas ou negativas, otimistas ou

pessimistas. Ambos os lados, o da *grotta* e sua porta aberta, e o do traço estético antropomórfico, mutante, deformidável, são muitos que se ladeiam com tantos outros, desmarginalizando-se, desterritorializando-se. A paisagem, portanto, é como a pintura, a imagem: não somente aquilo que se vê.

Mas o grotesco, imiscuindo-se como uma nova lente sobre o real, sugere uma visada particular porque já é deformação do real; uma nova forma, talvez de mirá-lo. A ficção – como é a literatura, mas também as artes visuais e o cinema – permitem acessar esse real atravessando a fantasia. Por isso, a máscara. Do outro lado da máscara há outra máscara, grotesco sobre grotesco, pedra sobre pedra. Não cabe a esta tese acessar ou chegar ao fundo, mas permitir a queda, a vertigem, paisagem e passagem⁵⁹⁵. O fim é o mundo, não este físico e falido, mas o que decerto nos lança a um portal – mágico? abissal? – para acessar-se outros lados, outros fins e mundos. A literatura, em qualquer tempo, sempre foi uma porta. Religião e magia – ambas pela perspectiva divina e profana – também.

Aqui fazemos mais uma parada dentro da paragem. Retornamos aos conceitos de imagem-dialética de Benjamin, de imagem-sintoma de Didi-Huberman, do instante ou do átimo cairológico de Agamben. Intentar explodir o contínuo da história guarda o risco necessário de apreender seus estilhaços e, pela visão caleidoscópica, remontar seus restos, resíduos e farrapos. A imagem, portanto, que também é linguagem, torna-se revelação ao historiador materialista dialético, positiva um fato histórico submerso nos escombros da história. A revelação, entretanto, é a porta estreita por onde o Messias, em um átimo, pode penetrar, surgir, fulgurar. Para Benjamin, a ideia do Messias – ou do tempo revolucionário e messiânico – preserva a imobilidade fundamental do agora, o estilhaço ou fragmento capaz de fazer cintilar toda a história humana: “O ‘agora’, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana”⁵⁹⁶. É possível que o historiador benjaminiano, aquele que “funda um conceito de presente como um ‘agora’ no qual se infiltram estilhaços do messiânico”⁵⁹⁷, também se apresente como um Messias no instante de convergência, por exemplo, entre a ideia do tempo como repetição infinita do mesmo em

⁵⁹⁵ Aqui não se trata de uma coincidência a correlação da palavra com o título do livro de ensaios *Passagens*, de Walter Benjamin, como será visto logo à frente.

⁵⁹⁶ BENJAMIN, 1994, p. 232.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 232.

Blanqui, do anacronismo da imagem-sintoma em Didi-Huberman e da experiência imediata do prazer em Agamben e de seu tempo pleno, descontínuo, finito e completo.

Mas esse Messias que, para Benjamin, não vem apenas como salvador, mas também como vencedor do Anticristo⁵⁹⁸, faz com que a tarefa de escovar a história a contrapelo necessariamente remova desses fiapos ou eriços, dessa porta estreita e entreaberta, as vozes subterrâneas, submersas, oprimidas, como antídoto ao tempo homogêneo e imóvel do poder. Se o tempo revolucionário e messiânico atrelado aos vencidos se subtrai de um instante, de um agora, a resistência da *beffa*, do disfarce, da ironia e da espirituosidade nos romances aqui analisados funda uma passagem, um momentâneo neoreal de cintilação histórica frente à resignação, opressão e estagnação de seus camponeses gaibéus e *cafoni*. O arquivo N, do livro *Passagens*, também deixa desprender lampejos pedagógicos acerca do método a ser adotado pelo historiador materialista dialético benjaminiano: “Educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”⁵⁹⁹. Olhar e sombra remetem a um sentido de imagem, a uma imagem-dialética que aqui pretendemos sobrepor como lente às obras investigadas, e que não deixa de ser tarefa especulativa:

Genericamente falando, [...] uma espécie de “especulação” das imagens, no sentido etimológico da palavra: um exame minucioso de imagens prenes de história. Ela tem sua razão-de-ser na especificidade do seu pensamento, que se articula não tanto por meio de conceitos e sim de imagens. A “imagem” é a categoria central da teoria benjaminiana da cultura: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” – com esses termos se deixa circunscrever em boa parte a historiografia benjaminiana⁶⁰⁰.

Essa imagem prene de história que lampeja, que dialeticamente infere o salto, a atualização, sustenta a ideia de que “os únicos momentos de liberdade são interrupções,

⁵⁹⁸ Por Anticristo podemos pensar, a partir de Benjamin, no poder fascista, conclusão que não se distancia do já citado Ernesto de Martino que, a partir de Benedetto Croce, considera o Anticristo como apto à própria destruição, à descrição. No entanto, seguindo o nexu benjaminiano, “destruição” é evento messiânico e revolucionário, explosão do contínuo da história. Essa explosão se assemelha à estelar, capaz de gerar constelação. A destruição ou descrição, atribuída por Ernesto de Martino ao Anticristo, é o contrário da que imagina Benjamin: é estagnação fascista, nunca a imobilidade fundamental do evento messiânico.

⁵⁹⁹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 500.

⁶⁰⁰ BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 42.

descontinuidades, quando os oprimidos se sublevam e tentam se emancipar”⁶⁰¹. As imagens em *Fontamara* e *Gaibéus*, ainda que advenham nesses romances neorrealistas da “expressão da economia na cultura”, ou seja, “da tentativa de apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível”⁶⁰², não podem estar dissociadas, até mesmo por sua materialidade histórica e dialética, de elementos que, escovados a contrapelo, apresentem a resistência desses corpos, seja pela espirtualidade, pela ironia, pelo sarcasmo, ou mesmo pela profanação mágico-religiosa que nunca aparece distante de uma relação telúrica, camponesa, a dos corpos em devir-terra.

Situados na terra, enterrados na terra, aparentemente imóveis ou estagnados na terra agreste, árida, acre, ácida, gaibéus e *cafoni* não abdicam de uma relação telúrica, muitas vezes simbiótica com a terra, com os animais, minerais e plantas que, a trilhar o sendeiro grotesco, aproximam-se de uma tradição ancestral, seja religiosa, folclórica, mágica, de um *fatto a mano*, de uma artesanaria, de um labor mais do que trabalho exploratório e, sobretudo, do respeito à natureza que pode ser traduzido por uma postura de natureza-cultura atuando sobre seus corpos, postura essa também profundamente ecológica.

3.2.1 O FIM DO MUNDO OU O INÍCIO DO POVO QUE NOS FALTA?

Uma virada etnográfica – ou dobra, nesse caso – que abarque obras literárias neorrealistas não pode prescindir, no entanto, de mirar a falácia de um capitalismo como religião e, assim, da totalização da posse dos recursos materiais e naturais, como se depreende da pergunta proferida pelo criador de cabras La Zappa ao encontrar na estrada as mulheres *cafone* que retornavam da casa do *podestà* Empresário após reclamarem o desvio do riacho de suas terras: “Então, até o ar agora é do Empresário?”⁶⁰³. Se pensarmos no devir-terra como um evento messiânico ou acontecimento, chegaremos mais adiante a constatações que não distanciam os camponeses de *Gaibéus* e *Fontamara* da perspectiva indígena tentando adiar o fim do mundo nem da teoria antropocêntrica que condena à extinção a espécie humana.

Ao apontarem para as armadilhas reais de um modelo desenvolvimentista do capitalismo global, insustentável do ponto de vista humano e natural, ou mesmo de

⁶⁰¹ LÖWY, Michael. *Walter Benjamín: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005, p. 117.

⁶⁰² BENJAMIN, 2009, p. 502.

⁶⁰³ SILONE, 2003, p. 70.

sobrevivência ou perenidade do planeta, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro vaticinam, em *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*, um futuro bastante próximo à condenação da humanidade e do planeta Terra a um “fim do mundo”. Um fim de mundo, ou um “mundo depois de nós”, depois da espécie humana antropocêntrica, que não se originará de uma catástrofe abrupta, mas decerto lenta, aos poucos. No entanto, como apontam os autores, esse “fim de mundo” já se encontraria hoje em aproximação e de forma bastante acelerada. Do ponto de vista dos estudos geológicos, o Antropoceno é o nome que recebe o período subsequente ao Holoceno, que durou de 10 mil a 12 mil anos. O termo “Antropoceno” foi formalmente introduzido na discussão científica e ambiental pelo climatologista Paul Crutzen em 2000⁶⁰⁴, sintetizando a ideia de que os seres humanos se tornaram a principal força geológica emergente que hoje afeta o futuro do sistema terrestre. No prefácio do livro *Enfrentando o Antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre*, John Bellamy Foster aponta que

Embora muitas vezes seja datado da Revolução Industrial (fim do século XVIII), o surgimento do Antropoceno remonta mais precisamente ao fim da década de 1940 e ao início da década de 1950. Evidências científicas recentes sugerem que houve um pico por volta de 1950, marcando uma Grande Aceleração do impacto humano sobre o meio ambiente [...] ⁶⁰⁵.

Assim, o autor coaduna com uma grande gama de estudiosos que identificam mais acertadamente a origem do Antropoceno e suas “dramáticas mudanças da interface homem-ambiente”⁶⁰⁶ na ascensão do capitalismo, o que inclui a Revolução Industrial, a colonização do mundo e a era dos combustíveis fósseis⁶⁰⁷. Há, portanto, uma linha de convergência entre a

⁶⁰⁴ Ian Angus esclarece que a palavra “antropoceno” foi reformulada três vezes, mas foi na terceira vez que ela ganhou os contornos atuais: “O químico da atmosfera Paul J. Crutzen reinventou a palavra em fevereiro de 2000, em um encontro do International Geosphere-Biosphere Programme (IGBP), em Cuernavaca, no México (Cf. ANGUS, Ian. *Enfrentando o antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre*. Trad. Glenda Vicenzi e Pedro Davoglio. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023, p. 31). Sonia Torres e Marina Pereira Penteado acrescentam que, dois anos depois, quando recebeu o Prêmio Nobel de Química, Paul Crutzen “sugeriu que o planeta havia entrado em uma nova era geológica, o ‘Antropoceno’ [...] a nova era que teria começado em meados do século 20, quando a crescente população do planeta acelerou o ritmo da produção industrial e aumentou o emprego de agroquímicos e de combustível fóssil. Ao mesmo tempo, deu-se a primeira explosão atômica, espalhando lixo radioativo pelo globo que, por sua vez, depositou-se nos sedimentos da Terra e no gelo glacial, tornando-se parte do registro geológico” (Cf. TORRES, Sonia; PENTEADO, Marina Pereira. “Introdução”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 11-12).

⁶⁰⁵ FOSTER, John Bellamy. “Apresentação”. In: *Enfrentando o antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre*. Trad. Glenda Vicenzi e Pedro Davoglio. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023, p. 11.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰⁷ Sem querer chegar a um aprofundamento em dados consequentes de tal ruptura antropocêntrica (o que não é objetivo desta tese), resta apenas mencionar como curiosidade preocupante algumas informações recentemente

adoção de um perspectivismo ameríndio, como é o caso de Danowski e Viveiros de Castro, a de uma mobilização radical ecossocialista, como sugere Ian Angus, a da advertência xamânica dos líderes indígenas Davi Kopenawa e Ailton Krenak, ou mesmo a de uma ecologia profunda (*deep ecology*) que reconhece à natureza personalidade jurídica como titular de direitos próprios e independentes do ser humano, à maneira como defende o jurista Eugenio Raúl Zaffaroni: todos compreendem que o capitalismo no estágio atual de imperialismo, de religião ou culto, de aceleração sem medida de consequências, é a causa maior da crise ambiental e humana produzida no planeta, capaz de sacramentar a ruptura metabólica mencionada por Karl Marx, ou seja, “uma ruptura irremediável no metabolismo social prescrito pelas leis naturais da vida”⁶⁰⁸.

A discussão atual se ampara na hipótese de que o agravamento da crise ambiental e civilizacional, as causas antrópicas e consequências catastróficas levariam ao “fim do mundo”. Como indicam Danowski e Viveiros de Castro, “não há saída, desde logo, dentro do capitalismo”⁶⁰⁹, referindo-se a um capitalismo “imperial”, aceleracionista, depredatório, bárbaro e irresponsável que resulta na ideia de um mundo já morto, de uma humanidade em extinção ou de um mundo que se esvazia aos poucos e que poderá representar um espetáculo dantesco; em outras palavras, um mundo desértico que ocasiona “a falta de sentido de *nossa vida presente*”⁶¹⁰. Contudo, o estado atual do mundo, como já citado, não pode ser dissociado de fatores anteriores, que remontam a outros tempos. Eugenio Raúl Zaffaroni, por exemplo, acrescenta que “Todo o século XX foi um processo constante de desvio do medo em direção a objetos não temíveis para massacrá-los, impedindo o reconhecimento certo do maior objeto temível, que é a destruição planetária”⁶¹¹. Davi Kopenawa e Ailton Krenak são incisivos em demonstrar que essa queda executada pelo capitalismo aceleracionista antropocêntrico, talvez a última queda, já é vivida, camada sobre camada, céu sobre céu, pelos indígenas desde

publicadas sobre tais mudanças infligidas sobre o planeta, que constam no ensaio *Enfrentando o Antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre*, advindas da propagação da influência humana sobre a paisagem no século XX: “cerca de 20% dos recifes de corais do mundo foram destruídos e outros 20% foram degradados”, “cerca de 35% dos manguezais foram perdidos”, “cerca de 70% do uso mundial de água vai para a agricultura” – aqui devemos pensar na agricultura de larga escala, latifundiária, cujo modelo é a monocultura –, “o número de espécies e a diversidade genética diminuiu no mundo todo”.

⁶⁰⁸ MARX, Karl. *Capital*. Trad. Rubens Enderle. Vol. 3. São Paulo: Boitempo, 2017, p. 873.

⁶⁰⁹ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 55.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

⁶¹¹ ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *A Pachamama e o ser humano*. Trad. Javier Ignacio Vernal. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 62.

séculos de degradação da terra, extinção da flora e da fauna e dizimação étnica: “Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair?”⁶¹².

Logicamente que o tempo ancestral indígena dilata a dimensão da palavra “eras”. O tempo indígena de uma perspectiva ameríndia, que poderíamos imaginar anacrônico e cairológico, ancestral, compreende a queda executada pelo capitalismo radical como a de uma consequência humana que se afasta, em termos materiais, de um uso racional do planeta que não seja meramente exploratório. Portanto, o capitalismo aqui responde também pelo mercantilismo das grandes conquistas das navegações europeias na América e no mundo⁶¹³, mas também pelos diversos liberalismos e neoliberalismos dos séculos, em especial do século XX. É verdade que a perspectiva ameríndia defendida pelos dois xamãs, assim como por Danowski e Viveiros de Castro, pode divergir, em parte ou gradação, de uma aceitação do uso de instrumentos técnicos. Se, por exemplo, Eugenio Zaffaroni admite a tecnologia conforme as pautas éticas originárias e Ian Angus busca alternativas verdadeiramente sustentáveis na marcha terrestre, necessitaríamos de uma discussão mais ampliada e, por certo, não conclusiva, acerca da melhor maneira de evitar ou adiar esse “fim do mundo”. Outro importante autor dentro desse debate, Ernesto de Martino, embora não acredite no fim da sociedade humana com seus valores humanísticos, nem na hipótese de uma catástrofe natural e cósmica que torne o planeta inabitável, pensa o “fim do mundo” atentando-se ao sentido de que “a civilização humana pode aniquilar-se, perder o sentido dos valores intersubjetivos da vida humana e empregar os mesmos poderes do domínio técnico da natureza de uma maneira sem sentido por excelência, isto é, aniquilando a possibilidade mesma de cultura”⁶¹⁴.

Para os objetivos aqui propostos, o essencial, por ora, é percebermos que todos esses autores trabalham e se posicionam dentro de um viés que reconhece o risco antropocêntrico capitalista de um abuso deliberado no uso das reservas naturais, dos corpos, do planeta. Mais uma vez, como resultado disso, deparamo-nos com mortos-vivos, zumbificação, desertos do real como jardins suspensos aguardando o juízo final.

⁶¹² KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 62.

⁶¹³ Danowski e Viveiros de Castro contribuem para essa afirmação ao mostrarem as consequências aos povos originários da América dessa corrida mercantilista e colonial europeia por suas terras: “para os povos nativos das Américas, o fim do mundo já aconteceu, cinco séculos atrás” (Cf. DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 138).

⁶¹⁴ DE MARTINO, 2019, p. 73 – tradução minha. Texto original: “L’umana civiltà può autoannientarsi, perdere il senso dei valori intersoggettivi della vita umana, e impiegare le stesse potenze del dominio tecnico della natura secondo una modalità che è priva di senso per eccellenza, cioè per annientare la stessa possibilità della cultura”.

Retornando, no entanto, ao século XX, e seus vestígios que sinalizam as maiores mudanças e alterações do Antropoceno, encontramos também na narrativa de *Fontamara* um sintoma, ou imagens-sintoma, que já antecipa – ou repete – uma mentalidade afeita às consequências nefastas com as quais agora nos debatemos sem saída. *Fontamara* guarda uma forma de fim de mundo. No capítulo VII, sacramentado o golpe erigido pelos fascistas ao desviar as águas do riacho para as terras do Engenheiro *podestà*, os *cafoni* temem pela ideia de passarem um inverno sem pão nem comida: “‘É o fim!’, repetia Zompa. ‘Vocês vão ver, um dia destes, Deus Nosso Senhor perde a paciência, manda um terremoto e não se fala mais nisso’”⁶¹⁵. Logicamente, o “terremoto” e esse “Deus” devem ser tratados no texto de maneira figurada, mas sua carga simbólica e polissêmica transvasa a narrativa, abre a perspectiva ou forma perspectivas variadas de uma noção de fim de mundo, sempre condicionada ao avanço da ganância, da exploração, da dominação da natureza pelo homem, da selvageria capitalista, da barbárie de uma cultura hegemônica sobre inumeráveis culturas ou povos, bem como à necessidade mítica, mágica ou mesmo religiosa de um modo de adiamento desse fim. Se pensarmos, por exemplo, no silêncio absoluto vaticinado pelo *cafone* Zompa após o fim, não podemos nos afastar do que Kopenawa adverte sobre as epidemias, que não excluem enquanto elemento temível uma correlação com os terremotos, maremotos, *tsunamis*, desertificação da paisagem ou guerras ocasionadas pela ação antropocêntrica capitalista:

Se os seres da epidemia continuarem proliferando, os xamãs acabarão todos morrendo e ninguém mais poderá impedir a chegada do caos. *Maxitari*, o ser da terra, *Ruiiri*, o do tempo encoberto, e *Titiri*, o da noite, ficarão furiosos. Chorarão a morte dos xamãs e a floresta vai virar outra. O céu ficará coberto de nuvens escuras e não haverá mais dia. Choverá sem parar. Um vento de furacão vai começar a soprar sem jamais parar. Não vai mais haver silêncio na mata. A voz furiosa dos trovões ressoará nela sem trégua, enquanto os seres dos raios pousarão seus pés na terra a todo momento. Depois, o solo vai se rasgar aos poucos, e todas as árvores vão cair umas sobre as outras. Nas cidades, os edifícios e os aviões também vão cair. Isso já aconteceu, mas os brancos nunca se perguntam por quê. Não se preocupam nem um pouco. Só querem saber de continuar escavando a terra em busca de minérios, até um dia encontrarem *Xiwãriipo*, o ser do caos! Se conseguirem, aí não vai haver mais nenhum xamã para rechaçar os seres da noite. A mata vai ficar escura e fria, para sempre. Não terá mais nenhuma amizade por nós. Marimbondos gigantes vão atacar os humanos e suas picadas irão transformá-los em queixadas. Todos os garimpeiros vão morrer, mordidos por cobras caídas do céu ou devorados por onças, que vão aparecer de todos os lados na floresta. Seus aviões vão se despedaçar nas árvores grandes. A terra vai se encharcar e vai começar a apodrecer. Depois será pouco a pouco coberta pelas águas, e os humanos vão virar outros, como aconteceu no primeiro tempo⁶¹⁶.

⁶¹⁵ SILONE, 2003, p. 184.

⁶¹⁶ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 492-493.

E ainda:

Os *xapiri* já estão nos anunciando tudo isso, embora os brancos achem que são mentiras. Com a imagem de *Omama*, repetem para eles a mesma coisa: "Se destruírem a floresta, o céu vai quebrar de novo e vai cair na terra!". Mas os brancos não ouvem [...]. Irão morrer também eles, esmagados pela queda do céu. Não vai restar mais nada. Assim é. Enquanto existirem xamãs vivos, eles conseguirão conter a queda do céu. Se morrerem todos, ele vai desabar sem que nada possa ser feito [...] O que os brancos chamam de futuro, para nós, é um céu protegido das fumaças de epidemia xawara e amarrado com firmeza acima de nós!⁶¹⁷.

A manipulação da água no romance *Fontamara*, o desvio do riacho de terras antes cultiváveis, não poderia refletir uma tônica atual que não poupa ecossistemas saudáveis, reservas ecológicas, territórios indígenas e culturas autóctones de uso equilibrado da terra? Queimadas de imensas áreas florestais, alagamentos de milhares de hectares por conta de barragens de grandes empreendimentos de energia, incentivo ao aumento *per capita* do consumo de combustíveis fósseis não podem guardar, ainda que sob um olhar microcômico, alguma relação com os acontecimentos narrados em *Fontamara*? No prefácio, Silone já oferece o tom de uma imobilidade camponesa diante das transformações executadas na terra, na geografia, na paisagem, pelos mandatários do lugar, uma imobilidade que não se distancia de um saber ancestral, contemplativo:

Os fontamarenses assistiam às transformações da planície como a um espetáculo que não lhes dizia respeito. Na montanha, a terra para cultivar era sempre escassa, árida e pedregosa, o clima desfavorável. A drenagem do lago do Fucino, ocorrida havia cerca de oitenta anos, trouxe benefícios para os municípios da planície, mas não para os da montanha, porque reduziu a temperatura em toda a Marsica, a ponto de arruinar as antigas culturas. Os antigos olivais foram totalmente destruídos. Os vinhedos são, freqüentemente, infestados por doenças, e a uva não chega à completa maturação [...]⁶¹⁸.

Mais uma vez, Danowski e Viveiros de Castro apresentam argumentos dignos de aproximarem essas duas margens de mundo, o camponês e o indígena, e sua causa comum e protetora da terra diante de uma realidade antropocêntrica e capitalista que conduz o mundo ao fim. Ao se referirem à cena final do filme *Melancholia* (2011), do diretor Lars von Trier, os autores ilustram essa queda e seu silenciamento contemplativo:

⁶¹⁷ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 494.

⁶¹⁸ SILONE, 2003, p. 23-24.

O fim do mundo dos camponeses de Tarr é um dessecamento antes que um apodrecimento. É o vento áspero e estéril que uiva sem cessar, soprando folhas mortas e poeira contra a cabana de pedra; é o poço que se esgota, parando de minar água; é o cavalo que inexplicavelmente deixa de se alimentar – o cavalo, besta apocalíptica, como em *Melancholia* – ; é a pouca luz que se apaga, por falta de combustível; é a comunicação que vai insidiosamente se extinguindo entre pai e filha, que aos poucos não mais se falam, nem se olham, preferindo contemplar, estáticos e mudos, o mundo dessecado. É, sobretudo, a repetição nua, cega, maquinal, inútil em sua pura instrumentalidade mesma, das ações cotidianas que vai *desanimando*, no sentido mais literal possível, os personagens. Primeiro o cavalo, e por fim também o velho e sua filha, quedam-se imóveis, os dois últimos sentados à mesa na cabana escura, diante de sua invariável refeição – duas batatas, uma para cada um, agora cruas, por falta de água e fogo, que permanecem intocadas enquanto o filme termina em um lento *fade out*⁶¹⁹.

O efeito causado pelo término do filme em “lento *fade out*”, que também é silenciamento, fim das palavras, aceitação imóvel, coincidindo com a falência dos recursos da natureza e da vivacidade animal, encontram um espelhamento na postura demasiadamente humana do velho e de sua filha, cuja disposição diante do inevitável fim é também a melíflua e lenta queda da resignação e da resistência dos corpos. A menção à besta apocalíptica também não escapa a uma referência bíblica, religiosa, que parece frequentemente imiscuir-se, como consolo ou anúncio trágico, diante da morte ou de sua espera iminente, tópico que retomaremos mais adiante.

Figura 49 – Cena final do longa-metragem *Melancholia* (2011), de Lars von Trier



Fonte: <https://www.ondacinema.it/film/recensione/melancholia.html>

⁶¹⁹ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 63.

Danowski e Viveiros de Castro acrescentam ainda uma reflexão sobre os instantes que antecedem a grande catástrofe do choque do planeta azul *Melancholia* contra a Terra, o Acontecimento, ou seja, os “décimos ou centésimos de segundo de afeto maximamente intenso⁶²⁰” que se interpõem entre a perspectiva do fim iminente e o próprio fim vividos desde o ponto de vista das personagens Claire, sua irmã Justine e seu filho Leo. Relembrem que Claire ajuda o sobrinho Leo a construir uma esquelética armação de galhos secos, com os flancos vazados, expostos a toda sorte de intempéries, que batizam de “caverna mágica” (figura 49):

o simulacro de cabana indígena [...] sem paredes materiais, pode não ser uma *fuga*, pois não há para onde fugir, mas é uma *saida* encontrada pelos três personagens para enfrentar o Acontecimento e contraefetuá-lo transcendentalmente, naqueles poucos instantes de pensamento hiperconcentrado⁶²¹.

A compreensão polissêmica da cena descrita estabelece uma forte relação com uma perspectiva indígena – ou ameríndia – do fim do mundo. O afeto e a bricolagem infantil reunidos na construção da “caverna mágica”, poderosa e frágil ao mesmo tempo, coadunam com a postura em roda dos três personagens sentados no chão, sobre a terra, dentro da imaginária cabana, enquanto aguardam o fim, o choque entre os planetas, a queda do céu. Mítico e místico se encontram, magia e fé ou crença se aproximam. Se não há para onde fugir, o céu furta-cor, esotérico, o psicodélico fundo da cena como filtro a emoldurar os três personagens na cabana, já se mostra um ponto de fuga na imagem, atração derradeira do olhar angustiada ou anteparo maravilhoso à catástrofe e ao trauma.

No início do capítulo III de *Fontamara*, o *cafone* Giuvà narra o estado de espírito dos demais camponeses frente à ameaça da escavação para desvio do riacho que abastecia suas terras montanhosas, uma atitude que já era esperada pelo pior, pela desgraça final por vir: “Quando as desgraças começam, quem consegue detê-las?”, dizíamos uns aos outros. “Talvez, o pior esteja ainda por vir.”⁶²². *Gaibéus*, por sua vez, parece tergiversar sobre um fim de mundo camponês, fim de forças, fim de esperança, deveras submetido à propulsão de um capital exploratório desde as primeiras linhas do prefácio do autor:

Traiu-nos o lugar, sujeito às tropelias de uma luta em que o peso da nossa mão não bastava para mandar nas rédeas do futuro; traiu-nos o tempo, porque o imperialismo

⁶²⁰ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 55.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 55.

⁶²² SILONE, 2003, p. 83.

buscava a teta de mercados que lhe mingassem a gula e aqui não pautava o seu destino, sequer pela burguesia liberal; traíram-nos os espelhos ilusórios em que nos embevecemos, na mira da imagem de um estímulo, talvez porque o embalar da esperança valha mais do que o desespero da realidade desesperada⁶²³.

O final do prefácio, entretanto, demonstra o que vem a somar-se às forças capitalistas nas primeiras décadas do século XX. Redol não se furta de traçar, em pleno declínio civilizatório, os fatos históricos que no momento da publicação de *Gaibéus* apontavam para o sintoma patológico de seu tempo:

Gaibéus nasceu quando muitos morriam por nós. Não o esqueçamos. Seria absurdo, mesmo num mundo paradoxal, olvidar o que a esses devemos. Impõe-se recordar certas datas:

Em Março de 1938 as tropas hitlerianas entravam na Áustria;

Em Setembro ocupavam o território dos Sudetas e conseguiam a paralisia estratégica da Checoslováquia;

Em Março de 1939, ainda sem combate, o nazismo ocupava o resto daquele país;

Em 1 de Setembro de 1939 penetrava na Polónia.

Seguiu-se a segunda grande guerra, que deixou no rasto do seu apocalipse 55 milhões de mortos e 5 milhões de desaparecidos.

Presentiram-na desde 1936 muitos homens desse tempo. Eu estava com eles. Gaibéus germinou nessa época e foi consciência alertada antes de ser romance. Quem o ler, portanto, deve ligá-lo às coordenadas da história de então. Só dessa forma saberá lê-lo na íntegra⁶²⁴.

O espírito do tempo colhido pelo autor para a escrita de seu romance, cuja torrente ficcional desemboca na representação da realidade rural de uma classe de trabalhadores sobreexplorados, mortificados em vida, encontra uma perenidade antes e pós-guerra. A mentalidade, depreendida tanto em *Gaibéus* como em *Fontamara*, requer uma montagem de tempos que remonte a um fio ou novelo narrativo maior, transvazando aos agoras de outras explorações, de outras degradações, de outras vertentes materiais ou espirituais. Espírito do tempo, e não apenas “tempo”, sugere a incursão na história de forças subjetivas mágicas, religiosas, em concomitância material. Somente assim é possível fazer uma leitura ampliada do que signifique o apocalipse mencionado no excerto do prefácio de Alves Redol, não meramente epocal, mas a reler a permanência no tempo de um acontecimento apocalíptico desde culturas ancestrais, medievais, colonialistas, imperialistas, totalitaristas, capitalistas.

O fim de mundo antropocêntrico parece caminhar com cada um dos pés sobre duas cabeças como ameaça: o ecocídio e o etnocídio. Camponeses, dentro de uma perspectiva social e econômica, conformam-se como classe proletária. Diante, porém, de uma condição de

⁶²³ REDOL, 1974, p. 9.

⁶²⁴ Ibid., p. 20.

sobrevivência no planeta enquanto cultura tradicional e técnica ancestral, enquanto povos menores, marginais ao sistema capitalista, ejetados, transfiguram-se como povos aliados pelo adiamento do fim do mundo. Assim, aliados de Gaia, da Mãe-Terra, de Pachamama⁶²⁵. Por isso também, em contraposição, *cafoni* e gaibéus, nivelados à miséria e condenados ao não cultivo das terras e a passar fome, são ridicularizados, depreciados, xingados pelos demais cidadãos como se representassem uma ofensa ou afronta à civilização. Dos restos civilizatórios, princípio bárbaro, também submergem agarrados às raízes camponesas os okies, de *As vinhas da ira*. Na passagem em que a família migrante de okies toma banho em um rio à beira da estrada e encontram outros dois homens que também se propõe a banhar-se nas águas, o modo de se dirigir a eles demarca emblematicamente uma verdade social acerca de tais povos descartados ao longo da marcha do capital:

– [...] Ninguém ainda chamou vocês de Okies?
 – Okie? Que quer dizer isso? – perguntou o Tom.
 – Bom, Okie era antigamente aquele que vinha de Oklahoma. Agora é a mesma coisa que chamar alguém de filho-da-puta. Okie quer dizer que o sujeito é um merda. A palavra mesmo não quer dizer nada; o que dá raiva é a maneira como eles dizem ela⁶²⁶.

A depreciação que pesa sobre esses camponeses está relacionada à sua condição de pobreza, de um lugar social praticamente inexistente, invisível, microscópico, subterrâneo. No romance *Gaibéus*, os camponeses se diferenciam no trabalho extenuante nos arrozais ribatejanos apenas por um nome – gaibéus, rabezanos ou carmelos – que indica sua origem, mas que nada modifica a sua condição de condenados à miséria:

Os rabezanos usavam barrete e sabiam contar histórias. Tinham a Menina e fumavam como os homens. Riam que nem gaios e gingavam que nem carretas. Eles invejavam-nos por tudo isso e estavam naquela noite a aprender uma vida nova. Mas na fome os rabezanos não diferiam dos gaibéus e carmelos.
 Carmelos, gaibéus e rabezanos estavam todos marcados com o número nove.
 “Nove!... Quem padece é o pobre!”
 Todos ferrados com um nove⁶²⁷.

Gaibéus, *cafoni*, okies e outros povos camponeses, herdeiros de culturas tradicionais, técnicas ancestrais, modos de vida naturais em respeito à paisagem, restam como excedente

⁶²⁵ Aqui não faremos uma distinção mítica ou de importância entre tais representações, seja a clássica Gaia, seja a andina Pachamama, apenas entendemos se tratarem, independente da escolha, de entidades simbólicas a representarem os povos ancestrais e forças de resistência à destruição antropocêntrica.

⁶²⁶ STEINBECK, 2020, p. 257.

⁶²⁷ REDOL, 1974, p. 74.

humano dispensado pelo capitalismo. Sob necropoderes que os dispensam da realidade, que os soterram como mortos, os povos camponeses não se afastam de sofrerem o atravessamento das consequências etnocidas e ecocidas condizentes com a pegada antropocêntrica, a que faz com que a cultura capitalista asfixie suas culturas⁶²⁸. Ao sugerir que a dinâmica do sistema capitalista considera que grande parte da população mundial já se tornou descartável, Ian Angus tacha: “À medida que saqueia o mundo, o capitalismo torna uma proporção cada vez maior da população não apenas ‘relativamente redundante’, mas *absolutamente excedente* para os fins de lucro do capital”⁶²⁹. À pertinente e lógica relação que pode imaginar o apocalipse da própria religião capitalista, isto é, o fim do capitalismo, juntamente com o fim do mundo promovido pelo aceleracionismo antropocêntrico, Žižek contrapõe a hipótese de que a “versão do fim do capitalismo é a versão capitalista para seu próprio fim, onde tudo mudará de modo que a estrutura básica de dominação permanecerá a mesma”⁶³⁰. É assim que o fim do mundo, simbólico ou não, não condiz com uma presunção da marcha capitalista que sempre vislumbra o futuro a partir de um imediatismo, nesse caso inconsequente e depredador⁶³¹. Observar outros mundos, céu sobre céu, terra sobre terra, cabe a povos diferenciados, os excluídos do sistema capitalista, os sub-humanos, excedentes e descartáveis no Antropoceno. Lévi-Strauss demonstra sua visão acerca de uma mentalidade antropocêntrica instalada no mundo, referindo-se a uma “humanidade saturada de seu próprio

⁶²⁸ Leonardo Boff, no prefácio de *A Pachamama e o ser humano*, afirma que a guerra suicida que vivemos foi empreendida por uma cultura, não pela cultura. Ou seja, as culturas originárias, as culturas ancestrais, as culturas tradicionais, à margem do capitalismo antropocêntrico, tornam-se o inimigo, o excedente, apenas por utilizar técnicas conforme as pautas éticas originárias na sua relação com todos os entes. É o autor da mesma obra, Eugenio Raúl Zaffaroni, que sintetizará o intento de eliminar tal excedente: “Definitivamente, é a *lei natural do genocídio* matizada com um pouco de piedade *humana* na tutela dos inferiores ou neocolonizados e na eliminação dos seres inferiores que incomodam” (Cf. ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *A Pachamama e o ser humano*. Trad. Javier Ignacio Vernal. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017, p. 37).

⁶²⁹ ANGUS, 2023, p. 211.

⁶³⁰ ŽIŽEK, Slavoj. *A atualidade do manifesto comunista*. Trad. Renan Marques Birro. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021, p. 11.

⁶³¹ Falar em “capitalismo” não significa que esta tese ignore, por exemplo, o espelhamento do comunismo soviético em relação ao modo de industrialização e desenvolvimentismo norte-americano durante a Guerra Fria, que Susan Buck-Morss comprova em *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Tampouco é indiferente às palavras de Ian Angus ao demonstrar que, desde sua gênese ou prática, o socialismo praticado pelos países do campo socialista reproduziu o modelo de desenvolvimento do capitalismo: “Tragicamente, a casta política liderada por Stálin abandonou a visão marxista do socialismo como desenvolvimento humano sustentável, argumentando que a União Soviética poderia superar o capitalismo por meio de uma marcha forçada rumo à industrialização plena, sem desconsiderar os custos humanos e ambientais. Sob Stálin, o movimento ambientalista foi esmagado, as áreas de preservação foram eliminadas e recursos vultosos foram investidos no desenvolvimento irrestrito da indústria pesada. Os ambientalistas que se opuseram foram presos ou executados” (Cf. ANGUS, 2023, p. 236). Importante para Ian Angus, contudo, é distinguir esse socialismo praticado no mundo, primo capitalista, do ecossocialismo que o autor defende como necessário no combate ao Antropoceno.

número e da complexidade cada vez maior dos seus problemas, como se a sua epiderme estivesse irritada pela resultante de trocas materiais e intelectuais aumentadas pela intensidade das comunicações”⁶³².

Trata-se, portanto, de uma visão epistemológica ou imaginação que não pode se distanciar de um olhar antropológico, etnocêntrico, atravessando tempos, anacronizando, estilizando como uma desterritorialização que se reterritorializará em outro lugar, distanciado deste nosso lugar. Assim, a alusão a uma “virada antropológica” ou “virada etnográfica”, como prefere Hal Foster, “pode ser compreendida na sobreposição entre a experiência estética e a experiência da alteridade”⁶³³, virada essa que, ao também valer-se da ficção, constitui-se como não-antropocêntrica. Literatura e etnografia voltam a se encontrar; talvez, em terreno grotesco e no que concerne às obras neorrealistas investigadas, nunca estiveram desencontradas.

Figura 50 – Obra do coletivo de artistas indígenas Mahku, da etnia Huni Kuin (Acre, Brasil)



Fonte: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/coletivo-de-artistas-indigenas-mahku-da-etnia-huni-kuin-vende-telas-para-poder-comprar-mata-virgem>

⁶³² LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 24.

⁶³³ SIMONI, Mariana. “Esgotamento e Antropoceno: observações em iminência”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteadó. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 74.

A possibilidade de salvação, portanto, reside em aliar-se à Gaia, aos “terranos”, às culturas ancestrais mais racionais, mas sobretudo míticas. Assim, não parece restar à sobrevivência dos poucos “terranos”, *o povo que falta*, outra saída que não a de uma “operação” de guerra contra os “humanos” defendida por Isabelle Stengers, de acordo com Danowski e Viveiros de Castro, um efeito contra o efeito produzido pelos “humanos” no estágio atual do Antropoceno. Por isso, a reação de “Gaia é a transcendência que *responde*, de modo brutalmente implacável, à transcendência igualmente indiferente, porque brutalmente *irresponsável* do Capitalismo”⁶³⁴.

Nos romances *Gaibéus* e *Fontamara*, seus personagens camponeses estão submetidos às forças antropocêntricas atuantes no século XX, o da grande transformação dos sistemas produtivos, o da aceleração de novas tecnologias, o do aluguel dos corpos, o da devastação ecológica em prol da industrialização, do latifúndio, da monocultura, enfim o século das guerras, dos genocídios, dos totalitarismos, das necropolíticas. Diante dessas duas histórias narradas e do tempo, o século XX, o da paixão pelo real, ainda se apresenta como semblante, máscara que, embora em queda, fulgura como reaparição assombrosa, espectro fantasmagórico sempre em ameaça. Agora, diante desse real apaixonado, qual guerra é possível? Como, a exemplo da inglória vida dos *cafoni* em *Fontamara*, podemos aderir a uma história aberta benjaminiana ou ao princípio esperança desejado por Michael Löwy em favor dos oprimidos e de suas pequenas vitórias frente à grande derrota sempre iminente? Um retorno à terra urge, ruge, insurge como salvação terrana. No fundo da *grotta* já não há apenas uma sombra platônica que nos convida à ilusão antropocêntrica. O grotesco, como afirmou Victor Hugo, é um tempo de parada⁶³⁵; por certo, de contemplar, de pensar, de adiar o fim, ao modo como Eduardo Viveiros de Castro proclama no posfácio de *Ideias para adiar o fim do mundo*, de Ailton Krenak:

O *fim do mundo* – da vida, do planeta, do sistema solar etc. –, como sabemos, é inevitável; na frase célebre de Lévi-Strauss, “o mundo começou sem o homem e terminará sem ele”. Resta saber se teremos imaginação e força suficientes para adiar o fim de nossos mundos, isto é, nosso próprio fim como espécie⁶³⁶.

⁶³⁴ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014. p. 143.

⁶³⁵ Cf. HUGO, 1988, p. 31.

⁶³⁶ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Posfácio: perguntas inquietantes”. In.: *Ideias para adiar o fim do mundo* / Ailton Krenak. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 83-84.

Se uma virada etnográfica cumpre a necessidade antropológica de nos devolver referências perdidas, tradições soterradas, a arte e a literatura executam tangenciais contornos, porosidades necessárias à invenção criativa, à imaginação dançante de novas formas de estar no mundo que, a despeito de ficcionais, nunca se distanciam totalmente do documento, histórico nesse caso, mas também de uma fulguração no tempo, de uma imagem-dialética. Juntas, etnografia e literatura, executam a *passagem* que também é *paisagem*, imobilidade fundamental, evento messiânico, um adiamento do fim do mundo que não rechaça a fabulação, a polifonia, as alianças afetivas entre povos distintos, a mágica do despiste capaz de enganar a morte, o fim, à maneira de uma Sherazade.

3.3 PAISAGEM EM RETORNO À TERRA

Em *Fontamara* encontramos no final da narrativa, porém não fim ainda, um adiamento que se abre como questão, suspensão: “*che fare*”? O adiamento do fim em *Gaibéus*, também presente no último capítulo intitulado “O inverno vem aí”, é da mesma forma pergunta em aberto diante do silvo triste do comboio que levará os ceifeiros de volta à Beira, à longa e fria estação de fome, miséria e morte – sempre o mesmo ciclo. Se o inverno, a guerra, o extermínio e a morte aqui podem ser o fim, fim de mundo ou fim de mundos, e se a tarefa da arte, que já ressoa em Benjamin, “é a de dar figura àquilo que não tem expressão [...], tornar visível o invisível [...], testemunhar, portanto, a afasia do mundo”⁶³⁷, a resposta vivaz pode estar numa transcendência – que é também imanência – da própria morte de si, como nos versos do poema de Paul Celan: “Olha em volta / vê a vida ao redor – / Na morte! Viva! / Fala a verdade quem sombra fala”⁶³⁸. Ainda estamos no silêncio, que pode ser o do camponês Luca aceitando em *Il segreto di Luca* a condenação como a guardar sua inocência em segredo, ou o de Berardo Viola que prefere suportar em silêncio o martírio da prisão e da tortura a entregar um antifascista à polícia, ou ainda o do ceifeiro rebelde que também suporta em silêncio todas as provocações e guarda em si as dores de todos os gaibéus, quiçá as dores camponesas de todo o mundo. Se a morte é uma queda ao silêncio, um fim, o poema de Paul Celan nos ensina que a sombra fala. A arte e a literatura, nesse sentido, dão voz aos mortos, aos mortos-vivos,

⁶³⁷ RELLA, 2021, p. 21.

⁶³⁸ CELAN apud RELLA, 2021, p. 22.

aos vivos-mortos, aos sub-viventes, ao subterrâneo, derramam suas sombras como dádivas sobre nossa resignação, desolamento, desalento. Tornam os restos resistência.

O espaço estético agora, como o tempo e a história, está aberto, em absoluta e abissal queda, tal qual o traço grotesco. Tocamos o chão, o rés; logo encontraremos os pés, a terra. Franco Rella, ao apontar o mistério do tempo com base em Santo Agostinho, alude a um tempo fora do tempo, ou seja, o tempo do instante, messiânico, intersticial, entre-tempos: “Esta natureza atópica coloca-se num ponto mediano, entre o movimento e a imobilidade, e *não está em nenhum tempo*”⁶³⁹. Destarte toda a teoria já mobilizada nesta tese para se pensar o átimo do agora, o instante-dialético, interessa-nos nesta passagem pensarmos também o fim como paisagem adiada, sempre adiada, sempre adiável: na morte! Viva! Pensar o fim e também a morte é pensar em uma finitude, mas também em uma transcendência. O espaço estético, assim como a imagem-dialética, permite-nos tal devir. O grotesco também é devir, alto-baixo, homem-terra-animal-vegetal-mito. Agora adentramos o mistério da morte, do fim, do tempo. Magia e religião, sagrado e profano, juntos.

Fontamara e Gaibéus pertencem ao tempo, aos tempos. Sua paisagem árida, agreste, ácida, acre, já antecipa o fim e o reatualiza. Desumaniza o homem e o reumaniza. É devir-animal, como quer Deleuze, mas também pode ser devir-camponês, devir-terra. Nas primeiras linhas do prefácio de *Fontamara*, Ignazio Silone enquadra na paisagem da Marsica um tempo que pode ser todos os tempos de qualquer lugar camponês. Assim o autor justifica o nome dado à aldeia “imaginária” de Fontamara:

Dei esse nome a um lugar antigo e escuro, de camponeses pobres, situado na Marsica, ao norte do lago drenado do Fucino, no interior de um vale, entre as colinas e a montanha. Soube, mais tarde, que outros lugares da Itália meridional, em alguns casos com pequenas variantes, tinham o mesmo nome e, fato mais grave, apurei que os mesmos acontecimentos estranhos, fielmente contados neste livro, ocorreram em outros lugares, ainda que em época e seqüência diferentes⁶⁴⁰.

Da passagem do prefácio de Silone, podemos deduzir que a “fonte amarga” de Fontamara é devir no espaço e no tempo, puro anacronismo, portanto também porvir. Se haverá mundo por vir após o seu final, último capítulo que pode ser reinício, origem, não temos nenhuma garantia, apenas adiamentos à pergunta que já é resposta: *che fare?* O adiamento do fim do mundo – seja um fim por ocasião antropocêntrica, capitalista, fascista ou

⁶³⁹ RELLA, 2021, p. 60.

⁶⁴⁰ SILONE, 2003, p. 19.

qualquer outro poder a pesar sobre os mortais – passa pelo universo camponês e por universos aliados. Passa, dessa forma, por causas econômicas e sociais e suas forças históricas a delimitar, por exemplo:

[...] a grande divisão que existe na luta pelo futuro da Terra e da humanidade: de um lado, os ricos e poderosos decididos a proteger suas riquezas e seus privilégios, mesmo que o mundo pegue fogo; de outro, povos indígenas, pequenos agricultores e camponeses, ativistas progressistas e trabalhadores de todos os tipos decididos a salvar o mundo dos ricos e poderosos⁶⁴¹.

A postura aparentemente pequena e alienada de gaibéus e *cafoni* em nada depõe contra sua enorme causa a favor de um adiamento do fim. A tomada de consciência sempre se dá depois, em um ponto futuro, às vezes outro tempo. De qualquer maneira, o labor camponês, muito mais do que trabalho explorado, visa a paisagem, sua preservação no mundo, ponto de vista que nunca foge ao comunitarismo como reunião de aliados, deveras *terrano*s: “Assim, a lógica camponesa e comunitária, subalternizada durante mais de cinco séculos, impõe uma racionalidade produtiva sustentável com a natureza, pois ao mesmo tempo em que garante o alimento para as presentes gerações deve garantir a subsistência dos que virão”⁶⁴².

Mas, nesta queda à terra, não podemos nos restringir ao material, à matéria, já que o grânulo, o microscópico⁶⁴³, o subterrâneo, também importam. A paisagem deve começar a desvanecer, de(s)virar. Erich Auerbach lança uma questão pertinente aqui que parte, enquanto historicismo, do movimento espiritual romântico alemão da segunda metade do século XVIII que teria originado o realismo moderno:

Quando se reconhece que as épocas e sociedades não devem ser julgadas segundo uma concepção modelar daquilo que é absolutamente digno de esforço, mas segundo as suas próprias pressuposições; quando se contam entre essas pressuposições não mais somente as naturais, como clima e solo, mas também as espirituais e históricas, se, dessa forma, desperta o senso da eficiência das forças históricas, da incomparabilidade dos fenômenos históricos e da sua consoante mobilidade; quando se adquire o conceito da unidade vital das épocas, de tal forma que cada uma delas apareça como uma unidade cuja essência se reflete em todas as suas formas fenomênicas; quando, finalmente, se impõe a convicção de que o importante do acontecimento não é apreensível mediante conhecimentos abstratos e gerais, e de que o material para tanto não deve ser procurado somente nas partes elevadas da sociedade e nas ações capitais ou públicas, mas também na arte, na economia, na

⁶⁴¹ ANGUS, 2023, p. 244.

⁶⁴² ZAFFARONI, 2017, p. 119.

⁶⁴³ A corroborar com o pensamento dos autores que defendem uma perspectiva ameríndia, bem como com os ensinamentos de Deleuze e Guattari, é pertinente citar uma frase proferida por um dos apresentadores do programa televisivo *Linea Verde*, transmitido pela emissora RAI na Itália e que se dedica ao universo rural, *contadino*: “O universo é constituído de 90 a 95% de matéria que desconhecemos, que não vemos”.

cultura material e espiritual, nas profundezas do dia a dia e do povo, porque só lá pode ser apreendido o verdadeiramente peculiar, o que é intimamente móvel, o que tem validade universal, tanto num sentido mais concreto quanto num sentido mais profundo; então é de se esperar que tais noções sejam também aplicadas à atualidade, de tal forma que também ela apareça como incomparavelmente peculiar, movimentada por forças internas e em constante desenvolvimento; quer dizer, como um pedaço da história, cujas profundezas cotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento quanto na sua direção evolutiva.⁶⁴⁴

Aqui podemos perceber toda a mobilidade no ponto imóvel do agora, em sincronia e diacronia, para cima e para baixo, verticalmente e horizontalmente, do maior ao minúsculo, do real à arte, do material ao espiritual, da superfície ao subterrâneo, do religioso ao mágico, grandezas concebíveis sob uma mesma paisagem do tempo. Assim, da digressão de nova parada messiânica ou revolucionária, tomamos outra passagem ou paragem, deveras mágica e religiosa. O grotesco não permite, nesse caso, que contraponhamos magia, religião, mito, camponeses, indígenas, natureza e cultura, mas que antes constatemos como na outra margem – ou fora dela – espreita esse inimigo que “não tem cessado de vencer”⁶⁴⁵. Luiz Costa Lima busca na obra *Zukunft einer Illusion*, de Sigmund Freud, um argumento que justifique uma missão confiada pela carência do homem – ou seu desamparo – aos deuses: “Banir o horror da natureza, reconciliar os homens com a atrocidade do destino, particularmente como ele se mostra na morte, e compensá-los pelos sofrimentos e carências que se impuseram pela vida em sociedade”⁶⁴⁶.

A origem da experiência religiosa, segundo Lima, se ajusta a esse desamparo humano, desterritorializado, vivendo a ilusão de poder exorcizá-lo: “A ilusão que visa a conjurar – proteger o homem da irracionalidade do mundo”⁶⁴⁷. É no sentido da ilusão que Luiz Costa Lima concorda com Gregory Bateson quando ele diz que “os procedimentos mágicos parecem ter uma semelhança formal tanto com a ciência quanto com a religião”⁶⁴⁸. Sem se afastar da literatura – mesmo que aqui, etnograficamente, precisemos nos aproximar da magia e da religião para compreender um porvir ou adiamento do fim – o autor parece contribuir para os contornos buscados por Lévi-Strauss: “Mas, se não chamaremos de ficcional um relato de viagem como o *Tristes tropiques* (1955), cuja qualidade de narrativa não pertence ao mesmo *corpus* antropológico da obra de seu autor, será absurdo considerá-lo integrado à

⁶⁴⁴ AUERBACH, 2021, p. 473.

⁶⁴⁵ BENJAMIN, 1994, p. 225.

⁶⁴⁶ FREUD apud LIMA, 2006, p. 147.

⁶⁴⁷ LIMA, 2006, p. 149.

⁶⁴⁸ BATESON apud LIMA, 2006, p. 145.

literatura?⁶⁴⁹”. No caso de *Tristes Trópicos*, percebe-se que a possibilidade de sua classificação como literatura para Luiz Costa Lima deriva do fato de ser um texto oscilante, sem classificação discursiva absoluta, para além dos tradicionais gêneros ficcionais em prosa e verso. Para ele, “a literatura era e é concebida como uma etnografia bastante metafórica”⁶⁵⁰. Seguimos pela seara grotesca, mas o jogo agora parece se ampliar, lançar o verbo ao infinitivo mágico-religioso-mítico que repousa sobre o homem e a terra.

Começamos com o universo cristão, religioso. Veremos como a religião cristã também desemboca no mágico e no mítico, como essas três dimensões não se afastam de nossas razões de pensar num grotesco atuando sobre o mundo camponês, embora sobre outros mundos também. Auerbach declara que o Antigo Testamento fornece a história universal: “começa com o princípio dos tempos, com a criação do mundo, e quer acabar com o fim dos tempos, com o cumprimento da promessa, com a qual o mundo deverá encontrar o seu fim”⁶⁵¹. No caminho desse fim, Umberto Eco indica que, apesar de não faltarem menções ao demônio e ao inferno no Antigo Testamento e nos demais livros do Novo Testamento, é no Apocalipse de São João Evangelista que “o diabo é nomeado sobretudo através das ações que realiza e dos efeitos que produz”⁶⁵². No entanto, o Apocalipse como representação sacra serviria hoje para Umberto Eco como adaptação a um *disaster movie*, “um daqueles filmes que versam sobre incêndios, terremotos e cataclismos”⁶⁵³. A narrativa do apocalipse feita pelo apóstolo João a partir do gênero literário “visão”, comum à cultura hebraica, é pródiga em criaturas, serpentes, animais, anjos, dragão de sete cabeças, besta com dez chifres semelhante a uma pantera com patas de urso e boca de leão vomitando blasfêmias contra Deus com a assistência de outra Besta saída da terra, o falso profeta que a tradição identificará como o Anticristo. A essa altura já podemos perceber coincidências e um potencial de relações possíveis com o grotesco e com o afã do fim do mundo idealizado por cosmologias míticas, mágicas e pagãs ao longo do tempo. Entretanto, o autor salienta um outro aspecto ainda mais interessante e atual a partir dessa narrativa bíblica e seu repertório de criaturas monstruosas condenando o mundo ao fim:

Mas o que gerou séculos de discussão foi sobretudo a ambiguidade substancial do capítulo 20. Segundo uma interpretação, o milênio em que o diabo permanecerá

⁶⁴⁹ LIMA, 2006, p. 382.

⁶⁵⁰ Ibid., p. 383.

⁶⁵¹ AUERBACH, 2021, p. 16.

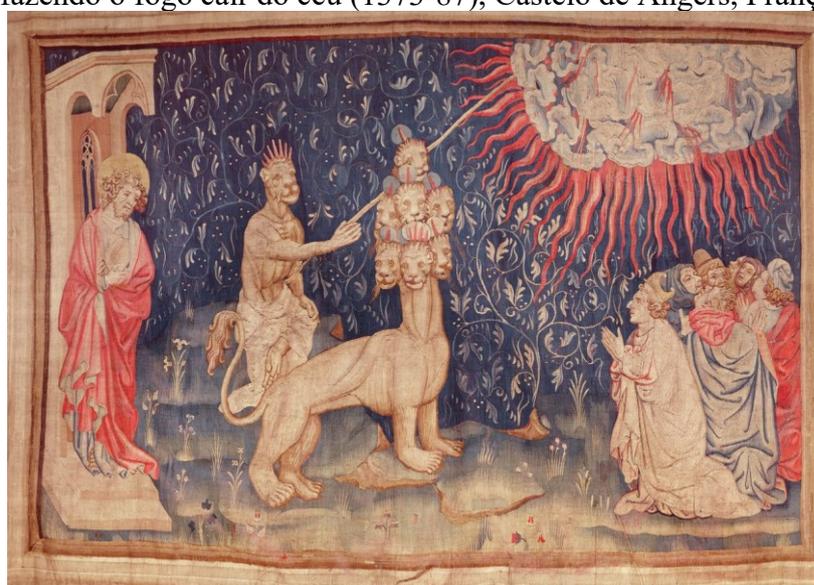
⁶⁵² ECO, 2007, p. 73.

⁶⁵³ Ibid., p. 73.

acorrentado ainda não começou e, portanto, ainda estamos à espera de uma idade de ouro. Segundo a outra, como a de Agostinho em *Cidade de Deus*, o milênio representa o período que vai da Encarnação ao fim da história, sendo, portanto, aquele que já estamos vivendo. Mas, nesse caso, a espera do milênio é substituída pela espera de seu final, com os terrores que hão de segui-lo, o retorno do demônio e de seu falso profeta, a segunda vinda de Cristo e o fim do mundo⁶⁵⁴.

Essa ambiguidade, conquanto a certeza de estudiosos, pesquisadores, líderes indígenas e ambientalistas acerca dos efeitos do capitalismo antropocêntrico sobre nós, é a que, ainda assim, permite um hiato, uma espera antes do fim, como se uma espera pela purgação dos pecados ou pelo ocaso dos brancos humanos que não param de exterminar etnias, iniciar guerras e degradar ecossistemas. O Anticristo tem os seus correspondentes enviados ao convívio humano. Agostinho Serra, em *Gaibéus*, e o Engenheiro podestà, em *Fontamara*, como já citado anteriormente, encarnam uma espécie de alter ego demoníaco ao proporcionarem aos gaibéus e aos *cafoni* uma realidade devastada, desolada, desalentada, desértica. O fim do mundo, se ainda não chegado, bate à porta como uma Besta apocalíptica, quiçá grotesca.

Figura 51 – Tapeçaria medieval do Apocalipse de Angers mostrando a Besta da terra fazendo o fogo cair do céu (1373-87), Castelo de Angers, França



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Nicolas-Bataille/317219/A-Besta-da-Terra-faz-o-fogo-cair-do-c%C3%A9u%2C-da-Tape%C3%A7aria-do-Apocalipse-de-Angers%2C-1373-87-%28tape%C3%A7aria%29.html>

⁶⁵⁴ ECO, 2021, p. 76.

Caminhamos pelo sendero das lendas, mitos, figuras cristãs, hebraicas, pagãs, e estamos reunindo todos esses sedimentos à terra, unindo, aliando-se. Não estamos sós, escandimos em língua plural e pronunciamos o coletivo. Nada se perde. Precisamos agora do amálgama, rizomatizar, descer cada vez mais ao subterrâneo para tomar ar, reiniciar, atravessar as camadas de céu e terra. A magia é necessária, vital ao adiamento do fim, ao recomeço, digna de uma atenção à parte. Atravessemos a fantasia mágica do real.

3.3.1 DO CRISTO À CABRA: O SENDEIRO TERRANO DE UM COMUNITARISMO MÁGICO-MÍTICO-RELIGIOSO

Em *Sud e Magia*, Ernesto de Martino mostra a forma hegemônica de vida religiosa no sul da Itália, isto é, o catolicismo no seus particulares acentos mágico-meridionais. O material documental sobre as formas sobreviventes da baixa magia cerimonial na Lucânia foi coletado pelo antropólogo italiano no curso de uma série de explorações etnográficas conduzidas de 1950 a 1957. Em seus relatos e imagens, desfilam santos em procissões devotadas, ex-votos, mas também simpatias – como arados deixados sob a cama para êxito dos noivos camponeses na primeira noite nupcial –, além de toda sorte de rituais e personagens oriundos de uma tradição mágico-religiosa. Esse mundo mágico corresponde ao conjunto de civilizações primitivas, que não são as do ocidente, ou como afirma Marcello Massenzio em uma das introduções de *La fine del mondo*: “Desse ponto de vista, o mundo mágico assinala uma virada radical na cultura italiana porque favorece uma consciência histórica-cultural em ruptura com o passado”⁶⁵⁵. Assim, o mundo mágico no qual se renasce é dominado pela demiurgia humana. Daniel Fabre, que escreve uma segunda introdução à obra de De Martino, sublinha que o interesse de Ernesto de Martino pelas classes populares subalternas rurais da Itália Meridional era um modo de (des)mascarar o desaparecimento histórico dos camponeses, explicitando a cultura e as condições em que viviam, o que o aproxima do movimento neorrealista italiano. É importante também mencionar que Giordana Charuty, em uma terceira introdução ou abertura à obra *La fine del mondo*, amplia a visão sobre o trabalho etnográfico de Ernesto de Martino, ao apontar que o autor adotou uma perspectiva descentralizada em

⁶⁵⁵ MASSENZIO, Marcello. “La fine del mondo nell’opera di Ernesto de Martino”. In.: *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali*. Trad. Anna Iuso. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2019, p. 41 - tradução minha. Texto original: “Da questo punto di vista, il mondo magico segna una svolta radicale nella cultura italiana, poiché favorisce lo sviluppo di una coscienza storicoculturale in rottura col passato”.

relação à cultura ocidental como forma de inserir a questão da crise das sociedades colonialistas e movimentos do terceiro mundo.

Os exemplos de um mundo que pode desmoronar enquanto desmorona o *ethos* cultural que, ao mesmo tempo, o condiciona e o sustenta, são retirados de um amplo campo epistemológico, desde a literatura, o existencialismo, a psicanálise e a fenomenologia. Ernesto de Martino, nesse sentido, observa uma interligação entre movimentos e traços culturais de diversas regiões do planeta e, por que não dizer, antagônicos à primeira vista. Numa perspectiva antropológica comparada, o estudioso italiano aproxima, por exemplo, profetas tribais africanos de movimentos semelhantes na América, na Oceânia, na Ásia, como forma de pensar amplamente a formação do terceiro mundo, cujos movimentos proféticos, por sua vez, “exerceram uma influência preeminente sobre a tradição escatológica judaico-cristã, mediada durante a época colonial da atividade missionária, sobretudo das seitas e das Igrejas protestantes [...] mas a tradução correta seria: a tradição escatológica judaico-cristã exerceu uma influência proeminente, mediada durante a época colonial pela atividade missionária das seitas e das Igrejas protestantes sobretudo”⁶⁵⁶. Essa comparação, delineada por Ernesto de Martino, entre profetismos pagãos e aqueles florescidos da tradição profética milenar e escatológica judaico-cristã, perpassando a história do ocidente desde a Idade Média até a atualidade, é a que torna possível uma aproximação ou relação comparativa dos traços do universo camponês de *Fontamara* e *Gaibéus* com a magia ancestral dos povos meridionais. Também é possível identificar na obra de Ernesto de Martino, desde o seu título, uma coexistência com a ideia de fim de mundo apontada por povos indígenas e ameríndios. Essa teia mágico-religiosa que passa por De Martino e pela perspectiva ameríndia, empenhada em dar novos contornos a tais realidades, encontra ainda o contributo de uma visão portuguesa messiânica-sebastianista como a do Império do Espírito Santo preconizada por Agostinho da Silva⁶⁵⁷ que, ao final, conjuntamente, pode incidir numa *mimesis* ou representação do real

⁶⁵⁶ DE MARTINO, 2019, p. 79 – tradução minha. Texto original: “ha esercitato una influenza preminente la tradizione escatologica giudaico-cristiana, mediata durante l’epoca coloniale dall’attività missionaria soprattutto delle sette e delle Chiese protestante [...]”.

⁶⁵⁷ O socialismo de Agostinho da Silva, o da superação da propriedade individual da terra em favor de uma propriedade coletiva com base cristã-franciscana, parece caminhar espiritualmente ao encontro da correção da historiografia marxista a absorver para dentro da divisão de classes o plano mítico-mágico-religioso de Ernesto de Martino. No entanto, essa direção pode suscitar uma desconfiança meramente utópica acerca da realidade material condicionada pelo capitalismo, desde o mercantil, o imperial, o industrial ou mesmo o atual estágio global. O que parece fora de cogitação arriscar é o erro de julgamento em desconsiderar o conjunto de teses de Agostinho da Silva quando relacionadas a outros estudos antropológicos, como o da perspectiva ameríndia, inventa(ria)ndo uma saída real e metafísica à destruição do humano, à dissolução da vida e ao deserto do real.

como a perseguida por Erich Auerbach. Um real, no caso, re-presentado, haja vista que, mágico-camponês, não deixa de ser messiânico-realista. Coexistir aqui alcança uma ordem sincrônica e diacrônica, mônada a abrigar em seu interior relações como de hábitos e cosmologias camponesas e indígenas e, ao mesmo tempo, das fulgurações messiânicas de tempos ou narrativas sagradas e profanas. A magia, o feitiço, o curandeiro, o xamã, a bruxa, o messias milagroso, o camponês católico ou profano, estariam todos, dessa maneira, participando de uma mesma cosmogonia etnográfica, de um mesmo povo, de uma mesma chave de leitura milenar escatológica, cristã e porventura marxiana que, numa instância ética e política, praticaria um novo realismo ou novo humanismo de adiamento do fim do mundo⁶⁵⁸.

A partilha coexistencial de formas de partilhar o fim do mundo amalgama em povo o que nos falta, ou um mundo que nos falta. Esse povo, conjunto de diversos povos, de outras experiências que coabitam com a natureza preservada, com a t(T)erra, encontram no etnólogo ocidental um eixo de esclarecimento e perspectiva de práxis:

O problema dos profetismos e escatologismos do terceiro mundo, portanto, nos leva muito longe, se na relação etnológica o etnólogo ocidental estiver realmente disposto a questionar o mundo cultural ao qual pertence, isto é, se a análise de elementos ligados aos profetismos e escatologismos do terceiro mundo precisa necessariamente envolver a conscientização e a tematização da mesma conjuntura cultural atual do ocidente. Para saber o que são e "para onde vão" as apocalípticas do terceiro mundo deve-se, em última análise, também tematizar o apocalíptico em que, como ocidentais, estamos envolvidos, e isso no intuito de alcançar – na medida do possível – uma perspectiva superior, na qual, de modo mediado, venha-se abrindo um estar-no-mundo e um estar-junto projetáveis para todos⁶⁵⁹.

Do ponto de vista de um materialismo histórico, Ernesto de Martino identifica as condições de uma crise que remonta à segunda metade do século XIX, mas que ganha maior relevo após a Segunda Guerra Mundial. Essa crise apontada pelo antropólogo italiano, que historicamente perfaz a violência da degradação colonial e a paixão pelo real da guerra, sobrepõe as diversas formas de crise possíveis, a econômica, a política, a social, a

⁶⁵⁸ A citação de Georges Gusdorf, mencionada por Ernesto de Martino, parece emblemática para a compreensão da questão: “é chegado o tempo de se passar de um confronto de culturas para uma cultura do confronto” (Cf. DE MARTINO, 2019, p. 80).

⁶⁵⁹ Ibid., p. 83 – tradução minha. Texto original: “Il problema dei profetismi e degli escatologismi del terzo mondo ci porta dunque molto lontano, se nel rapporto etnologico l’etnologo occidentale è davvero disposto a mettere in causa il mondo culturale cui appartiene, cioè se l’analisi degli elementi connessi ai profetismi e agli escatologismi del terzo mondo deve necessariamente coinvolgere la presa di coscienza e la tematizzazione della stessa attuale congiuntura culturale dell’occidente. Per conoscere che cosa sono e ‘dove vanno’ le apocalittiche del terzo mondo occorre in ultima istanza tematizzare anche le apocalittiche in cui, come occidentali, siamo coinvolti, e ciò nell’intento di raggiungere – per quanto possibile – una prospettiva più alta, nella quale mediamente si venga dischiudendo un essere-al-mondo e un essere-insieme progettabile per tutti”.

psicopatológica, mas também a fundamental: a de ameaça de desumanização do humano que sobrepuja estados de desrealização e do delírio da negação. Em outro sentido, essa crise pode ser traduzida, como potência maior intocável, líquida, pelo nome de crise da representação. Representar, portanto etnograficamente, vem a ser re-presentar ou reapresentar, por meio de ferramentas outras – textuais, documentais, de imagem –, um real que dê conta de tamanho universo idiossincrático, plural, diverso, altero, um estar-junto-no-mundo, um *co-habitat* da generosidade sem inocência ingênua, um devir *naturalesco*⁶⁶⁰, paragem ou infância do mundo. Agora, partindo de Ernesto de Martino, podemos chegar ou retornar a *Fontamara*, sem também deixar de tecer pertinentes relações com o romance *Cristo parou em Eboli*, cuja narrativa sobre camponeses oprimidos na Lucânia durante o regime fascista – mas não só –, serviu de inspiração e entusiasmo às incursões etnográficas de De Martino pelo sul da Itália. Quando, no capítulo V de *Fontamara*, as mulheres e idosos *cafoni* ouvem disparos contra a aldeia e Baldissera intui se tratar de uma guerra, é o sacristão Teófilo que responde com uma litania propícia a situações dessa natureza. Mesmo sob forte tensão e angústia, nem a guerra escapa ao investimento religioso, ao ato de fé entre os *cafoni*: “Se é a guerra, temos que rezar as ladainhas de guerra”⁶⁶¹.

Mas assim que os caminhões aparecem na estrada e os milicianos camisas negras descem com seus fuzis em direção à igreja de Fontamara, a litania da guerra é subitamente interrompida e começa a dos esconjuros, demonstrando uma religiosidade que, como mostrada por Ernesto de Martino na Itália Meridional, é eivada da magia ancestral que inclui artifícios como o esconjuro ou o exorcismo, mesmo que invocado pelo próprio sacristão da igreja:

Teofilo fazia uma lista de todos os esconjuros possíveis e cada uma de nós respondia: “*Libera nos, Domine*”.

“*Ab omni malo, libera nos, Domine,*

“*Ab omni peccato, libera nos, Domine,*

“*Ab ira tua, libera nos, Domine,*

“*A subitanea et improvisa morte, libera nos, Domine,*

“*A spiritu fornicationis, libera nos, Domine*”

Ninguém podia imaginar que desgraça estava para acontecer. Teofilo tinha chegado aos esconjuros contra o cólera, a fome, a guerra, quando a coluna de homens armados irrompeu na praça, urrando e agitando as armas no ar⁶⁶².

⁶⁶⁰ Neologismo que pode ser pensado como junção de “natural” e “grotesco”.

⁶⁶¹ SILONE, 2003, p. 138.

⁶⁶² Ibid., p. 140.

Mais do que ironia, o esconjuro invocado como uma litania religiosa, em latim, se não impede a investida odiosa dos milicianos camisas negras contra as mulheres de Fontamara, desprotegidas pela ausência de seus maridos, se não impede a violência sexual, a fornicção perversa e selvagem por parte daqueles homens sem qualidades, consegue, todavia, salvar os *cafoni* através do espírito mágico e religioso da aparição da Virgem no campanário, da falsa entidade santa⁶⁶³, porém mágica e misteriosa também. A salvação dos *cafoni* – ou dos milicianos da fúria de Berardo Viola ao saber da ausência de Elvira escondida do ataque violento no campanário da igreja – surge como uma estranha aparição, um fantasma de jovem mulher. A resposta espectral à evocação dos esconjuros por parte das mulheres de *Fontamara* diante da guerra fascista causa a fuga em pânico dos milicianos, temerosos do castigo imprecado contra sua conduta, o seu pecado perverso contra a ordem do mundo ancestral dos *cafoni*. É por isso que o mais antigo morador de *Fontamara* o velho sapateiro Baldissera, que sempre antevê os fatos ou consegue explicá-los, como se dono de uma clarividência visionária, típica de quem já experienciou a guerra, de quem já testemunhou todas as violências e atrocidades, mesmo a da guerra da Abissínia, não encontra palavras para descrever o que viu durante o ataque dos milicianos camisas negras às mulheres. Se Baldissera nunca viu antes nada parecido é porque o fascismo começa a perturbar, de maneira inadmissível, os próprios preceitos culturais e religiosos, de maneira que apenas o advento mágico, a força de uma inopinada aparição, de um mistério inadvertido, surpreendente, pode livrá-los do mal terreno, do mal dos homens que ultrajam a tradição.

Quando dom Abbacchio vai a Fontamara realizar uma missa por um custo superfaturado, os *cafoni* lotam a igreja da aldeia para ouvir durante a prédica a sua desgraça, a sua impossibilidade de remissão dos pecados, de salvação, a sua condenação católica à ausência de Cristo, fiéis como são à plantação, à terra, à justiça social, a um outro Deus desconhecido da corrupção religiosa, do ódio fascista, dos interesses econômicos do Empresário *podestà*. Dom Abbacchio, em sua prédica, ao não permitir que Cristo venha a Fontamara, alia os *cafoni* a outro povo meridional da Itália, antigo, ancestral, os camponeses da Lucânia em *Cristo parou em Eboli*:

A igreja estava muito danificada e com as paredes esburacadas em muitos pontos pelas rajadas de balas que os homens de negro tinham mandado pelo janelão da fachada. A única coisa realmente bela era o quadro da Eucaristia, no altar: Jesus

⁶⁶³ “Falsa entidade santa” porque a Virgem que aparece subitamente aos camisas negras no campanário é, na verdade, Elvira, como já citado anteriormente.

tinha nas mãos um pão branco e dizia: *Este é o meu corpo*. O pão branco é o meu corpo. O pão branco é o filho de Deus. O pão branco é a verdade e a vida. Jesus não aludia nem ao pão de milho que os *cafoni* comem, nem ao substituto insípido do pão, que é a hóstia dos padres. Jesus tinha em mãos um verdadeiro pedaço de pão branco e dizia: *Este aqui* (o pão branco) *é o meu corpo*, isto é, Deus, a verdade, a vida. E queria dizer: quem tem o pão branco, tem a mim (Deus), quem não tem o pão branco, mas só o pão de milho, está fora da graça de Deus, não conhece a verdade, não tem vida. É como os porcos, os burros, as cabras, nutre-se de impurezas. Para os que não têm o pão branco, só o de milho, é como se Cristo não tivesse existido, como se a redenção nunca tivesse ocorrido, como se Cristo estivesse ainda por vir⁶⁶⁴.

Gaibéus também tem a sua prédica, o seu sermão e oração. É o ritmo da ceifa que marca a reza. O pão é o corpo martirizado do gaibéu. A ceifa é o alimento, o trabalho, a morte e redenção: “E a ceifa não pára – a ceifa não pára nunca. As velhas ciciam preces para que ela não pare – a ceifa é o pão”⁶⁶⁵. No caso de *Fontamara*, a prédica de dom Abacchio ainda fará referência à história de São José de Cupertino, o santo *cafone*, ao espírito infantil dele, às cabriolas, cambalhotas que divertiam a Virgem, espécie de bobo na hierarquia cristã, protagonista sacro-bufão da brincadeira pagã. São José de Cupertino não aprendeu o latim e, para escapar à necessidade litúrgica da língua oficial, à heresia de não a conhecer como um legítimo *cafone*, recorre ao comportamento picaresco, ao espetáculo inocente, o qual será premiado pela Virgem Maria com o dom da levitação. A partir de então, as cambalhotas de São José de Cupertino conseguiriam chegar até o teto. A diversão pagã propiciada pelo santo aos olhos de outros santos subverte a ordem católica, contrapõe-se ao rigor eclesiástico e abre uma dobra de contato entre a magia, consubstanciada no mérito da levitação do corpo santo, e o milagre religioso. Não prescinde, portanto, do mistério mágico diante da lógica católica e, assim, perturba com ironia e humor qualquer hierarquia, qualquer ordem preestabelecida de valores ao pressupor novos valores dentro de uma cosmopolítica peculiar. O paganismo religioso *cafone*, entretanto, única forma mágica encontrada de redenção, de melhor-estar humorístico e humano diante da opressão de todos os tempos e do agravamento da situação com o surgimento do fascismo revela-se sob a forma do esconjuro, da blasfêmia, da imprecação sempre dispensados pelos *cafoni*, especialmente as mulheres, contra a realidade que os obriga a se esconderem, a invisibilizarem-se. A litania é recurso discursivo tanto nos momentos de crise ou ameaça de morte, quanto na própria forma narrativa do romance em que os *cafoni* narradores repetem frases como refrão litúrgico, valendo-se ostensivamente de

⁶⁶⁴ SILONE, 2003, p. 167-168.

⁶⁶⁵ REDOL, 1974, p. 84.

paralelismos, repetições, anáforas, como durante uma oração religiosa. Enquanto observavam a operação em que a água do riacho era desviada para as terras do Engenheiro podestà, as mulheres recorreram à sua contumaz litania blasfematória:

O nível da nossa água desceu lentamente até a metade, mas não parou por aí.
 “Ladrões, ladrões, ladrões”, gritávamos nós. Muitas mulheres ajoelharam-se e começaram a bradar os mais terríveis esconjuros que conheciam e lhes viam à mente naquele momento, com os punhos levantados ao céu.
 “Que percam tanto sangue quanto a água que nos querem roubar!”
 “Que chorem tantas lágrimas quanto a água que nos querem roubar!”
 “Que nasçam sapos no seu estômago.”
 “Que nasçam cobras-d’água no seu estômago.”
 “Que nenhum deles possa rever mulher e filhos.”
 Os policiais próximos ouviam nitidamente as palavras dos esconjuros e, aterrorizados, gritavam: “Basta, basta, agora já chega”.
 Mas isso excitava mais ainda as mulheres.
 “Que morram no deserto.”
 “Que queimem no fogo eterno.”
 “Jesus, José, Santana e Maria concedam estas graças à alma minha.”⁶⁶⁶

A evidente sintaxe marcada em seu ritmo interno por repetições, como a das litanias, dos esconjuros, das blasfêmias e dos praguejos camponeses – o que não se diferencia, por exemplo, das quadras ribatejanas repetidas dentro de *Gaibéus* – executam ironicamente a mesma repetição que move a própria vida dos *cafoni* dentro da imobilidade da ação, do tempo, da paisagem. No interrogatório do *cafone* filho de Giuvà e Matalé quando da morte de Berardo Viola na prisão fascista, a repetição litúrgica, tal qual uma ladainha frente à farsa, também soa ironicamente como única resposta do *cafone* ao delegado, *ergastolo* cristão que só pode ser profanado pela subversão do seu sentido na linguagem:

O delegado escreveu alguma coisa num pedaço de papel e eu assinei sem ler. Teria assinado qualquer coisa, até minha própria condenação à morte.
 Depois fui conduzido ao gabinete do chefe de polícia.
 “Era o senhor o amigo do defunto Berardo Viola?”, perguntou-me.
 “Sim, senhor.”
 “Confirma que o defunto tivera sempre manifestado tendências para o suicídio?”
 “Sim, senhor.”
 “Confirma que o defunto ultimamente passava por vários desgostos amorosos?”
 “Sim, senhor.”
 “Confirma que você e o defunto estavam presos na mesma cela e que ele aproveitou do fato que o senhor dormia para enforçar-se na grade da janela?”
 “Sim, senhor.”
 “Muito bem!”, disse-me na saída o delegado, que tinha assistido ao interrogatório, e me ofereceu um cigarro⁶⁶⁷.

⁶⁶⁶ SILONE, 2003, p. 176-177.

⁶⁶⁷ Ibid., p. 227-228.

O misto de dúvida e estranheza que a morte de Berardo Viola na prisão fascista desperta nas mulheres de *Fontamara* a ponto de não saberem se sua alma se salvou também converge para a pergunta final, aberta, *che fare?* A mãe de Berardo, Maria Rosa, acrescenta uma explicação para o fim do filho: “A salvação dos Viola nunca foi da mesma espécie da dos outros cristãos”⁶⁶⁸. Podemos pressupor que o destino sem esperança de Berardo Viola também escapa à passagem de Cristo, parado decerto em Eboli como prenuncia o romance de Carlo Levi e esquecido, não só da Lucânia, mas também de Fontamara e de seu povo *abruzzese*. A morte de Berardo no cárcere derrama-se, como benção ou maldição, convicção religiosa ou ultraje mágico, sobre os destinos das demais vidas da aldeia. O fim de Berardo não é somente morte, destruição, é possibilidade de fuga, bifurcação, novos sendeiros descortinados aos demais, ainda que muitos, como Berardo, como os antepassados Viola, necessitem calcificar as pedras no caminho como memória de um passado trágico. A tragédia de Berardo Viola ocorre após a tragédia de seus antepassados, mas são tragédias meramente individuais. O corpo de Berardo, no entanto, ofertado como mártir, diviniza-se, torna-se manchete de jornal, atrai a atenção do país. É o pão branco do trigo negado aos *cafoni*, a hóstia que não podem ter entre as mãos sem profaná-la, o corpo de Cristo. Berardo salva *Fontamara*, ainda que não se salve da tortura e da morte na prisão fascista em Roma. É crucificado pelos demais, não morre como os outros cristãos. A revolta – também como tomada de consciência – chega a Fontamara apenas no último capítulo e suas consequências são o fim de seu mundo, o extermínio e destruição da aldeia. *Che fare?* é alçar as mãos aos céus, clamar por melhor destino, esperar ainda que sob blasfêmias, praguejar, crer no poder mágico e religioso de transformação, na gnose que se realiza como metafísica do esperado e não chegado ainda. Pode ser gesto desesperado, mas também indagação filosófica. O refrão se repete contra o esquecimento. É memória e história que coadunam na mesma cadeia semântica de *che fare?* Enigma indissolúvel, questão irrespondível, é véspera da morte e da vida, dúvida lançada ao silêncio do tempo, embora sempre luta, relutar, imobilidade fundamental ante toda crise humana, retorno messiânico nunca transposto, pontual e tergiversante, em torvelinho ou turbilhão.

A carta de Carlo Levi ao editor de *Cristo parou em Eboli*, escrita em 1963 (18 anos após a primeira edição), apresenta alguns indícios desse turbilhão anacrônico como origem em devir a que nos referimos a partir da interrogação *che fare?*. Levi, distante 20 anos do

⁶⁶⁸ SILONE, 2003, p. 231.

começo da escrita do romance, atribui ao auxílio da memória o desenvolvimento não apenas dos “acontecimentos do passado, mas também a contemporaneidade infinita e poética dos tempos e dos destinos”⁶⁶⁹. Essa junção de tempos, como se a compor uma imagem-dialética, encontra algumas outras chaves de leitura nessa carta do autor: “para que descobrisse a história além da história, o tempo fora do tempo”, “a existência como coexistência”, “a Lucânia que está em cada um de nós”⁶⁷⁰.

Essa história-além-da-história ou tempo-fora-do-tempo encontram, em sua correlação entre tradição camponesa, magia e religião, o centro do interesse dos estudos de Ernesto de Martino. Segundo Teresa Tabucchi, De Martino percebeu que “o Sul de Itália oferecia a solução para compreender a história das relações entre cristianismo e civilizações pré-cristãs e permitia testar os limites internos e da força de expansão da cultura dominante em relação às persistências, aos sincretismos, às compenetrações, às inovações dos materiais folclóricos-religiosos [...]”⁶⁷¹. Nesse sentido, as expedições de De Martino à Lucânia, acompanhado por outros especialistas, serviu

à recolha e documentação das crenças e práticas mágicas que davam horizonte de sentido aos diferentes momentos críticos da vida individual e colectiva – os rituais de passagem – dos camponeses da Lucânia e teria o objectivo de verificar as hipóteses expostas no *Mundo magico* e de mostrar a relação histórica entre cultura popular e cultura católica⁶⁷².

Esse período etnográfico na Lucânia marcaria a passagem de uma antropologia demartiniana baseada no conceito de “folklore progressivo”⁶⁷³, o de uma etnologia empenhada no resgate das classes oprimidas e subalternas, para a ideia da “passagem para fora da história” amparada agora pelos rituais mágico-religiosos, para a condição do ser que já não é mais o mesmo, mas que passa a ser outro, “ser” em devir.

⁶⁶⁹ LEVI, 1986, p. 5.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁶⁷¹ TABUCCHI, Teresa Marina de Lancaster. *Ernesto de Martino: uma visão particular da cultura popular*. Dissertação de mestrado em Antropologia – Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2011, p. 71-72. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/7197/1/tesi%20De%20Martino%20def2..pdf>. Acesso em 21/03/2024.

⁶⁷² GALLINI apud TABUCCHI, 2011, p. 78.

⁶⁷³ Aqui obviamente não se pode deixar de considerar uma relação dos estudos de Ernesto de Martino com a visão de Gramsci sobre o folclore e suas manifestações nas classes populares. Tabucchi aponta que, graças ao quarto volume dos *Cadernos do Cárcere*, o folclore e as suas manifestações passam a ser observados utilizando-se a categoria de “classe social”. Dessa maneira, a cultura popular, trabalhando às escondidas, nos interstícios ou subterraneamente, replasma a expressão das formas de conceber a vida e o mundo das classes subalternas.

Ao se pensar em camponeses em devir, mas também sem afastar-se de sua realidade material opressora e subalterna, não podemos deixar de contrapor a ideia de fim de mundo com a de adiamento mágico desse fim. De Martino, dessa maneira, traça um plano de salvação aos camponeses da Lucânia, pré-Cristão que prescindiu da passagem dos pés de Cristo por aquele território e que, ao mesmo tempo, encontra as suas pegadas, mas de outra maneira, com outros contornos. Se morte, terra e fim de mundo se encontram no romance de Levi, isso não pode se restringir aos pecados praticados pelos camponeses. Cristo agora não para em Eboli, penetra a Lucânia, porém de maneira leve, mágica, etérea, sem ser visto por uma cultura ocidental que não compreende seus ritos e diferenças. Por isso os estandartes negros permanecem sobre as portas das casas dos camponeses até desbotarem como uma festa da Morte. Por isso também a morte do marido após ser atraído por uma bruxa camponesa e se tornado seu amante por conta dos filtros de amor preparados por ela. Tabucchi ainda acrescenta que, nesse cenário meridional da Itália, a magia possui a função de abolir temporariamente o devir histórico nos momentos em que esse devir é insuportável:

A magia é então interpretada como um complexo mítico-ritual (fascinação e esconjuro) que funciona como uma resposta cultural à “*labilità della presenza*” (instabilidade da presença) ou, por outras palavras, um sistema de garantias e de compensações encenadas para tornar suportáveis os momentos críticos da existência (que para De Martino são “*angústia da história*”) [...]. A magia é portanto “*funcional*” à necessidade de “*garantir a presença*” (“*l’esserci al mondo*”, ‘existir no mundo’), que para De Martino equivale a dizer “*esserci nella storia umana*” (“existir na história humana”), uma história “*culturalmente illuminata e aperta ai valori della cultura*” (uma história culturalmente iluminada e aberta aos valores da cultura)⁶⁷⁴.

Essa “*presença*” que interroga as condições históricas e inertes de miséria social, que antes é um processo de angústia de uma crise da presença camponesa ou como angústia de não poder existir na história, é resgatada como existência camponesa através, por exemplo, dos rituais fúnebres e das cerimônias mágicas. Porém, é necessário concordarmos que, embora se apresentem como um potencial veículo de emancipação, os recursos ou técnicas mágicas usadas por essas culturas ancestrais camponesas como “os dispositivos de destorificação da experiência (a lamentação, a magia e o tarantismo) são uma estratégia criativa de resistência, mas impedem, ao mesmo tempo, a resolução concreta dos problemas dos camponeses”⁶⁷⁵. No entanto, não é tarefa desta tese transformar a realidade camponesa, missão impossível também à arte e à literatura, mas abrir interstícios ao observar o espaço

⁶⁷⁴ TABUCCHI, 2011, p. 83-84.

⁶⁷⁵ Ibid., 2011, p. 103.

estético de suas obras, lacunas de adiamento de um fim. O grotesco aqui antecede a morte, nunca a prevê. O fim do mundo apocalíptico pode ser movido pelo pecado. A magia, no entanto, brinca com esse fim, atribui leveza ao peso da degradação do tempo.

Entre a magia e a religião, entre a destorificação⁶⁷⁶ e o pecado, ainda caminhamos sobre os esconjuros, blasfêmias e pragas. O eco trágico-religioso em *Fontamara*, como se a antecipar o fim ou a pergunta final *che fare?*, pode ser constatado pelas palavras de uma das mulheres *cafone*, Limona, quando elas chegam à cidade na casa do poderoso dom Carlo Magna e são recebidas por sua esposa, dona Clorinda: “‘Na água manda Deus’, disse Limona. ‘Não se pode tirar a água da terra que sempre banhou; isso é um sacrilégio; é um pecado contra a Criação; vocês terão que responder por isso no Juízo Final’”⁶⁷⁷. Essa reivindicação a uma força maior, divina, sustenta-se também, no plano concreto, na falta de água como um bem essencial não só à colheita, mas sobretudo à existência humana. A falta de água também caminha geologicamente na direção de uma ausência de perspectiva de mundo, isto é, de um fim de mundo. Por isso, se o fim da água é o fim do mundo, o seu fluxo e acesso só pode ser regulado pela Lei Divina ao qual se agarram as mulheres, como demonstra a voz da narradora Matalé: “Realmente, seria o fim do mundo se a extravagância dos homens começasse a influir até nos elementos criados por Deus, se começasse a desviar o curso do sol, o curso dos ventos e da água estabelecidos por Deus”⁶⁷⁸. A visão de apego religioso, mas também blasfematória das mulheres *cafone* que, como já mencionado, demonstram uma postura de rebeldia e reivindicação mais aguerrida desde o início do romance, aproxima-se sobremaneira de uma “resistência terrana” aos mandos e desmandos dos homens, nesse caso o de uma cultura amplamente patriarcal que nos conduz até a visão antropocêntrica fadando-nos a um fim de mundo. Embora não abdicuem da religião pela magia, mas usem-na de modo que a profanem pela superfície sem aprofundamentos radicais, essa maneira matriarcal de encarar tamanho problema ocasionado pela cultura ocidental patriarcal e antropocêntrica, que influencia as suas realidades, que as rebaixa e empobrece sua experiência, que as condena ao *ergastolo* da

⁶⁷⁶ Sobre a “destorificação do negativo”, conceito caro a Ernesto de Martino, Amalia Signorelli esclarece, em *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*, que o mito, com a sua linguagem simbólica, assegura-nos que o controle do negativo é possível ali, num lugar mítico, fora da história. O ritual, também com a sua linguagem simbólica, nos orienta na operação de transferir para fora da história, ou seja, destorificar o negativo que nos ameaça. Nesta operação não é o negativo que nos assombra ou nos ameaça: é a crise da presença que é controlada, é a possibilidade de não estar mais no mundo que é evitada através do exorcismo mítico-ritual.

⁶⁷⁷ SILONE, 2003, p. 67.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 50.

imobilidade ou estagnação diante das agruras do Empresário *podestà*, encontra formas originais – ou originárias, se pensarmos em uma ancestralidade subterrânea camponesa – de afrontar o poder que contaminará ao final todos os *cafoni*. No prefácio, Ignazio Silone oferece um quadro dos *cafoni* que parece, sobretudo, partir desse espírito presente primeiro nas mulheres de Fontamara:

Em vez de cantar, blasfemam de bom grado. Para expressar uma grande emoção, alegria, raiva e até a devoção religiosa, blasfemam. Mas nem para blasfemar têm muita imaginação, pois praguejam sempre contra dois ou três santos que conhecem, ofendendo-os sempre com os mesmos palavrões⁶⁷⁹.

Já caminhando por searas mágico-grotescas, podemos agora descer ainda mais. O rebaixamento, que pode ser religioso, é também mágico. Já não é preciso profanar, justificar qualquer paganismo. O grotesco pode ser religioso e pagão ao mesmo tempo, cristão e mágico. No caso de *Cristo parou em Eboli*, a fé cristã se transforma em magia, ganha um traço mítico, esotérico. Embora os personagens autóctones de Gagliano, como bruxas e feiticeiros, tenham a capacidade de olhar o sobrenatural, de explicarem-se por intermédio da natureza ancestral e de suas invisibilidades, coexistindo com uma outra dimensão de vida e de morte, os traços mágicos de suas crenças e práticas ganham um tom sóbrio que destoa da ironia cristã de *Fontamara* sem evitar a religiosidade e que se fundamentam, de melhor maneira, no que preconiza o antropólogo italiano Ernesto de Martino acerca da cultura mágica lucana. Ao falar da atuação da *rimediate*, espécie de benzedeira⁶⁸⁰ natural da Lucânia, capaz de examinar no paciente os sinais da doença para decidir a magia a ser usada, Martino relata que ela traça com o polegar um pequeno sinal da cruz sobre a fronte do doente, recitando a seguinte fórmula:

⁶⁷⁹ SILONE, 2003, p. 27.

⁶⁸⁰ Executamos aqui uma primeira aproximação com um romance contemporâneo brasileiro em relevo, *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior. Nesse mágico e realista romance nascido da terra, da ancestralidade quilombola, proliferam-se personagens que exercem dons de curar e benzer. É o caso de Zeca Chapéu Grande, pai das irmãs Bibiana e Belonísia, curador de jarê que restitui a saúde do corpo e do espírito aos que necessitam. Seu corpo e espírito recebiam, para realizar as bençãos e curas, um “encantado” conhecido do povo de Água Negra, fazenda onde moravam e trabalhavam: o Velho Nagô. Nas noites de jarê, o curador Zeca Chapéu Grande tudo podia: mudava a voz, cantava e rodopiava ágil investido dos poderes dos espíritos das matas, das águas, das serras e do ar. Também Donana, avó de Bibiana e Belonísia e mãe de 11 filhos com diferentes maridos, entre eles o primogênito Zeca Chapéu Grande, tinha sido curadora e manejava ervas e raízes para fazer xaropes e remédios, unguentos e beberagens, aos mais distintos males. Paralelo a isso, encontramos em *Cristo parou em Eboli* a feiticeira Giulia Vènere, autorizada a prestar serviços domésticos ao *confinato* dom Carlo. Giulia apresenta uma condição múltipla semelhante à da curadora Donana: com 41 anos de idade, tivera, entre partos normais e abortos, 17 gestações de 15 pais diferentes.

*Padre, Figlio e Spirito Santo
Fascinatura va' da là via
Va' da affascinare N. N.
ca è carne battezzata.
Padre, Figlio e Spirito Santo
Fascinatura non sci più nante.*

*(Padre, Figlio e Spirito Santo,
Fascinazione vai via di là
Non affascinare N. N.
che è carne battezzata.
Padre, Figliolo e Spirito Santo,
Fascinazione non andare più avanti)⁶⁸¹.*

A fala da *rimediante*, que se apresenta como uma reza católica, é acompanhada por uma espécie de transferência do mal sofrido pelo doente – dor de cabeça, cefaleia, ou algo do gênero – para a *rimediante* por intermédio da produção de um estado de semi-dormência. Se ocorrerem sinais de bocejo e lacrimejar sofridos pela *rimediante* durante a passagem, diagnostica-se tratar de uma *fascinazione*⁶⁸². A continuação do ritual, ainda inclui poções de misturas de sal e água morna, novamente em sinal da cruz sobre a testa do paciente, à semelhança de um batismo ou crisma, encerrando-se com as palavras pronunciadas: “*In nome di Dio e della Santissima Trinità*”⁶⁸³. Se em *Fontamara* a religião e crença cristã se imiscuem com um tom irônico – por vezes humorístico – e profanador por parte dos *cafoni*, forma de combater ou contradizer o lema *Dio Patria Famiglia* que o regime fascista propagandeava às custas de uma hipocrisia que negava a vida e celebrava simbolicamente a morte esvaziada de qualquer sentido transcendente, em *Cristo parou em Eboli*, apesar do personagem-narrador considerar os camponeses de Gagliano como não-cristãos, essa conjuração de forças subterrâneas, de espíritos, de formas animais e naturais, não ignora a presença do símbolo cristão e católico. Ao alongar o olhar desde Gagliano em direção aos montes da Calábria mais ao sul, o narrador descreve a paisagem compondo um quadro de sincretismo, entre o mágico, o ancestral lendário e a religião, à maneira dos elementos presentes no ritual descrito por Ernesto de Martino denominados aqui de mágico-cristãos:

⁶⁸¹ DE MARTINO, 1982, p. 9. Ressalta-se que a decisão de não traduzir esse trecho justifica-se por manter em dialeto lucano a passagem, resguardando sua força sintática e semântica, bem como preservando determinados termos caros à investigação de Ernesto de Martino, tais como “*fascinazione*” e seus derivados.

⁶⁸² Ernesto de Martino abre o primeiro capítulo de *Sud e Magia* referindo-se à *fascinazione*. O termo, segundo o antropólogo, indica uma condição psíquica de impedimento e de inibição, e ao mesmo tempo um sentido de dominação, um ser tomado por uma força potente e oculta que deixa a pessoa sem margem de autonomia sobre suas escolhas e decisões. Nos corpos humanos, a *fascinazione* se manifesta a partir do mau-olhado ou inveja. O trabalho mágico-espírita da feiticeira, nesse caso, visa a uma espécie de exorcismo do corpo possuído ou enganado, cujos sintomas explícitos podem aparecer como dor de cabeça ou cefaleia.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 10. Mantivemos a grafia original em italiano devido aos motivos já citados.

Um pouco à esquerda e mais alto que Sant’Arcangelo, destacava-se a brancura de uma igreja. As pessoas do vale costumavam ir até lá em peregrinação: era um local de adoração, sede de uma Nossa Senhora milagrosa. Nessa igreja estavam conservados os chifres de um dragão que infernizara, em tempos idos, a região [...]. Segundo me contaram, o dragão morava numa gruta próxima ao rio e devorava os camponeses, enchia as terras com seu bafo pestilento, raptava as moças, destruía as colheitas⁶⁸⁴.

Sem forças para combater o dragão⁶⁸⁵, os camponeses tiveram de recorrer à proteção do príncipe Colonna di Stigliano, que acorreu armado, montado no seu cavalo, à gruta do dragão:

Em determinado momento, aquele destemido nobre sentiu o coração tremer e estava prestes a fugir ou cair entre as garras do dragão, quando lhe apareceu, vestida de azul, a Nossa Senhora, que lhe disse, sorrindo:

– Coragem, príncipe Colonna!

E deixou-se ficar de lado, encostada à parede de terra da caverna, observando o combate [...]. O príncipe cortou-lhe a cabeça, arrancou-lhe os chifres e mandou construir a igreja para que nela ficassem conservados para todo o sempre⁶⁸⁶.

Figura 52 – *A bruxa de Colobrarò* (1952), foto de Franco Pina



Fonte: <https://basilicata.wayglo.it/scheda/affascinanti-monachicchi-e-masciare-viaggio-nel-mondo-dei-rituali-magici-della-lucania/>

⁶⁸⁴ LEVI, 1986, p. 132.

⁶⁸⁵ Aqui lembramos, mais uma vez, da menção ao dragão no texto bíblico do Apocalipse.

⁶⁸⁶ LEVI, op. cit., p. 132-133.

Figura 53 – *Luta de São Jorge e o Dragão* (1606-1608), de Peter Paul Rubens, óleo sobre tela, 309 x 257cm, Museu do Prado



Fonte: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/lucha-de-san-jorge-y-el-dragon/dea0a4cc-110e-425e-a8e2-bdb37444d26c>

Pela passagem supracitada, percebemos que religião e magia se encontram com o mito. O delineamento antropológico ou etnográfico proposto por Ernesto de Martino parte da magia ancestral sem descomprometer-se de uma fé que reside na religião cristã. O que aproxima ou funde essas duas ordens, a religiosa e a mágica, responde pelo nome de ancestralidade, ou seja, um fora da história, anacrônico, acontecimento que permanece. Na Lucânia, segundo De Martino, um regime de existência arcaica (precariedade dos bens elementares da vida, incerteza quanto às perspectivas de futuro, analfabetismo, mortalidade infantil, carência de formas de assistência social, economia agrícola atrasada e as pressões sobre os indivíduos por parte de forças naturais e sociais não controláveis) produz uma

imensa potência do negativo cotidiano, favorecendo as condições para a continuidade da prática mágica. A proteção mágica efetua-se mediante a instituição de um plano meta-histórico e, no caso da magia lucana, seu caráter de potência negativa a partir das crises individuais dos camponeses revolvendo-se sobre si mesma, ocasiona, enquanto rito, a interação com o mito. De Martino esclarece, a partir da magia mítica, que esse acontecimento enquanto negativo atual ou possível pode também responder pelo termo “*destorificazione del divenire*”. O termo original em italiano guarda, lexicalmente, correspondências na língua portuguesa que podem aludir a uma combinação sintática que una em uma mesma expressão o caráter religioso de *destorificazione* (destorificação) e o pressuposto mítico que reside em *divenire*⁶⁸⁷. Tal combinação não é aleatória e parece fazer depreender um efeito que culmina na investigação etnográfica sobre os povos lucanos por De Martino e sua consequente denominação da magia. Essa coexistência mágica-religiosa-mítica advém, mais precisamente, do fato de que *destorificazione* diz respeito aos ritos e práticas que tendem a liberar o indivíduo ou o grupo de pessoas da realidade contingente, da historicidade, reconectando-os através da simbologia natural à sua origem. Ou seja, significa uma saída da história, uma forma de estar-se “fora da história”. A aparente contradição do termo, que reúne origem e devir, é a que produz uma nova abertura à realidade, no caso camponesa e lucana, a de um plano fértil à germinação mítica, natural e ancestral, capaz de abrigar em si a dimensão mágica. Aqui já não há contradição, apenas ambiguidade polissêmica, inscrição hieroglífica sob(re) a máscara da história.

Ernesto de Martino parece relacionar o ciclo da vida/existência com o ciclo da natureza, a dimensão terrena com a celeste enquanto espaço uno e coexistente de transcendência espiritual real, como exemplifica usando o registro de uma reza/oração das feiticeiras locais de *Stigliano* acerca do arco no muro que sobre a terra repete o arco no céu – e no mito substitui o arco-íris: “arco santo abençoado, na terra e no céu está escrito”⁶⁸⁸. Mas onde a investigação etnográfica de Ernesto de Martino mais explicitamente encontra uma rendição ao momento mítico situa-se na *historiola*. É na *historiola* que o antropólogo italiano percebe uma espécie de lugar em que “o princípio e o término de uma certa negatividade são remodelados em episódios exemplares que possuem operadores meta-históricos como

⁶⁸⁷ A palavra italiana *divenire* pode ser traduzida pelo verbo “tornar-se” ou ainda por “devir”.

⁶⁸⁸ DE MARTINO, Ernesto. *Sud e magia*. Milano: Feltrinelli, 1982, p. 94 – tradução minha. Texto original: “arco santo benedetto, in terra e in cielo stai scritto”.

protagonistas do ‘fazer’ e do ‘desfazer’⁶⁸⁹. A *historiola* que, a partir do italiano, poderíamos traduzir por “historieta” ou “historinha”, em nada podem ser depreciadas em relação à chamada História, antes participam daquilo que Jacques Rancière já nos alertou: um mesmo regime de verdade entre escrever a história e escrever histórias. A possibilidade de “fazer” e “desfazer” remonta ao mito, ao nada que é tudo pessoano⁶⁹⁰, à perspectiva de abertura na história, da escrita ficcionalizada da história, do inacabado, origem e devir. Todavia, no caso do relato etnográfico-mágico de Ernesto de Martino, o mito dito mágico-histórico do universo camponês guarda relação ainda com uma ancestralidade bíblica, digna do Antigo Testamento, porém, em sua recuperação do texto evangélico, não deixa de inserir o ator grotesco, o advento do disforme, deformado:

Ao esconjurar a obstrução do leite materno nos seios [51, 52, 53, 54], a exemplaridade meta-histórica fala de um anão disforme que em *illo tempore*⁶⁹¹ fez e desfez a obstrução do leite⁶⁹², vingando-se do escárnio das mulheres, mas anulando a maldição depois de ter recebido as desculpas delas⁶⁹³ [...].

⁶⁸⁹ DE MARTINO, 1982, p. 94 – tradução minha. Texto original: “il principio e il termine di una certa negatività sono riplasmati in episodi esemplari che hanno operatori metastorici come protagonisti del ‘fare’ e del ‘disfare’”.

⁶⁹⁰ Referência evidente ao primeiro verso do poema “Ulisses”, de Fernando Pessoa, constante no livro *Mensagem*.

⁶⁹¹ A expressão latina *illo tempore*, traduzível como “tempos antigos”, possui conotações que remontam à narrativa bíblica: “[...] no tempo em que Jesus andava pelo mundo; em tempos antigos (por estas palavras começam os extratos dos Evangelhos lidos na missa romana)”. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/locucooes-expressoes/in+illo+tempore>. Acesso em 04/03/2022.

⁶⁹² A temática relacionada ao leite materno, o leite que deixa os seios túrgidos, síntese de vida, atravessa o tempo, o da arte e o da história. Não são poucas as pinturas, mesmo sacras, que retratam bebês, como o menino Jesus, mamando nos seios da mãe. Também há uma considerável quantidade de obras que apresentam adultos e velhos mamando o leite materno, como as da *Caritas romana* que narra a história exemplar de uma filha, Pero, que secretamente amamenta seu pai, Simon, depois de preso e condenado à morte por inanição. Mesmo a célebre lenda que menciona o início de Roma traz a loba que, no Monte Palatino, teria amamentado os bebês irmãos Rômulo e Remo. Afora o aspecto grotesco de muitas dessas cenas, cabe aqui uma relação com o final da narrativa de *As vinhas da ira*, que se mostra surpreendente e que também acrescenta à passagem textual uma imagem um tanto grotesca, ainda que eivada de terna humanidade poética. Quando a família okie abandona o seu abrigo inundado pelas águas da chuva, eles encontram próximo da estrada um celeiro enegrecido pela umidade. Precisavam levar a filha Rosa de Sharon (Rosasharn), que recém havia abortado um bebê, até lá. Já dentro do celeiro seco, abrigados da chuva, o pequeno Winfield mostra à mãe dois vultos recortados na penumbra que também se encontravam ali dentro: um homem deitado de costas e um menino sentado ao lado dele. O menino relata aos okies que o fraco homem ficou doente na colheita do algodão e há seis dias não come. A mãe e Rosa Sharon, envolta num cobertor, cruzam seus olhares. Neste átimo, ambas leem suas respectivas almas, maternais. A mãe leva então todos para fora do recinto, deixando apenas Rosa de Sharon e o homem no ambiente. Rosa de Sharon se levanta, enrolando-se mais no cobertor, e caminha até o desconhecido, deitando-se devagar ao lado dele. O homem negaceia com a cabeça, mas ela afasta um dos lados do cobertor e deixa o seio desnudo, puxando-lhe a cabeça para si. O romance se encerra assim: “Apoiou-lhe a cabeça com a mão e seus dedos lhe afagaram suavemente os cabelos. Ergueu o rosto e seu olhar percorreu o celeiro escuro. Seus lábios se curvaram num sorriso misterioso” (STEINBECK, 2020, p. 585).

⁶⁹³ DE MARTINO, op. cit., p. 94 – tradução minha. Texto original: “Nello scongiuro per l’ingorgo mammario [51, 52, 53, 54] l’esemplarità metastorica narra di un nanetto deforme que in *illo tempore* fece e desfece l’ingorgo, provocandolo nelle donne per vendicarsi della loro derisione, e quindi annullando il malefizio dopo aver ricevuto le loro scuse [...]”.

Nessa passagem podemos intuir uma síntese, diríamos a caminho do romance moderno e seus realismos, do que Erich Auerbach distingue entre o “real” produzido pelos poemas homéricos que “nada ocultam”, mas que ao mesmo tempo prendem saborosamente a atenção encantada do leitor para a sua construção sensorial, linguística e sintática, e, por outro lado, o mundo dos relatos das Sagradas Escrituras que “não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira”⁶⁹⁴, mas “o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo”⁶⁹⁵, os quadros onde está contida a história de toda a humanidade. Assim, a narrativa mágica dos camponeses lucanos não se mostra absolutamente rebelde às Sagradas Escrituras, como pensou Carlo Levi em *Cristo parou em Eboli*, uma vez que nos tempos em que Jesus Cristo andava pelo mundo (*in illo tempore*) também magicamente um anão disforme e ofendido pelas mulheres, provavelmente por sua aparência, fazia e desfazia a obstrução do leite materno delas, ora empedrando o líquido nos seios túrgidos, ora liquefazendo-o, e sua maldição era conhecida das feiticeiras locais. A sutil sobreposição no relato de uma dimensão mágico-grotesca, caracterizada pela presença do anão, e da marca textual que remete ao tempo das Sagradas Escrituras, gera uma contradição interna que não permite ao relato, da maneira como pensou Erich Auerbach, nem ser rebelde contra o texto sagrado, nem ser dominado por seus preceitos, antes parece estimar uma profanação do sagrado, restituindo o sagrado ao profano e o profano ao sagrado. Esse *looping* textual se mostra como um quiasma, uma dobra em que mágico e sagrado correlacionam-se sem hierarquização. Assim, Cristo não parou em Eboli, seguiu caminhando magicamente sobre a terra da Lucânia, travou relações com bruxas, feiticeiras, lobisomens, criaturas metamorfoseadas, antropomorfizadas, ou seres disformes como o anão do relato de Ernesto de Martino. A mágica normalização do anormal produz um efeito grotesco que em *Cristo parou em Eboli* parece querer libertar a existência camponesa do poder estatal opressor. No romance de Carlo Levi, os ritos e as lendas ganham magicamente a realidade, dissolvem-se no ar, etéreos, invisíveis, para logo ressurgirem, esperançar. A crença no mito é também a fé religiosa, ainda que o narrador sugira ter sido esquecida como um Cristo que ali se esqueceu de chegar. Apenas assim o diabo pode se fazer tão presente em *Cristo parou em Eboli*

⁶⁹⁴ AUERBACH, 2021, p. 14.

⁶⁹⁵ Ibid., p. 14.

afeiçoado como cabra, da qual já discorremos nesta tese, mas que aqui retorna em outras presenças:

é realmente aquilo que era antigamente o sátiro, um sátiro vivo e verdadeiro, magra e esfomeada, com chifres curvos na cabeça, nariz arqueado, os mamilos ou o sexo pendentes, peludos, um pobre sátiro fraternal e selvagem em busca da sarça espinhosa nas orlas dos precipícios⁶⁹⁶.

Assim como o anão disforme do relato de Ernesto de Martino, a cabra ganha relevo em *Cristo parou em Eboli* unindo a figura bíblica do diabo, um diabo cristão, com figuras míticas, como é o caso do sátiro. No entanto, um sátiro que, em sua imagem, explicita um traço selvagem, bárbaro, pagão e profano, em convivência com o traço fraterno ou fraternal, tipicamente relacionado ao universo cristão ou bíblico. Em última análise, a cabra dos camponeses não deixa de ser cristã, tal qual um sátiro demoníaco. Se a função da magia no universo camponês da Lucânia guarda a potência profanadora de restabelecer ou devolver à imagem religiosa/cristã uma possibilidade de rerepresentar a realidade sob um átimo ancestral, a imagem grotesca não parece restar como mero adorno nesse contexto. Sua presença é, antes, um desencadeador necessário aos entrechoques internos da narrativa, possui a qualidade de suspender o universo humano-camponês sobre o torvelinho de onde emana o tumultuoso devir de criaturas míticas, deformadas, grotescas, metamorfoseadas, antropomorfizadas, monstruosas, como a separar ou recortar da paisagem desolada, sempre igual, perpétua, agreste, resquícios de uma civilização ancestral e mágica. Dessa maneira, não suscita surpresa a fusão de elementos na realidade de Gagliano que aludam ao fantástico, ou ao sobrenatural, ou ao mítico, ou ao animal, ou ao humano, dentro de uma mesma e aceita dimensão terrena:

Na verdade, por aqui tudo é possível, aqui os antigos deuses dos pastores, o cabrão e o cordeiro ritual, percorrem dia a dia os caminhos lendários, e não existe nenhum limite certo entre o mundo humano e aquele misterioso dos animais e monstros. Existem, em Gagliano, muitos seres estranhos possuidores de uma natureza dupla. Uma mulher, uma camponesa de meia-idade, casada e com filhos e que não revelava nada de especial à primeira vista, era filha de uma vaca [...]. Todos os velhos recordavam sua mãe-vaca, que a acompanhava por todos os cantos quando era menina, chamava-a mugindo e lambia-a com sua língua áspera. Isso não impedia que também tivesse tido uma mãe-mulher, que já estava morta, como há muitos anos estava morta a mãe-vaca⁶⁹⁷.

⁶⁹⁶ LEVI, 1986, p. 81.

⁶⁹⁷ Ibid., p. 134-135.

Essa mistura de humano e animal em *Cristo parou em Eboli* adquire para os camponeses uma ambiguidade ou duplo-sentido formando pares como a mulher-vaca citada, ou o homem-lobo, mas muitas vezes também outros como cachorro-leão e cabra-demônio. No entanto, o narrador de Carlo Levi tenta sustentar a separação entre a religião e a divindade porque, para os camponeses de Gagliano, “tudo é, realmente, e não simbolicamente, divino, tanto o céu como os animais, o Cristo como a cabra⁶⁹⁸”.

Figura 54 – *These gentlemen are so greedy...*, caricatura da série *Les Metamorphoses du Jour* (1854), de Grandville, gravura colorida, Bibliotheque des Arts Decoratifs, Paris, França.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Grandville/232406/These-gentlemen-are-so-greedy...html>

⁶⁹⁸ LEVI, 1986, p. 139-140.

Figura 55 – *Retrato do anão Francisco Lezcano* (1635-1645), de Diego Velázquez, óleo sobre tela, 107 x 83 cm, Museu do Prado, Madri.



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Diego-Vel%C3%A1zquez/101946/O-an%C3%A3o-da-corte,-Dom-Francisco-Lezcano-chamado-&39;El-Nino-de-Vallecas&39;,-1637.html>

Figura 56 – *Caritas romana* (1612), de Peter Paul Rubens, óleo sobre tela, 140,5 x 180,3 cm, Museu Hermitage, São Petersburgo, Rússia



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/Roman_Charity_-_Pieter_Pauwel_Reubens.jpg

Uma vez que até as cerimônias na igreja de Gagliano se transformam em rito pagão, podemos concluir que em *Em Cristo parou em Eboli*, sem nos distanciarmos de Ernesto de Martino, a magia, invariavelmente por intermédio do traço grotesco, cumpre a profanação dos símbolos cristãos devolvendo esses símbolos sob outro semblante, ainda mais poderoso, crível e crente, como a justapor a ordem natural/humana e a ordem divina sem verticalidade, num mesmo plano; religião assim em estado puro, imanente, como a presença de um Cristo mágico que não apenas não parou em Eboli, mas também retorna à terra com pés renovados, camponeses, cristãos e humildes como o de seu início, de seus tempos antigos, ancestrais, onde todas as criaturas, seres visíveis ou invisíveis e paisagens podiam coexistir em harmonia fraterna. Se esse Cristo não existe no plano discursivo-aparente do romance de Carlo Levi, Ele se dissolve espiritualmente, veste outras máscaras, outros corpos, e se faz presente de maneira profanadamente autêntica nas paragens de Gagliano, ainda que ninguém possa vê-Lo, mas inadvertidamente senti-Lo. Se a ausência desesperançada de Cristo ocasiona a mesma opressão, governo após governo, o mesmo abandono à morte dolorosa e lenta, a presença mágica recrudescer o consolo perante a resignação da má sorte, do destino indesejado, e lança o mundo camponês de Gagliano em outro espaço/tempo, ao tempo do mito do qual todos os deuses, inclusive nesse caso o Cristo nunca esquecido desde o título do romance, pertencem e coabitam. Cristo não parou em Eboli, arriscamos a dizer que está presente em Gagliano, apenas não está só e nem onipotente, mas sujeito a ser encontrado, inclusive, no traço do camponês que retornou à terra ancestral, à *grotta*.

Ainda afrontamos grotescamente o fim de mundo nas obras neorrealistas que nos interessam, mas agora vislumbramos uma porta entreaberta à arte, uma passagem acompanhada pela religião, pela magia, pelo mito. O fim do mundo, pensando também na história além da história ou tempo fora do tempo referido por Carlo Levi, é em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, o fim da terra⁶⁹⁹:

[...] o fim do mundo é finis terrae, wasteland [...]. Fim agora menos temporal do que geográfico, e antropocêntrico, quero dizer, paisagem-limite, ainda habitada e já inabitável, negociando uma sobrevivência difícil. É ainda mundo, mas fim do

⁶⁹⁹ A referência aos *Lusíadas*, de Camões, torna-se quase automática. O ponto mais ocidental de Portugal e da Europa, o Cabo da Roca e seu despenhadeiro de frente ao oceano, teria servido de imagem aos versos do Canto III da grande epopeia poética lusitana: “Eis aqui, quase cume da cabeça [...] / Onde a terra se acaba e o mar começa”.

mundo [...]. Quanto a Finisterra, é também mundo e fora-do-mundo, lugar habitado mas estéril⁷⁰⁰.

Pedro Eiras acrescenta que, na obra de Carlos de Oliveira, há vários fins do mundo ou um único fim obsessivamente glosado: “O mapa celeste cristaliza, a paisagem terrena estagna, os reinos confundem-se na invasiva gisandra, ambígua planta quase mineral, viva e morta ao mesmo tempo. Sobre essa paisagem apocalíptica, o que pode o homem?”⁷⁰¹. *Finisterra* é fim de paisagem, da degradação da terra e do homem, mas também reabertura pela contemplação dessa mesma paisagem pela janela, pela tradução em arte do que se vê, pelo real visado que, diante do fim, continua como acontecimento. No caso de *Finisterra*, acontecimento artístico, poesia revolvendo-se na língua, na linguagem. A gisandra é a imagem-dialética que atravessa a narrativa poética de *Finisterra* rizomatizando-se, entranhando-se, misturando subterrâneo e superfície. A gisandra, monadológica, é devir em estado puro, misturado: “parece ser masculina e feminina, mineral, vegetal e animal”⁷⁰². Esse fim do mundo, portanto, penetra a perspectiva do jogo e se torna “paisagem reabilitada por uma nova hipótese de sentido”⁷⁰³. Essa perspectiva, como a gisandra no subterrâneo arenoso, é rizomática no romance: por vezes enquadra a paisagem, os camponeses e seus bichos que se olha (contempla) para logo desenquadrar para o desenho ou a fotografia ou a pintura ou a pirogravura na almofada que reproduz ou distorce (deforma) o que se vê pela janela que, também por vezes, desenquadrar para os corpos dentro de casa, vivendo de sua decadência pessoal, recortados contra a luz que invade a janela. Esse pensamento selvagem sobre a paisagem dentro e fora, ao modo de Lévi-Strauss, é compatível com o fato de uma natureza agreste retomando o poder em *Finisterra*: “Por isso, o fim do mundo natural depende de um fim do mundo político, económico, ético, humano. Como, então, alterar o ângulo de visão, deixando as estrelas cintilar, devolvendo a voz aos peregrinos?”⁷⁰⁴.

Devolver a voz aos peregrinos, que em *Finisterra* são os camponeses, é também devolver a terra, ou devolvê-los à terra. A terra aqui pode ser a da morte dos sete palmos abaixo, mas também pode ser a vida da colheita; de qualquer modo, permite o rizoma para

⁷⁰⁰ EIRAS, Pedro. “Minério, gisandra, wasteland: Carlos de Oliveira e o Fim do mundo. In: *eLyra – Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*. v. 3, n. 3, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, p. 118. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/77755/2/96744.pdf>. Acesso em 23/03/2024.

⁷⁰¹ Ibid., p. 114.

⁷⁰² Ibid., p. 120.

⁷⁰³ Ibid., p. 115.

⁷⁰⁴ Ibid., p. 122.

baixo e para cima, subterrâneo e superfície, e também horizontalmente tal qual planície. A terra em *Finisterra* é devir enquadrando na paisagem. Há no fim do mundo do romance, em seu *finis terrae*, uma possibilidade de adiamento subterrâneo, que escava camadas de realidade somente acessíveis por intermédio de um jogo entre imaginação, magia, memória, ancestralidade: “magia, imaginação, limitam-se a colher o rigor submerso da realidade”⁷⁰⁵.

O comunismo mágico-científico que José Neves constata na obra de Alves Redol é fruto de uma aspiração romântica do autor por um comunismo primitivo que não se distingue de um comunitarismo desejado. Sobre o povo da aldeia ribatejana Glória, que serviu como espécie de ensaio ou estudo acerca dos gaibéus que migravam à região para compor o futuro romance, José Neves adiciona: “o elogio de Redol a um ‘povo sequestrado por ele próprio’, associando o comunismo ao comunitarismo, é o corte que permite determinar a diferença”⁷⁰⁶. Esse povo a que se refere Redol, camponeses, povo menor, é o que pode protagonizar um retorno à terra. O comunismo mágico e primitivo atribuído a Alves Redol sugere esse regresso, retorno, uma via que não é a do restitucionismo dos românticos nem a do progressivismo dos comunistas. Abrindo caminho a um “comunismo romântico”, Redol contrapõe um suposto desenvolvimentismo aceleracionista antropocêntrico a um devir-terra ou devir-camponês: “E à imposição de um economicismo industrializante [...] opunha Redol a ideia de que só era possível avançar através de um regresso”⁷⁰⁷. Ao fim, José Neves conclui seu artigo endossando essa intenção de Alves Redol em romper o tempo em dois como aspiração a um “outro tempo”:

Começando por romper o tempo em dois através de textos como Glória – Uma Aldeia do Ribatejo, Alves Redol identificou a aldeia como alteridade face à cidade na mesma medida em que a colônia lhe surgira em alteridade face à metrópole [...]. Seduzido tanto por interpretações obreiristas mais produtivistas como por uma visão romântica e ruralista, Redol procurou sair da encruzilhada reinventando o seu comunismo através do seu romantismo e procurando ir mais além da simples demarcação de uma linha de fronteira entre o tempo da civilização e o tempo do primitivismo⁷⁰⁸.

A terra ancestral, mágica, comunitarista de Redol, visa um novo real que não se descuida da alteridade, da empatia humana, mas também de uma visão romântica – ou neorromântica – à maneira como António Pedro Pita reivindica ao neorrealismo português, já

⁷⁰⁵ OLIVEIRA, 1979, p. 29.

⁷⁰⁶ NEVES, 2007, p. 102-103

⁷⁰⁷ Ibid., p. 109.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 110.

discorrida nesta tese. A partir de agora, amparados por uma cosmologia do mundo mágico, poderemos andar pela possibilidade de uma nova demiurgia humana, coexistencial, comunitária. Serão traçadas pontes com outros povos, como as intuídas por Claude Lévi-Strauss, e a fim de formar matilha, como sugerem Deleuze e Guattari. A virada etnográfica, antropológica, só estará completa com a aberração aparente das formas, a coexistência de formas humanas, animais, vegetais, minerais, a multiplicidade de que também fazem parte o camponês e a terra. Nada mais será mera domesticação. A paisagem é sempre distorcida, selvagem, rizoma. O corpo grotesco, como definiu Bakhtin, está aberto e incompleto, misturado ao mundo, confundido com os animais e as coisas. A máscara é terrosa, terrana. Restar e resistir é adiar o fim, mas é também desejo em direção ao devir-animal. *Cafoni* e *gaibéus*, aliados entre si e a outros povos, têm enfim um lugar no mundo que falta, no dentro-fora da margem-máscara.

3.3.2 *CAFONI, GAIBÉUS, OKIES, YANOMAMIS, BOROROS E OUTROS POVOS ALIADOS AFETIVAMENTE: UMA CAMPONESANIA OU FLORESTANIA EM DEVIR-TERRA.*

Nessa seara dentre uma paisagem grotesca, agreste em queda, em declínio, como os corpos camponeses rentes ao chão, curvados ao peso da natureza, mas que, ao mesmo tempo, é retorno à *grotta*, à terra, rizoma subterrâneo, devir, adiar o fim do mundo e consequentemente a morte – que já não é mais apenas a do sujeito –, necessitamos agora caminhar por uma sub-humanidade mais ampla. Colher fungos saborosos do chão desértico do real se constitui resistência sub-vivente. Essa paragem já inclui humanos e não humanos. Antropomórficos, metamórficos ou não, sabemos que é preciso deformar, encontrar novas formas. Os humanos que aqui interessam, sempre lembremos, são terranos, não antropocêntricos. Por isso, a vida simples dos homens e mulheres simples de um neorrealismo, tributário ao neorromantismo, encontra também conexão subterrânea com outros povos que nos faltam, com outros mundos que nos faltam, como é o caso do indígena.

A perspectiva ameríndia ensina que devemos iniciar do fim para compreender o começo. Se concordamos com Lévi-Strauss de que o mundo começou sem o homem e terminará sem ele, nossa imaginação para criar o povo que nos falta, o mundo que nos falta, precisa recuperar ou resgatar a ancestralidade, seja ela indígena ou camponesa. Danowski e Viveiros de Castro buscam até mesmo na gênese bíblica um lugar de conciliação com a visão

ameríndia ao destacar que uma primeira representação do mundo antes do homem, ainda antes do seu surgimento, é a imagem do Éden no sexto dia da Criação. Só que o mito ameríndio, nesse caso, parece ampliar as possibilidades do uso da costela do homem, de onde sairia muito mais do que o seu complemento feminino, sairia o mundo todo:

E os nomes, em sua infinita variedade, existiam, como vimos, *antes-junto* das coisas (os Yanomami Pecaris, o Povo Jaguar, a Gente Canoa etc.) – estas não esperaram um arquinomeador humano para saber que eram, e o que eram. Tudo era *humano*, mas tudo não era *um*. A humanidade era uma multidão polinômica; ela se apresentou desde o início sob a forma da multiplicidade interna, cuja externalização morfológica, isto é, a especiação, é precisamente a matéria da narrativa cosmogônica. É a Natureza que *nasce* ou se "separa" da Cultura e não o contrário, como para nossa antropologia e nossa filosofia⁷⁰⁹.

Se todo o resto – pedras, árvores, animais, seres microscópicos – advém da humanidade, e “as espécies humanas e outras são concebidas como outros tantos tipos de ‘gentes’ ou ‘povos’: isto é, como *entidades políticas*”⁷¹⁰, vendo-se a si próprios como humanos, podemos compreender que essa alteridade política coletiva advém de uma subjetividade outra, formada de outra maneira, de um mundo natural múltiplo, de muitos céus ou camadas de mundo sobrepostas. Assim, já não nos interessa centrar-se no homem. Podemos imaginar que Deus, ao estender o seu dedo mágico até Adão, fosse capaz de multiplicar os dedos, os deuses, as imagens-espécies, e não criasse apenas um mundo, mas multimundos. Dessa forma também poderíamos compreender o sentido da metamorfose yanomami nos tempos do início do mundo, quando os animais se metamorfoseavam e os ancestrais se tornaram animais. Logo, o início do mundo indígena não é apenas um, como pode se depreender da criação da terra e da floresta pelo primeiro xamã yanomami, Omama:

Foi *Omama* que criou a terra e a floresta, o vento que agita suas folhas e os rios cuja água bebemos. Foi ele que nos deu a vida e nos fez muitos. Nossos maiores nos deram a ouvir seu nome desde sempre. No começo, *Omama* e seu irmão *Yoasi* vieram à existência sozinhos. Não tiveram pai nem mãe. Antes deles, no primeiro tempo, havia apenas a gente que chamamos *yarori*. Esses ancestrais eram humanos com nomes de animais e não paravam de se transformar. Assim, foram aos poucos se tornando os animais de caça que hoje flechamos e comemos. Então, foi a vez de *Omama* vir a existir e recriar a floresta, pois a que havia antes era frágil. Virava outra sem parar, até que, finalmente, o céu desabou sobre ela. Seus habitantes foram arremessados para debaixo da terra e se tornaram vorazes ancestrais de dentes afiados a quem chamamos *aōpatari*.

Por isso *Omama* teve de criar uma nova floresta, mais sólida, cujo nome é *Hutukara*. É também esse o nome do antigo céu que desabou outrora. *Omama* fixou a imagem

⁷⁰⁹ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 92.

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 93.

dessa nova terra e esticou-a aos poucos, cuidadosamente, do mesmo modo como espalhamos o barro para fazer placas de cerâmica *mahe*. Em seguida, cobriu-a com pequenos traços apertados, pintados com tintura de urucum, parecidos com desenhos de palavras. Depois, para evitar que desabasse, plantou nas suas profundezas imensas peças de metal, com as quais também fixou os pés do céu. Sem isso, a terra teria ficado arenosa e quebradiça e o céu não teria permanecido no lugar. Mais tarde, com o metal que ficou, depois de fazer com que ficasse inofensivo, *Omama* também fabricou as primeiras ferramentas de nossos ancestrais. Finalmente, assentou as montanhas na superfície da terra, para evitar que as ventanias de tempestade a fizessem tremer e assustassem os humanos. Também desenhou o primeiro sol, para nos dar luz. Mas era por demais ardente e ele teve de rejeitá-lo, destruindo sua imagem. Então, criou aquele que vemos até hoje no céu, bem como as nuvens e a chuva, para poder interpô-los quando esquentam demais. Isso ouvi os antigos contarem⁷¹¹.

A cosmologia yanomami da criação da terra por uma entidade demiúrgica como *Omama* demonstra uma sobreposição de mundos, soterramento de camadas que vem desde o céu até o subterrâneo. O mundo criado por *Omama* faz cessar as metamorfoses, mas não a possibilidade de novas quedas do céu. O espaço terrestre e aéreo possui a mesma capacidade de composição substrata à maneira arqueológica do tempo. A imagem da nova terra fixada por *Omama*, como a estampa de uma toalha que se estica sobre uma mesa, guarda correspondência com as pinturas sobre a pele em rituais xamânicos, à base de tintura de urucum. A imagem, portanto, é a forma de fixar o mundo, a terra. Os *xapiri*, evocados pelos xamãs, descem do céu. É importante também, em termos dimensionais, imaginar-se a existência das “costas do céu”, onde vivem os fantasmas dos mortos yanomamis. Por compreenderem a morte e a queda do céu ou fim do mundo como coexistentes à vida, à ancestralidade, os yanomamis escapam à negação antropocêntrica da tragédia, do genocídio natural, do desastre ambiental. Antes, ao compreenderem essa queda – ou as várias quedas seculares – como resultado eurocêntrico e branco de uma não-evolução (ou decerto involução), os yanomamis são capazes de inventarem mundos, criarem realidades, paraquedas coloridos para dançarem e cantarem nesta queda. Não se trata aqui de fuga da realidade, de refugiar-se em realidades paralelas, alienantes, mas de estender a mão a outros povos terranos que queiram partilhar de um comunitarismo não antropocêntrico, centrado na natureza como entidade até mesmo de direito, como aponta Zaffaroni ao reivindicar um *animalismo* que “considera que os seres humanos e os animais fazem parte de um mesmo universo ético”⁷¹².

⁷¹¹ KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 81.

⁷¹² ZAFFARONI, 2017, p. 49.

Escapando ao especismo aristotélico e positivista, afastando-se assim da possibilidade de punir humanos taxando-os de inferiores e selvagens como bodes expiatórios “animalizados”, a recriação de mundo por uma perspectiva ameríndia parece remodelar, de forma aliada com os camponeses e com o traço grotesco aqui introduzido, um sortilégio de aberturas, mesmo históricas e imagéticas, que dialetizam a busca por um novo ser-sujeito no mundo. Assim é preciso se afastar de valores estéticos racistas, propiciados pela hierarquização positivista, que associaram o feio com o mau ou com o primitivo e que, assim, confundiram humanos e animais a partir de características degradantes, inferiorizadoras, rebaixadas. Se o grotesco demonstra a sintomatologia de uma sociedade em declínio, o exemplo da antropomorfização deve operar também ao inverso, abrindo tempos de formas híbridas, múltiplas, travando uma guerra terrana lá onde os humanos se consideram mais puros e arianos. A perspectiva ameríndia mostra que o princípio antropomórfico afirma o contrário do princípio antropocêntrico, ou seja: os animais e demais entes é que são humanos como nós. Desse modo, a teoria indígena defende que “os animais são gente, ou se vêm como pessoa”⁷¹³, ou seja, “um estado original de indiferenciação entre os humanos e os animais”⁷¹⁴. Para Danowski e Viveiros de Castro, o xamanismo adquire então um papel de mediação entre os humanos e o componente espiritual dos extra-humanos, assumindo o ponto de vista desses seres. Em *Cristo parou em Eboli* a parteira de Gagliano, espécie de mulher capaz de efetuar a magia do nascimento do ventre de outras mulheres, é descrita com “rosto de cavalo”⁷¹⁵. Mesmo o velho coveiro da aldeia lucana, que era coveiro e ao mesmo tempo pregoeiro comunal percorrendo as estradas da aldeia com sua trombeta e tambor anunciando as novidades do dia, “tinha um poder misterioso, mantinha contato com as forças subterrâneas, conhecia os espíritos, domava os animais. Seu antigo trabalho, antes que o peso dos anos e as vicissitudes da vida o tivessem fixado em Gagliano, era encantar os lobos”⁷¹⁶.

⁷¹³ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996, p. 117. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1421/viveiros_pronomes_cosmologicos.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 23/06/2023.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 118. Lévi-Strauss também retira do povo Bororo um exemplo que ajuda a ilustrar essa naturalização da condição antropomórfica para os indígenas: “Quanto aos animais, pertencem em parte ao mundo dos homens, sobretudo no que se refere aos peixes e às aves, enquanto certos animais terrestres dependem do universo físico. Assim, os Bororo consideram que a sua forma humana é transitória: entre a de um peixe (por cujo nome se designam) e a da arara (sob a aparência da qual acabarão o seu ciclo de transmigração)” (Cf. LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 246).

⁷¹⁵ LEVI, 1986, p. 27.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 83-84.

Se considerarmos a relação entre o humano⁷¹⁷ e o animal partilhando um mesmo universo ético, coexistencial, assim como os encantados em *Torto arado*⁷¹⁸, percebemos que esse universo se amplia correlacionalmente ainda mais, incluindo a magia, o espírito dos mortos e até mesmo o xamanismo. Homem, animal, morte, espírito, magia, religião e encantamento se encontram, atritam-se. O próprio coveiro de Gagliano, que vivia com sua enxada cavando novas sepulturas, encontrando no chão velhos ossos humanos brancos e calcinados, revela essa ampliação de mundos sobrepostos:

Para o velho os ossos, os mortos, os animais e os demônios eram coisas familiares, ligadas, como o são aliás aqui para todos, a vida simples, de cada dia.
 – A aldeia é feita de ossos dos mortos! – dizia-me ele no seu jargão obscuro, gorgolejante como uma corrente subterrânea que irrompe, inesperadamente, por entre as pedras; e fazia, com aquele buraco desdentado que lhe servia de boca, uma careta que talvez fosse um sorriso⁷¹⁹.

O mundo multirrelacional, coexistencial, que aqui abordamos parece nunca ultrapassar o pano de fundo grotesco. Por vezes, flerta com o grotesco romântico, o da deformação aparente, até caricatural, seja física ou moral, o da metamorfose e antropomorfização. Por vezes, continua com outros grotescos, o da terra, dos vegetais, minerais, também deformação rizomática, metamorfose subterrânea, em retorno à *grotta*. A imagem renasce então grotescamente, tal qual a miscelânea de elementos míticos e metamórficos compondo os estuques e tetos do Vaticano, dos templos religiosos, do *Domus Aurea*. O grotesco já não se esconde por baixo, ganha também a superfície, como os ossos dos mortos que volta e meia surgem desenterrados aos olhos do coveiro de Gagliano. Ignazio Silone, em *Il segreto di Luca*, avança também sobre o terreno mágico-religioso camponês. Quando o ex-partigiano Andrea Cipriani, investigando os motivos da condenação à prisão de Luca, depara-se com a Passarela da Lebre, local onde Luca foi preso, ele se recorda dos ritos das rogações ocorridos

⁷¹⁷ Ao concordarmos com Carlo Levi que *Cristo parou em Eboli* assinala um limite entre duas épocas, a humana e a pré-humana, não podemos ignorar a contribuição que Ítalo Calvino, em um dos ensaios introdutórios à obra em italiano publicada pela editora Einaudi, agrega à crítica do romance aludindo a uma copresença de tempos. Para Calvino, oposições como o sacro e o profano usadas para classificar a realidade no romance testemunham a presença de um outro tempo dentro do nosso tempo, de um outro mundo dentro do nosso mundo.

⁷¹⁸ A última parte do romance, intitulada “Rio de sangue”, abre com um novo narrador, um encantado que perdeu o seu cavalo morto e, por isso, passa a vagar sem rumo pelo mundo. A importância do cavalo para o espírito é fundamental, como uma fusão de corpos, simbiose também telúrica: “Protegia meu cavalo. Meu cavalo que dançava atirando a rede, no meio da casa do curador Zeca Chapéu Grande. Meu cavalo não usava sapatos porque seus pés eram as minhas raízes e me firmavam na terra. Seus braços eram minhas nadadeiras e me moviam na água. Montei o meu cavalo por anos, que nem posso contar. Mas agora, sem corpo para me apossar, vago pela terra” (Cf. VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019, p. 205).

⁷¹⁹ LEVI, 1986, p. 84-85.

naquele lugar durante sua infância. A Passarela da Lebre havia ganho aquele nome porque, em um dos ritos, uma lebre apareceu subitamente no meio do caminho dos devotos em procissão. Naquele momento, os fiéis depositaram no chão suas velas e crucifixos e cercaram a lebre por todos os lados, mas não conseguiram agarrá-la porque a lebre sumiu no ar como se invisível. Para o padre dom Serafino, aquilo havia sido uma aparição do demônio.

Cristo, cabras, lebres, demônios, a aparição da Virgem no alto do campanário, encantados, benzedeadas, xamãs, padres, curadoras, feiticeiros, camponeses, indígenas, subalternos, sub-humanos, sub-viventes, ombream-se lado a lado, misturam-se, gesto profano de sacralizar, gesto sacro de profanar. Agora Gaia, Pachamama e todos os espíritos, deuses e mitos, aliados, estendem seus dedos aos múltiplos povos que nos faltam. O gesto da criação pode tornar-se rizoma, monadológico, requer a necessidade relacional à maneira como lembram Danowski e Viveiros de Castro ao recuperarem o pensamento de Bruno Latour: “Não há ser-em-si, ser-enquanto-ser, que não dependa de seu ser-enquanto-outro; todo ser é ser-por, ser-para, ser-relação. A exterioridade está em toda parte”⁷²⁰.

Partir então de uma humanidade que seja consubstancial ou correlacional com o mundo é, contudo, não se descuidar de uma intenção humana, nunca terrana, deveras alienígena no sentido antropocêntrico, anti-indígena, ecocida e etnocida, de sempre impor uma cultura de barbárie contra o diferente, o estranho, o filisteu, o gentio, o sempre inferiorizado por uma ordem maior, divinizada, amparada pela injusta regra moral da letra da lei:

Há povos indígenas no Brasil, na África, na Ásia, na Oceania, e até mesmo na Europa. O antônimo de “indígena” é “alienígena”, ao passo que o antônimo de índio, no Brasil, é “branco” [...] (“Os brancos”, como disse um pensador karajá, povo do Brasil Central, “são um povo que se caracteriza por não ter cultura.”). As palavras índias que os índios traduzem por “branco” têm vários significados descritivos, mas um dos mais comuns é “inimigo”, como no caso do yanomami napë, do kayapó kuben ou do araweté awin [...]. Inimigo, antes, era o Outro que definia o Eu por auto-determinação recíproca (o processo que chamamos impropriamente de “guerra” indígena). Agora, sob a forma do Branco, o inimigo é o Outro que nega o Eu, ao se pôr como proprietário eminente da condição de Sujeito e definir o índio como Objeto⁷²¹.

⁷²⁰ DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 98. Essa passagem é bastante rica em inter-relações autorais, uma vez que Danowski e Viveiros de Castro, ao recuperarem Bruno Latour, também mencionam a lembrança de Alexandre Nodari sobre a pertinente citação de Oswald de Andrade presente no Manifesto Antropófago: “Só me interessa o que não é meu”.

⁷²¹ VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento*. Série Intempestiva, Caderno de leituras n. 65. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017, p. 3-4.

A guerra é pela descoisificação do humano, abertura aos corpos, ao ponto de vista do sujeito que tem alma como defende Viveiros de Castro ao se referir aos não humanos – ou terranos. A guerra é modo de expressão, semblante do real, paixão, forma de dizer que o povo de Pachamama não está só. Guerrear como um indígena, mesmo que não possamos voltar a sê-lo, mas sobretudo nos constituirmos em “um devir-índio, local como global, particular como geral”⁷²², que também é devir-camponês, devir-terra, criação e povo ao mesmo tempo. Gaia, em guerra, “designa uma nova maneira de experimentar o espaço”⁷²³, libertação do homem de sua prisão antropocêntrica:

Assim como o indivíduo não está só no grupo, e cada sociedade não está só entre as outras, o homem não está só no universo. Quando o arco-íris das culturas humanas tiver acabado de se abismar no vácuo escavado pelo nosso furor; enquanto estivermos aqui e houver um mundo – esta arca frágil que nos liga com o inacessível permanecerá: mostrando o caminho inverso ao do nosso cativeiro e cuja contemplação, à falta de percorrê-lo, fornecerá ao homem o único favor que possa merecer: suspender a marcha, reter o impulso que o leva a obter uma após outra as rachaduras abertas no muro da necessidade e a concluir a sua obra ao mesmo tempo em que fecha a sua prisão [...] ⁷²⁴.

Os aliados não são poucos, mas são mínimos, minúsculos, e se proliferam pelas margens, pelos subterrâneos, pelos tempos e espaços. Ao relacionar a cultura e arte dos povos indígenas do Brasil, Lévi-Strauss traça pontes com povos originários da Ásia meridional, da Escandinávia e mesmo os pré-colombianos das Américas. O que se percebe nos exemplos trazidos pelo antropólogo francês são imagens, como as dos povos *Hopewell* dos Estados Unidos e *Chavin* do Peru, que remetem, de forma totêmica muitas vezes, à disposição simétrica também encontrada no grotesco, além de motivações estéticas relacionadas ao mágico antropomórfico. Mas há também pontes erigidas entre as civilizações autóctones ameríndias e civilizações antigas ditas mais avançadas, como a grega e a romana. Nesse caso, uma “ponte selvagem” que recorre à natureza animal, vegetal, decerto rizomática ou telúrica, e que, pela via totêmica, não encobre esse fundo de presença grotesca:

Nunca e em nenhum lugar o “selvagem” foi esse ser recém-saído da condição animal ainda entregue ao domínio de suas necessidades e instintos que muitas vezes nos aprouve imaginar e tampouco essa consciência dominada pela afetividade e mergulhada na confusão e na participação [...]. Desse ponto de vista, as classificações “totêmicas” estão provavelmente menos longe do que parece do emblematismo vegetal dos gregos e dos romanos, que se exprimiam através de

⁷²² DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, op. cit., p. 158.

⁷²³ Ibid., p. 107.

⁷²⁴ LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 443.

coroas de oliveira, de carvalho, de louros, de aipo etc, ou do que ainda se praticava na Igreja medieval, quando, conforme a festa, cobria-se a coroa de feno, de junco, de hera ou de areia⁷²⁵.

Devir-grotesco, devir-greco-romano-bárbaro-selvagem. Magia, mito e religião se encontram nas profundezas da terra. Estamos em guerra, sob a máscara grotesca. A grande questão está aberta: como responder à intrusão de Gaia e “que modos coletivos de habitar a terra seremos capazes de imaginar para viver e morrer juntos”⁷²⁶? Em *Futuro Ancestral*, Ailton Krenak esboça uma transição do conceito de cidadania para o conceito de “florestania”, que pressupõe uma outra forma de viver coletivamente, de coexistir com a natureza, com suas camadas, um viver que prefere a fluidez do rio e o contínuo da mata do que estacas demarcatórias e lotes. Krenak adverte que a palavra cidadania é bastante conhecida, de domínio público, prevista na Declaração Universal dos Direitos do Homem e em várias constituições, fazendo parte do repertório “branco”. O termo cidadania, portanto, está vinculado ao direito de vínculo jurídico, legal, uma espécie de norma que não escapa às esferas do poder sobre os corpos, do saber técnico e da institucionalização desses corpos e espaços. Porém, é um novo campo de reivindicação de direitos que interessa a Krenak e que, conforme ele, não se confunde com cidadania. Esse campo de reivindicação nasce “da disposição de uma comunidade em antecipar o entendimento de que algo deveria ser considerado um direito, mas ainda não é”⁷²⁷. Nesse sentido, Krenak propõe uma aliança entre povos que não reproduza simplesmente o modo de política vigente. Afasta-se, assim, do conceito grego de *polis* como lugar primordial da política, como mundo da cultura que ignora ou não compreende a dimensão da natureza, e que prefere demarcá-la como outro mundo, o mundo selvagem. Contudo, é justamente esse “mundo selvagem” que interessa a Krenak: “Pois é nesse outro mundo que eu estou interessado, não na convergência que vai dar na pólis. Imagino potências confluindo a partir de um lugar, passando por ele, mas sem ficarem presas ali”⁷²⁸.

Se Davi Kopenawa nos incita a abrir paraquedas coloridos nessa queda incessante que há séculos a humanidade pratica, nessa busca antropocêntrica incurável pelo fim, a ideia de adiar o fim do mundo ou vislumbrar um futuro ancestral, como quer Ailton Krenak, não está

⁷²⁵ LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 58.

⁷²⁶ Cf. SILVA, Fernando Silva. “O risco de Gaia”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteadó. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 215.

⁷²⁷ KRENAK, Ailton. *Futuro ancestral*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 76.

⁷²⁸ *Ibid.*, 2022, p. 80.

em desacordo, nem material, nem tradicional (e, arriscamos a dizer, nem espiritual) com o modo de vida e pensamento camponês. Pensar um universo camponês a partir das realidades atualizadas de *cafoni* e gaibéus, ou enquanto acontecimento neorreal, é sugerir um devir-terra em movência rizomática cuja potência da paragem, da imobilidade fundamental, possa permitir o gesto revolucionário⁷²⁹. Para Deleuze e Guattari, no rizoma não existem pontos ou posições como numa árvore ou numa raiz; existem somente linhas. No entanto, essas linhas não são divisórias, como as que dividem “os deste lado” e “os do outro lado”. São linhas abstratas, de fuga ou de desterritorialização, sempre passíveis de mudar de natureza ao se conectarem a outras linhas. Nesse sentido, um rizoma que conformasse o conceito de “florestania” de Krenak, capaz de aliançar afetivamente povos aliados não iguais como indígenas e seringueiros em torno de uma mesma causa e *modus subvivendi*, poderia também, em suas multiformas ou “desformas”, cruzar-se com povos camponeses, compor uma “camponesania” que não se afasta do clamor de Krenak por uma nova antiga camada que emana ou irmana da terra: “E tem uma camada mais bruta, rústica, orgânica, uma sub-humanidade, uma gente que fica agarrada na terra, que come terra, que mama na terra, que quer dormir sobre a terra, envoltos na terra”⁷³⁰.

Haja visto que esses sub-humanos, quase humanos ou não humanos, enfim terranos, são milhares de pessoas (pessoas-planta, pessoas-animal, pessoas-montanha, pessoas-*grotta*, pessoas-índio, pessoas-camponês) que, por dançarem uma coreografia estranha, “são tirados de cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida”⁷³¹, Krenak parece propor um gesto de movência, de alianças afetivas, capaz de deslocar suas angústias, seus fins de mundo. Para consumir essa desterritorialização imaginária, que é reterritorialização em devir, o autor se vale da metáfora da água, líquida, que escorre e se mistura, que flui, ou seja, no sentido de uma transfiguração, de confluências aptas a se tocarem, a acolherem-se: “*confluências* evoca um contexto de mundos diversos que podem se afetar”⁷³². É bailando essa dança de alianças afetivas, em que uma única pessoa dentro do fluxo é capaz de produzir afetos e sentidos, que Krenak enxerga a possibilidade de “conjuguar o mundizar, esse verbo que expressa a potência

⁷²⁹ O gesto em devir, revolucionário à maneira de Walter Benjamin, é também o que presume, por exemplo, o movimento sugerido por Oswald de Andrade no Manifesto Antropófago: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa”.

⁷³⁰ KRENAK, 2022, p. 22.

⁷³¹ Ibid., p. 70.

⁷³² Ibid., p. 40-41.

de experimentar outros mundos, que se abre para outras cosmovisões e consegue imaginar *pluriversos*”⁷³³.

Agora *cafoni* e gaibéus, embora presos ao seu *ergastolo*, veem a terra se esgarçar, dilatar, abrir veias, laivos por onde possam, em movência, fluir como o riacho roubado dos *cafoni* ou a água vazada do Tejo sobre a lezíria que os gaibéus presenciam correr pelos canteiros das gavelas de arroz sob seus pés, mas que suas bocas sedentas são impedidas de beber. Krenak, mais uma vez, propõe uma forma desses povos se aliançarem em pacto simbiótico e telúrico: “Sejamos água⁷³⁴, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos”⁷³⁵. Ensaiai um curso não-antropocêntrico, que desconcerte a centralidade do humano, contradiz a oposição entre cultura e natureza. A democracia mais ampla (se é que essa palavra cabe às alianças afetivas apontadas por Krenak), que pretende ser constantemente construída por laços afetivos entre pessoas não iguais, não é meramente nacionalista como um território em que todos devem falar a mesma língua. As alianças afetivas e seu amálgama de afetos entre pessoas não iguais, diversas de fato, de matriz cultural ampla, são as que permitem que, unidas pela “florestania”, concebam a ideia de um Estado Plurinacional. Superar a ideia de estados nacionalistas e de alianças políticas que só trabalharam pelo neoliberalismo é escapar da servidão, da escravidão, da visão monolítica de um mundo aceleracionista, cujo progresso responde por um franco declínio das relações humanas e ecossistêmicas; em última análise, por um fim de mundo.

Se adiar o fim do mundo passa por contar histórias, narrar (de) um outro lugar, como defendem Krenak e Kopenawa, retornamos a uma origem comum, indígena ou ocidental, deveras ancestral. Seja ao redor da fogueira, seja pela generosidade da escuta homérica, chegamos a um refúgio partilhado por muitos terranos: a Terra que necessita retornar à terra. A simbiose telúrica desejada entre homem e terra encontra em uma passagem de *As vinhas da ira* um exemplo significativo dessa forma de narrar:

Pois que a terra não é só nitrato, e também não é só fosfato; nem só o tamanho da fibra de algodão. O homem não é apenas carvão, nem sal, nem água, nem cálcio. Ele é tudo isso, e também é muito mais que o simples resultado de sua análise. O homem, que é mais que a sua composição química, caminhando na terra, desviando o arado de uma pedra, abaixando a rabiça de seu arado para poupar um rebento,

⁷³³ KRENAK, 2022, p. 83.

⁷³⁴ Krenak não deixa dúvidas ao mencionar que rios e oceanos também são terra.

⁷³⁵ KRENAK, op. cit., p. 27.

calcando os joelhos na terra para comer sua singela refeição – esse homem, que é mais que os elementos que o compõem, sabe também que a terra é mais que o simples resultado de sua análise química⁷³⁶.

O homem-terra, o terrano a que o excerto se refere, opõe-se nesse mesmo capítulo de *As vinhas da ira* à ação desumana do motorista do trator nos campos de Oklahoma, o homem-da-máquina que, irrefreável, pretende apenas cumprir o seu trabalho, que é passar por cima de tudo, da terra, do homem, das famílias que dependem da terra: “E no motorista do trator cresce, vai aumentando o desprezo, que só domina um estranho que não tem amor, não sente ligação à terra”⁷³⁷. Terra, amor, homem, em tríade, evoca uma conjuração/conjugação. O verbo grotesco retorna, revolve a superfície subterrânea, o aparente e o escondido/soterrado. O homem-animal-vegetal-mineral, terrano, rizomatiza-se, dessubstancia-se e ressubstancia-se em formas químicas ou não. Precisa, sobretudo, multiplicar platôs de alteridade. A terra é como a mulher e o homem, necessita cuidado. No universo camponês, existir é reexistir, resistir, restar. Assim, a terra adquire uma dimensão também sagrada, como menciona o narrador *cafone* Giuvá, em *Fontamara*:

Entre a terra e o camponês, lá nas nossas bandas e talvez também em outros lugares, há uma ligação dura e séria, como entre marido e mulher. É uma espécie de sacramento. Não basta apenas comprá-la para que a terra seja sua. Ela se torna sua com os anos, com a lida, com o suor, com as lágrimas, com os suspiros⁷³⁸.

Também Tio Arriques, em *Gaibéus*, mostra-se desejoso de terra, consciente do cuidado que deve dispensar-lhe: “Se a terra fosse sua, quantas vezes se deixaria ficar na poisada a refazer o corpo. Mas se não andasse, quem havia de cuidar daquilo?...”⁷³⁹. Essa “jorna” em busca de outros modos de repovoar a paisagem, de reflorestar a imaginação para adiamento do fim, de recrudescer o viço da natureza humana ou não, de cultivar o agreste, o deserto e seu real, pode desaguar até mesmo na escolha pelo isolamento, pelo ilhar-se, refugiar-se em si tal qual o eremita, figura que historicamente também é associada a um modo de vida na mata, na floresta, nas montanhas.

⁷³⁶ STEINBECK, 2020, p. 143.

⁷³⁷ Ibid., p. 143.

⁷³⁸ SILONE, 2003, p. 89.

⁷³⁹ REDOL, 1974, p. 22.

Figura 57 – *Inverno* (1573), de Giuseppe Arcimboldo, óleo sobre tela, 76 x 64 cm, Museu do Louvre, França



Fonte: <https://www.meisterdrucke.it/stampe-d-arte/Giuseppe-Arcimboldo/109666/Inverno%2C-1573.html>

Em *Fontamara*, Berardo Viola parece aproximar-se dessa vivência eremita. Além de sua original forma de pensar, diferente da maioria dos demais *cafoni*, a escolha por cultivar sozinho terras inóspitas no alto da montanha o elegem a uma atitude de tal natureza agreste e indômita. Assim, o cume selvagem da montanha mistura-se teluricamente à natureza pessoal do personagem. Umberto Eco, em *História da feiúra*, indica que o eremita, por tradição, é embrutecido pela longa permanência no deserto, sem mais nenhuma concessão à suavidade, desprezando o próprio corpo, enfraquecido por jejuns e outras formas de disciplina. Berardo Viola vive com a mãe em uma *grotta*. Cultivando a terra no alto da montanha, é raras vezes avistado pelos demais *cafoni* e, quando visto, possui uma aparência embrutecida pela faina tortuosa, pelo pouco alimento que consegue extrair da terra infértil, subindo e descendo a íngreme montanha, suportando a inclemência dos elementos naturais em silêncio. A propósito do eremita e sua relação com a paisagem, Cesare Pavese inicia o poema *Paisagem I* da seguinte forma:

Não é mais cultivada aqui a colina. Existem as plantas
e uma rocha visível e aquela aridez.

O trabalho não serve pra nada. O pico, queimado,
 é o frescor que nos dá um respiro. A grande fadiga
 é subir até aqui: o eremita que veio pra cá
 desde então se encarrega de ter novas forças.
 O eremita se veste de pele de cabra
 e tem cheiro de almíscar, de bicho e de fumo,
 impregnado na terra, no arbusto e na grotá⁷⁴⁰.

O apego à terra, o agarrar-se à terra, dela cuidar e dela retirar o alimento, matrimônio mágico-religioso encarnado pelo eremita, encontra também em *Torto arado* nuances de encantamento ancestral. Bibiana é quem descreve o primo Severo no caminho da feira. Era um homem forte, que trabalhava de sol a sol e sonhava cultivar as próprias terras com as técnicas que havia aprendido e que os donos de fazendas locais sequer conheciam. Bibiana detalha então o primo-terra: “Havia sido parido pela terra. Achava engraçado vê-lo utilizar essa imagem para afirmar sua aptidão para a lavoura. Nunca havia pensado que tinha sido parida pela terra. A terra ‘paria’ plantas e rochas. Paria nosso alimento e minhocas”⁷⁴¹. O conhecimento nato sobre a terra, gesto ancestral, consubstancia-se também nas impressões da outra irmã, Belonísia, que narra a segunda parte do romance e fala do próprio pai, Zeca Chapéu Grande, da seguinte maneira:

Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua. Sabia que na lua cheia se planta quase tudo; que mandioca, banana e frutas gostam de plantio na lua nova; que na lua minguante não se planta nada, só se faz capina e coivara [...]. Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para o seu interior, para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração⁷⁴².

O ato afetivo, sensível, com a terra, evolui no romance para novas formas; mais do que interações entre homem e terra, avança sobre a seara simbiótica. A narrativa passa então a ganhar imagens onde já não será possível distinguir naturezas, nem humanas nem ambientais: “sua pele viva e morna, cor de mel das flores”⁷⁴³, “meus olhos estavam secos, tamanha era a duração da estiagem”⁷⁴⁴, “via como um encanto uma casa nascer da própria terra, do mesmo barro em que, se lançássemos sementes, veríamos brotar o alimento”⁷⁴⁵. Mas é Salustiana, esposa de Zeca Chapéu Grande que, após a morte do marido, acaba enfrentando Estela,

⁷⁴⁰ PAVESE, 2022, p. 18.

⁷⁴¹ VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 72.

⁷⁴² Ibid., p. 99-100.

⁷⁴³ Ibid., p. 132.

⁷⁴⁴ Ibid., p. 139.

⁷⁴⁵ Ibid., p. 142-143.

mulher branca e evangélica que opera para que os cultos de matriz afro-indígena sejam esquecidos em Água Negra. Ao responder à mulher que vem com um pastor bater à sua porta, Salustiana acaba evocando toda a ancestralidade mágica da terra, da qual ela também é parte, sem esquecer de uma causa social que parece não se afastar do pendor estético neorrealista:

“Olha, dona”, interrompeu Salu antes que a mulher continuasse sua pregação, “eu não tenho muita letra nem estudo, mas quero que a senhora entenda uma coisa. Eu não sou a única a morar nesta terra. Muitos desses moradores que vocês querem mandar embora chegaram muito antes de vocês. Vocês não eram nem nascidos. Muitos nasceram aqui [...]. Fui parida, mas também pari esta terra. Sabe o que é parir? A senhora teve filhos. Mas sabe o que é parir? Uma vida que irá continuar mesmo quando você já não estiver mais nesta terra de Deus? [...] Deixa ver se a senhora entendeu: “esta terra mora em mim”, bateu com força em seu peito, “brotou em mim e enraizou”. “Aqui”, bateu novamente no peito, “é a morada da terra [...]. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim”⁷⁴⁶.

O amor à terra, como uma religião, parece suplantiar qualquer crença e só admite, como fidelidade ou matrimônio, o sincretismo tolerante, afetivo, cuidadoso. Se a terra é amor, alimento, matrimônio, vida e morte, devir, ao homem só resta juntar-se, misturar-se, ser terra: “O senhor e eu, bem, nós somos o passado [...] eis o que nós somos. Esta terra, esta terra vermelha, é o que nós somos: e os anos de chuva, e os anos de seca, é o que nós somos”⁷⁴⁷. As alianças afetivas, sejam entre camponeses de lugares diferentes e distantes, sejam entre povos de ancestralidades ligadas à floresta ou ao campo – florestania ou camponesania –, passam também pela desterritorialização e reterritorialização, pelo jogo rizomático e grotesco, pela religião e pela magia. A arte, a literatura, as histórias orais, em seus espaços estéticos, também trespassam os limiares dessa teia subterrânea, neorealizam-se.

Ao se referir ao sistema de crenças espirituais do povo indígena Bororo em sua mágica religiosidade, Lévi-Strauss não se furta de buscar referência em sua infância judia à confluência do profano e do sagrado:

Poucos povos são tão profundamente religiosos quanto os Bororo, poucos têm um sistema metafísico tão elaborado. Mas as crenças espirituais e os hábitos cotidianos mesclam-se estreitamente, não parece que os indígenas tenham a sensação de passar de um sistema a outro [...]. Essa sem-cerimônia com relação ao sobrenatural me surpreendia tanto mais quanto meu único contacto com a religião datava de uma infância já incrédula, quando eu habitava, durante a primeira guerra mundial, a casa de meu avô, rabino em Versalhes. A casa, adjacente à sinagoga, era-lhe ligada por um longo corredor interno, onde não nos arriscávamos sem angústia, e que formava,

⁷⁴⁶ VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 229-230.

⁷⁴⁷ STEINBECK, 2020, p. 108.

por si só, uma fronteira intransponível entre o mundo profano e aquele a que faltava precisamente êsse calor humano que seria uma condição prévia para a sua percepção como sagrado⁷⁴⁸.

Caminhando pela seara mágico-religiosa, no sendeiro sagrado-profano, a narrativa etnográfica de Lévi-Strauss não demora a topar com a figura do feiticeiro na aldeia Bororo, um *bari*, algo tão presente em *Cristo parou em Eboli* e nas reflexões antropológicas de Ernesto de Martino:

Mencionei mais acima que eu compartilhava da cabana de um feiticeiro. Os *bari* formam uma categoria especial de seres humanos que não pertencem completamente nem ao universo físico, nem ao mundo social, mas cujo papel é estabelecer uma mediação entre os dois reinos [...]. As pessoas tornam-se *bari* por vocação e freqüentemente depois de uma revelação cujo motivo central é um pacto concluído com certos membros duma coletividade muito complexa, feita de espíritos malfazejos ou simplesmente temíveis, em parte celestes (e controlando, nesse caso, os fenômenos astronômicos e meteorológicos), em parte animais e em parte subterrâneos. Tais seres, cujo efetivo se engrossa regularmente com as almas dos feiticeiros defuntos, são responsáveis pela marcha dos astros, do vento, da chuva, da doença e da morte. São descritos sob aparências diversas e aterradoras: peludos, com cabeças furadas que deixam escapar o fumo do tabaco; monstros aéreos que emitem chuva pelos olhos, narinas ou cabelos, e unhas desmedidamente grandes; pernetas, barrigudos e com o corpo aveludado do morcego⁷⁴⁹.

Essa descrição dos *bari*, feiticeiros bororos, não só faz amalgamar em si o humano e o animal antropomorficamente, mas também os limites do reino físico e do espiritual/mágico, dos vivos e dos mortos, da água, do ar, da terra, do subterrâneo, coexistência imanente de todos os elementos que, em última análise, transcende para um modelo que supere o ardor antropocêntrico. O corpo feiticeiro bororo, o *bari*, abriga o espírito ancestral, maneira de não perder o essencial; nada pode ser destruído ou descartado, tudo exerce um sentido orgânico, inclusive a morte: “[...] o *bari* arrasta atrás de si os detritos de sua vida passada. O velho adágio jurídico: o morto agarra o vivo, encontra aqui um sentido terrível e imprevisível”⁷⁵⁰. Esse caráter espiritual, mágico, religioso dos bororos toma o carril da antropomorfização que considera o mundo telúrico, a simbiose, o ambiente natural como entidades máximas, símbolos ou avatares que estão relacionados à identidade do povo bororo:

[...] acende-se um grande fogo na praça das danças, onde os chefes dos clãs se vêm reunir; com uma voz forte, o arauto chama cada grupo: *Badedjeba*, "os chefes"; *O Sera*, "os de ibis"; *Ki*, "os do tapir"; *Bokodori*, "os do grande tatu"; *Bakoro* (do nome

⁷⁴⁸ LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 241-242.

⁷⁴⁹ Ibid., p. 247-248.

⁷⁵⁰ Ibid., p. 248.

do herói Bakororo); *Boro*, "os de tembetá"; *Ewaguddu*, "os da palmeira buriti"; *Arore*, "os da lagartixa"; *Paiwe*, "os do ouriço"; *Apibore* (sentido duvidoso)...⁷⁵¹.

Essa necessidade antropomórfica de dessubjetivação como ponto de inflexão em relação ao Antropoceno, que parece nítida dentro da perspectiva indígena/ameríndia, não se afasta da análise que procuramos realizar nesta tese sobre o atravessamento do traço grotesco nas obras neorrealistas analisadas. O devir-animal, portanto, aproxima-se da terra, da antropomorfização, da magia, como contornos de um novo real. O seu corpo grotesco, aberto e incompleto, misturado ao mundo, aos animais e às coisas, revolve-se centrifugamente, escapa ao centro, deforma e reatualiza encontrando uma linha resistente à estagnação vitimária promovida pelo capitalismo antropocêntrico e suas formas derivadas: "O corpo é o terreno no qual as forças dos homens se enfrentam em uma luta sem trégua, e o que está em jogo é a própria definição do que somos. Mas também do que podemos vir a ser"⁷⁵². Michel Foucault, ao evocar a necessidade de se fazer intervir na história o monstro, ruído de fundo e murmúrio ininterrupto da natureza, recorre às palavras do naturalista francês Jean-Baptiste René Robinet:

Creiamos que as mais estranhas formas na aparência... pertencem necessária e essencialmente ao plano universal do ser; que são metamorfoses do protótipo tão naturais quanto as outras, embora nos ofereçam fenômenos diferentes e sirvam de passagem às formas vizinhas: que elas preparam e dispõem as combinações que as seguem, assim como são dispostas por aquelas que as precedem; que contribuem para a ordem das coisas, longe de perturbá-la. É talvez somente por abundância de seres que a natureza chega a produzir seres mais regulares e com uma organização mais simétrica⁷⁵³.

Foucault, assim, adere a uma espécie de condição pré-formacionista, e não evolucionista, anterior a Lamarck e Darwin, que pressupõe "que as metamorfoses ou as catástrofes do globo foram dispostas *a priori* "como ocasiões para que a cadeia infinita dos seres se encaminhe no sentido de um infinito melhoramento"⁷⁵⁴. Por sua vez, Deleuze e Guattari sustentam que os devires-animais não são sonhos nem fantasmas, são perfeitamente reais. Porém, trata-se de uma realidade própria que reside na coexistência de formas, humanas, animais, vegetais, minerais, para se chegar a uma outra coisa, ao inclassificável, ao inimitável, sem filiação, sem ser espécie domesticável, ao anômalo fruto da involução

⁷⁵¹ LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 252.

⁷⁵² ESPOSITO, 2016, p. 98.

⁷⁵³ ROBINET apud FOUCAULT, 2000, p. 215.

⁷⁵⁴ FOUCAULT, 2000, p. 209.

criadora, ao rizoma que também é matilha: “Num devir-animal, estamos sempre lidando com uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade”⁷⁵⁵. Se esses bandos ou matilhas, humanas e animais, “proliferam com os contágios, as epidemias, os campos de batalha e as catástrofes”⁷⁵⁶, fundando assim “inter-reinos”, ganhamos, também pela seara grotesca, uma abertura diante do tempo camponês, de suas formas de vida e de sua estagnação ou *ergastolo*. A paragem da paisagem não é parada do mundo, estagnação vitimária frente à finitude. Como os indígenas, os camponeses também devem reivindicar uma saída à precariedade antropocêntrica. Guattari, ao manifestar sua indignação diante da precariedade promovida pelo Antropoceno, o que atinge frontalmente as três ecologias propostas (a do meio ambiente, a das relações sociais e a da subjetividade humana), declara: “o princípio comum às três ecologias consiste, pois, em que os Territórios existenciais com os quais elas nos põem em confronto não se dão como um em-si, fechado sobre si mesmo, mas como um para si precário, finito, finitizado, singular, singularizado [...]”⁷⁵⁷.

Fundar inter-reinos visando a infinitos melhoramentos na cadeia infinita dos seres, condição monadológica ao rizoma, à formação da matilha que afrente o capitalismo antropocêntrico, o platô a ser desterritorializado, requer a presença do anômalo. Segundo Deleuze e Guattari, o anômalo do devir-animal não é o anormal. O anormal carrega uma herança moral. O anômalo não tem nome, é o rugoso, a aspereza, a ponta de desterritorialização. É um fenômeno de borda, não pode ser classificado como espécie. Está em pacto com o demônio, com o feiticeiro. Não é diacrônico, seriado, é sincrônico, singularizado:

Há toda uma política dos devires-animais, como uma política da feitiçaria: esta política se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiriam antes grupos minoritários, ou oprimidos, ou proibidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas, mais secretos ainda por serem extrínsecos, em suma anômicos⁷⁵⁸.

Aqui a busca é por uma relação em devir-animal que opere sempre nas bordas, nas dobras, nas margens, quer seja a da desterritorialização e reterritorialização, ou a do contágio

⁷⁵⁵ DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 292.

⁷⁵⁶ Ibid., p. 295.

⁷⁵⁷ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Ed. Papirus, 1990, p. 38.

⁷⁵⁸ DELEUZE; GUATTARI, op. cit., p. 302.

e incorporação, afectos a afetarem novos territórios, novos corpos. Simbiose que é mais do que cooperação ou comensalismo, mas que também não é puro individualismo nem coletivismo autopredatório. Berardo Viola e o ceifeiro rebelde, pelas bordas, retornam modelares. Em *Gaibéus*, os ceifeiros ainda precisam aprender com os animais, as aves e a natureza a sobreviverem. É o narrador onisciente do romance que reflete sobre a condição humana, o que não se afasta, porém, do clamor por consciência desejado pelo ceifeiro rebelde:

Os estorninhos juntam-se para se defenderem do milhano que os espreita; já sabem que se dispersarem as garras não os poupam. Assim, em multidão, o perigo afasta-se.

Os estorninhos ensinam os homens - os homens teimam ainda em não compreender a lição⁷⁵⁹.

A simbiose telúrica associada ao devir-animal de Deleuze e Guattari é bando, erva daninha, matagal, tubérculo, raiz, rizoma, como a gisandra em *Finisterra* à qual retornamos, um tipo vegetal que habita as dunas, que se faz verde-areia e se deforma, que é animosidade ou desconformidade à qual a memória, onipresente nos espaços do texto do romance de Carlos de Oliveira, transvaza em linguagem:

O gémen invasor, alheio a qualquer mácula (espécie de dogma biológico), inicia o percurso contra as dificuldades que servem de teste e apuramento: acidez, óvulo, prematuro, etc. Alcança enfim o ambiente alcalino e aí, em princípio, o trabalho obedece às regras da fecundação. Se alguma coisa corre mal, deve incriminar-se a componente feminina: ou exprime (disfarçadamente) um diabolismo corruptor ou se deixa manobrar por ele. De qualquer modo, justifica as penas impostas pelo clã: desprezo, animosidade, repúdio moral. Um registo de vocábulos técnicos (sempre arrevezados) não serve de nada. Nomeiam deficiências e deformações, soam como pragas no espírito da família. Quando muito, depõem a favor do código vigente. Linguagem de lucifer: portanto, enganadora. Dadas as circunstâncias, a imagem, o golpe na retina, choca sem piedade: não espere complacência (nem perdão) a culpada (?). É esse o objetivo do bocal; ou antes era: a casa a desmoronar-se desmorona a disciplina, que vem (como se sabe) do equilíbrio económico⁷⁶⁰.

O subterrâneo, o abaixo do solo, abaixo do mundo, é o que permite a escavação das camadas arqueológicas, a descoberta de passados atuais. A superfície do presente, por mais aparente que seja, esconde sob sua face a profundidade palimpsesta dos muitos passados, devires em turbilhão, camadas que se montam e desmontam, esquecem-se e se revelam desenterradas. O próprio menino, que no passado desenhou em seu caderno a paisagem que via, agora resta como lembrança no osso de baleia do jardim que funcionava como seu banco

⁷⁵⁹ REDOL, 1974, p. 130-131.

⁷⁶⁰ OLIVEIRA, 1979, p. 73-74.

enquanto desenhava. O presente, portanto, também pode ser camada, intercamada, sobrecamada, desterramento. O narrador de *Finisterra* expõe esse difícil movimento tectônico, cataclismo anacrônico, engolimento de tempos ao mesmo tempo que vômito, expurgo de substratos, ao falar do terreno onde está situada a casa dos proprietários burgueses:

Os terrenos hoje agricultados, onde a família construiu a casa de adobos (que as cantarias, os cunhais de pedra, têm aguentado), eram dantes extensões marinhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele. Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha. Veios de barro e argila: azuis, verdes, encarnados. A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. Durmo sobre florestas de pedra e púrpura. Traços densos sulcam o papel [...]. Corpos compactos, do mesmo tamanho (refiro-me aos camponeses). Gestos dum ritual perto do fim: braços que pendem, para equilibrar a marcha, pernas flectidas torneando os rochedos, dificilmente, a caminho da água. Houve talvez um desmedido intumescimento do solo, que voltou a descer arrastando-as com ele. Isso ou qualquer outro cataclismo [...] ⁷⁶¹.

A terra, nesse sentido, é mar profundo sob a calmaria da superfície, é recolha, coleta mesmo aquática. Mas não se desmancha, não é líquida, mantém resquícios, lastros. A terra violenta o tempo, deforma, não é apenas terra, é areia, calcário, detrito, restos. A terra imobiliza o tempo, fossiliza o presente num simples e complexo gesto de escavar. No subterrâneo é que acontece o jogo das camadas movendo-se umas sobre as outras, misturando-se, tentaculorizando-se, agarrando-se a tudo, canibalizando, antropofágica, antropomórfica, em seu rizoma que nunca é uma só forma, que pode acolher o humano, o animal, o vegetal, o mineral, o micromolecular. O jogo é violento porque não se permite ser uno nem unívoco, é multiforme, nunca bloco monolítico, sempre bloco propenso ao estilhaçamento, à deformação original:

Jogos violentos da terra, que produzem ao mesmo tempo a miniatura, a fragilidade. Hastes ocas de plantas possivelmente aquáticas (os pauis submersos) fazem parte da pasta sedimentar [...]. Outros fósseis: caracóis, berbigões, búzios, raízes de cana, folhas de carrasqueiro (sobrepostas e soldadas em bloco, com o desenho das nervuras tão nítido que se pode identificar por ele o arbusto original). Partido por descuido um desses fósseis de folhas, encontra-se lá dentro uma haste de trigozeiro. Intacta. Medula alvíssima, perióstio de seda: tal e qual a seara viva [...]. Há também camadas e camadas de ostras. Sem pérolas, claro. Mas posso imaginar o jogo imemorial das marés, os milhares de pequenas esferas cintilando na água preciosa, arrastadas de vertente em vertente, sempre mais para o fundo, até se apagarem ⁷⁶².

⁷⁶¹ OLIVEIRA, 1979, p. 57.

⁷⁶² Ibid., p. 58-59.

Como se percebe, o subterrâneo pode se abrir como ecosfera, lugar da conservação ecológica, eco de outras vidas, coexistência de ancestralidades no agora da revelação. Assim, como fóssil (o próprio osso de baleia no jardim que servia como banco para que o menino desenhasse a paisagem), abriga uma vida dentro de outra, fertilidade latente, sempre prenhe de outra forma. A haste de trigo que se desprende do fóssil enterrado de folhas é ainda seara viva. É ligação entre interno e externo, o sub e o sob, o sub e o sobre, e assim por diante como as camadas sobrepostas da paisagem pintada no quadro ou no desenho de criança da família que observa de sua casa o movimento dos camponeses, o movimento dos animais, o movimento da natureza. Há também as conchas de ostras, possivelmente milenares como as que, misturadas à liga das pedras, ornamentam as paredes das casas lucanas de Matera, podendo, em exercício real de abstração, desprenderem-se de sua estrutura, ganharem o solo e retornarem ao seio materno da terra, aos seus laivos entranhados, para um novo ciclo de ancestralidades.

Metaforicamente, é a gisandra que parece reunir em *Finisterra* todas essas peculiaridades, tamanho sortilégio de formas, como lugar não definitivo, sempre movente e relacional. A gisandra no romance se caracteriza como uma espécie vegetal que cresce sob ou sobre as dunas arenosas. É, de fato, um corpo vegetal resistente, tal qual os camponeses que parecem, alquebrados, serpentear ao encontro da água em longas distâncias, tal qual os animais capazes de vencer centenas de quilômetros nas savanas africanas em busca de um córrego. Uma espécie que, aparentemente sem vida, sem graça, resto ou resíduo, resiste viva. Espectro visível subvive à própria inanição autoalimentando-se, retroalimentando-se, mesmo que responda falsamente por morta:

O estrume desta gelatina ávida, que se alimenta de si mesma, dos resíduos possíveis, da humidade escapando às locas pelas raízes de arame, é a gisandra morta. Entre a superfície do jardim e os tentáculos submersos, há bastantes graus de consistência, que têm um paralelo geológico. Cá em cima, certas névoas de inverno (tentando esmagar a casa) hesitam na escolha da própria substância: fluida? vegetal? animal? Por baixo delas, filões petrificados (veios de caulino, ostras, troncos de árvore) prolongam a dureza das raízes. Considerando ainda as cavernas de fumo, denso como a névoa exterior, podem esboçar-se várias semelhanças, ter ideia doutra natureza: categorias, reinos indiferenciados⁷⁶³.

⁷⁶³ OLIVEIRA, 1979, p. 33.

A gisandra, esse ser rizomático que se alimenta de si mesmo, da vida e da morte ao mesmo tempo, que pode ser abjeta como o estrume, informe como a gelatina, tentacular como as raízes, está e subvive na terra, no subterrâneo. A gisandra não tem centro, é alastrada, espreada, sem direção ou rumo acertado. É devir e, portanto, origem, turbilhão que sabe fustigar: “É o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão”⁷⁶⁴. A gisandra é como a terra, possui vontade e ética próprias, guarda mistérios, tem ritos feéricos. É, por fim, resquício original em retorno, como os camponeses, as famílias iniciais que povoaram as terras agrestes das dunas, povos originários que por ali passam em migração, peregrinação, que dali nunca saíram sem voltar.

Ainda em *Finisterra*, o homem vive a simbiose telúrica em dimensão ontológica, obliterado pela linguagem que se imiscui na realidade como se fosse matéria de arte. Assim, os personagens produzem a paisagem e são reproduzidos, em substância, pelos signos das camadas da paisagem, pela linguagem dissolvente. O tio, discutindo os papéis de posse da propriedade, pode incorporar magicamente o avô, antigo patriarca da casa e primeiro proprietário. Como rogasse a um Deus doméstico, ele pede ao sobrinho: “[...] não voltes a chamar-me tio. Sou o grande velho em carne e espírito”⁷⁶⁵. Recorrendo ao patriarca da família como a um feiticeiro ancestral, o tio-avô se transmuta em vento, furacão, intempérie ou maldição, em tio-natureza pronto a eclodir:

O colete de riscas amarelas (verde-desbotadas) estica, encolhe, incha: um fole que gera o furacão. A criança tenta proteger-se, leva as mãos aos olhos, ao cabelo, e fica sem ver no meio do redemoinho. Mas consegue ouvir. Além da voz destruidora, o voo dos papéis (um ruído de moscardos batendo nas paredes); o ranger da estante despenhando os livros; porcelanas a estilhaçar-se; malas que gemem, tinido de conchas, sons incompreensíveis; e as pedras (ex-pesa-papéis) que se entrechocam: chega a distinguir, mesmo de pálpebras fechadas, chispas e golpes de luz⁷⁶⁶.

Não é somente o tio que é capaz de se metamorfosear e acossar a realidade. Ainda que vítimas, marcados pelo ferro em brasa do destino, sem a condição de provocar sismos, hecatombes, vendavais como os proprietários burgueses, os camponeses da paisagem, peregrinos em busca de água para matar a sede, em busca das terras cultiváveis do norte, são animalizados. Misturam-se indistintamente aos bois, ao gado, à maneira dos gaibéus de Alves Redol:

⁷⁶⁴ OLIVEIRA, 1979, p. 13.

⁷⁶⁵ Ibid., p. 65.

⁷⁶⁶ Ibid., p. 66.

Sofrer o ferro em brasa, as siglas tatuadas a lume. Forma de sadismo rural [...]. Mas há coisas piores. Esta aparência de serpentes [...]. Quem nos garante que a metamorfose volta à encarnação precedente (com o vento a palpitar pelas crinas)? Duvidamos muito.

Os bois, fazem favor.

O mesmo ódio, o mesmo ferrete. Marcar as reses, dizem eles. Esquecer a manada solta através dos prados. Criar o animal doméstico, a paciência que se ouve nos provérbios. E a nossa memória (ruminada) de chifres contra chifres? Querem lá saber. O fogo continua: nas cozinhas, nas matanças festivas⁷⁶⁷.

Os camponeses-bois, deslocando-se em manada, permitem aos seus donos gozarem sadicamente. Nessa direção, a da produção de um *psiché* perverso, tal quadro não se distingue do olhar de Agostinho Serra do alto de seu cavalo observando os gaibéus como quem conta suas reses, ou do *podestà* misturando-se ao seu rebanho de trabalhadores precários para fingir mútua identificação, usando as mesmas roupas e o mesmo gestual, para dizer que, como exemplo, pode trabalhar mais do que um homem, antes como um cavalo ou um boi: “Os pedreiros não querem trabalhar dez horas por dia? Acham dez horas demais? Mas eu trabalho doze horas por dia. Sou o proprietário e trabalho doze horas por dia”⁷⁶⁸. Ainda que por estratégias distintas, a adulteração humana dos camponeses, sua deformação metamórfica, seja no plano físico ou moral, alimenta festivamente, como carne ao fogo (a representação das cabeças dos camponeses em chamas como archotes no desenho da criança em *Finisterra* esboça ludicamente essa condição) os olhos dos donos.

Há também em *Finisterra* a relação da paisagem com o deserto, um deserto de dunas, de terra infértil, arenosa, árida, ácida, agreste: “Estás disposto a ajudar-me? Para imitar o deserto?”⁷⁶⁹. O deserto do real aqui é a paisagem desolada de dunas e de homens-dunas, moventes, alugados peregrinos, camponeses que se dissolvem como areia na pobre experiência nômade sem destino, que queimam – e o deserto também é fogo, calor – as cabeças como archotes. O que sobra na paisagem desértica é a imaginação, a imagem composta. Imagem que pode se afirmar dialética, mas também ontológica. Imagem de quem vê e se vê (é visto). Personagens da realidade e da re-presentação. Da arte. O espaço estético aqui se abre como rizoma, como gisandra; é a própria gisandra, entranhando-se pelo subterrâneo, formando, disformando, deformando. Um caso à parte, figuração antropocêntrica, reside no personagem do executor fiscal, o funcionário que cobra a dívida

⁷⁶⁷ OLIVEIRA, 1979, p. 41.

⁷⁶⁸ SILONE, 2003, p. 73.

⁷⁶⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 76.

dos proprietários rurais decadentes no romance. No entanto, essa dívida cobrada é despojada de negociação, é imposta enquanto exercício de poder, magnanimidade do mais forte contra o mais fraco. A figura superior do executor fiscal torna os pequenos proprietários burgueses tão diminutos quanto os camponeses com suas cabeças de archote ou o périplo dos animais que os seguem em peregrinação na paisagem observada pela janela. A lei, nesse caso, só se sustenta perante a ruína como lei total: “O executor recita as tábuas da lei e acrescenta: a lei sou eu. Pecado capital: a lei somos nós, proprietários. Mas enfim. Por hipótese, a lei é ele, e quando se proclama encarnação jurídica, escorre-lhe da boca uma lava pastosa [...]”⁷⁷⁰. A hipótese do executor fiscal como lei é, portanto, única e total. É encarnação, sem lei celestial ou religiosa que proclame o seu poder como pecado capital. O poder individual, o do representante da lei, está acima de qualquer interesse coletivo. A dívida, dessa maneira, é capital, é pecado, é culpa sem expiação. O capitalismo como religião mais adiante se disfarça de cristão: “o comportamento cristão de quem vive e deixa viver”⁷⁷¹. A anormalidade de quem deixa viver matando aos poucos, roubando a propriedade decadente, cobrando a dívida terrena, é o sinal enquanto chaga de que só é possível viver, ou permitir-se viver, em outro lugar, em outra terra ou substrato de terra, em outra condição mais próxima da anomalia, de um devir-animal ou devir-terra.

Em torno desse desejo de devir, de adiamento do fim do mundo, Ailton Krenak parece coadunar elementos como a magia, a poesia, a antropologia na direção de um espaço estético vital que não incompatibilize ficção e real, sonho e vida. Para ele, o lugar de onde se projetam os paraquedas na queda do céu de Kopenawa, que fazem adiar o fim do mundo, é o lugar do sonho. Esse lugar é evocado por xamãs ou mágicos: “lugares com conexão com o mundo que partilhamos, não é um mundo paralelo, mas que tem uma potência diferente”⁷⁷², ou seja, lugares que possuem um elo imaginativo, de reordenamento das relações e dos espaços. Se a única maneira de vencermos o Antropoceno, unidos a Gaia ou Pachamama, criando alianças afetivas entre terranos, entre os povos que nos faltam, é recorrermos à imaginação, não podemos fugir à responsabilidade de entendermos que a arte e a literatura reúnem as condições de, no espaço estético – e também ético –, ensejarem o digno e belo combate. Vencer a guerra aqui é adiar o fim do mundo criando mundos, vicejando outrora desertos. A cosmogonia indígena é ensinamento, técnica, epistemologia do sul. A ela conflui

⁷⁷⁰ OLIVEIRA, 1979, p. 131.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 132.

⁷⁷² KRENAK, 2020, p. 66-67.

o universo camponês que também se aproxima do mágico e ancestral, ainda que agreste, ainda que subalternos e sujeitos a necropolíticas de toda ordem. A aliança entre esses povos afeta o rizoma, forma bando ou matilha afluindo à terra desde o subterrâneo, fractal desmesura de agoras na paisagem.

SEMBLANTE CONCLUSIVO

*É bom dar uma conclusão não-afuçada
a pesquisas materialistas.*
(Walter Benjamin em *Passagens – N 9a, 2*)

Esta tese se origina sob(re) a terra. Ainda revolve em turbilhão. A queda da máscara grotesca agora é devir. *Cafoni* e gaibéus retornaram à *grotta*. A porta está aberta. Por ela também entraram outros povos aliados afetivamente, camponeses ou não, terranos sim. A máscara deslizou sobre a face grotesca, ela também grotescamente máscara sobre máscara, atravessando a fantasia do real sem deixar de desdobrar-se. O deserto do real, aludido por Žižek a partir da paixão pelo real no século XX apontada por Badiou, o século do genocídio, das necropolíticas totalitaristas, é atritado pelo grotesco em nossa análise dos romances neorrealistas *Gaibéus*, de Alves Redol, e *Fontamara*, de Ignazio Silone. Não resta como mera coincidência ou lastro ruinoso o fato de ambos os romances, em Portugal e na Suíça (devido à impossibilidade de Silone, em exílio, publicá-lo na Itália), serem frutos da década de 1930, de um período entreguerras, de crises econômicas e humanas e de gênese das condições para o início da Segunda Guerra Mundial. A paixão pelo real, portanto, era a da violência, da belicosidade, da morte. *Gaibéus* e *Fontamara* têm a sua morte, o seu extermínio, a opressão dos corpos sob o jugo de um biopoder dominante. Portugal vivia o salazarismo. A Itália o fascismo. Ambos os regimes de ídoles semelhantes. Seus autores foram vítimas de tais regimes, mas não se vitimizaram. Seus personagens, gaibéus e *cafoni*, subvivem como resto e resistência. Ajudam a escovar a história a contrapelo, desenterram histórias sob a barbárie da História. São heróis menores, neorrealistas de epigonia neorromântica. Essas narrativas, no entanto, reagem aos totalitarismos – ou aos fascismos de diversas cores, como sugere Silone.

Em *Gaibéus*, apesar do trabalho sob a canícula escaldante, de sol a sol, os ceifeiros nos arrozais cantam suas quadras ribatejanas, respiram um pouco de ar escarnecendo o patrão, ainda que de maneira diferente do que ocorre em *Fontamara*. No romance de Ignazio Silone, publicado em 1933, ou seja, anteriormente a *Gaibéus* (1939), a *beffa*, a ironia, o humor, são constituintes de uma organicidade intrínseca e mais frequente entre os *cafoni* diante de seus algozes fascistas. A máscara fascista, no entanto, repousa sobre as faces de Agostinho Serra –

o padrão dos gaibéus no trabalho extenuante da ceifa – e sobre os personagens fascistas em *Fontamara* – especialmente o endemoniado Engenheiro *podestà*. Diante da sintomatologia de uma sociedade em tempo de barbárie, os camponeses dos dois romances precisam vestir a máscara grotesca, disfarçar-se de humanos, rebaixando-se, descendo à terra tal qual os gaibéus curvados ao chão da ceifa, dobrados sobre os rins. Animalizados, em relação telúrica, esses camponeses conseguem sentir e enxergar a paisagem de outra maneira. Tornam-se, assim, não humanos, inumanos, quase humanos ou sub-humanos necessitando da terra, do subterrâneo, para sobreviver. O *bathos* é o seu primeiro céu grotesco, origem e turbilhão imagética.

Nesse sentido, dois personagens se destacam: o ceifeiro rebelde, em *Gaibéus*, e Berardo Viola, em *Fontamara*. Se o ceifeiro rebelde não possui rosto nem nome, anônimo no mundo como um gaibéu, Berardo Viola não é tão diferente. Não se enxerga como *cafone*, assim como o ceifeiro rebelde não se vê como gaibéu. Ambos estão dessubjetivados, diluídos anormalmente entre os ceifeiros dos arrozais ribatejanos e os camponeses cultivando as terras áridas do *Abruzzo*. Ambos sem-terra, à margem, roubados pela realidade imposta, porém, perspectivando novas aberturas para si e sua classe camponesa, vislumbrando horizontes no *ergastolo* como a desequadrar a paisagem que vê e é vista. Assim, são também paisagem, modificam o entorno, criam consciência e outros pontos de vista, metamorfoseam-se animallescamente. Invisíveis na sociedade, proletários de última categoria, não são vistos, mas se fazem ver, geram estranheza entre os demais camponeses, conquanto também entre os seus superiores, que afrontam com sua rebeldia e espiritualidade política incompreensíveis.

Uma conclusão em semblante não se descola, enquanto máscara, desta tese como processo, verbo infinitivo, jogo aberto ao acontecimento. É assim também retomada, repartida. A máscara, portanto, é messiânica, fulguração grotesca e revolucionária no tempo, mesmo no tempo do romance, da arte. Por isso, por buscar uma imagem-dialética que contornasse tais narrativas, obras cinematográficas e plásticas foram sendo incorporadas, colhidas durante a passagem pelos sendeiros e searas aqui percorridos, coletadas das gretas e laivos da terra, do calcário das rochas, da aridez do chão, do agreste da paisagem, do sintoma do tempo. A perspectivação física/moral, a partir da análise grotesca, que apareceu nos romances, especialmente em seus personagens, distinguiu-se entre aqueles que se comportavam com animosidade contra os camponeses subalternos – sujeitos ao ridículo, à caricatura deformada e ao escárnio da *beffa* – e os próprios camponeses que, em devir-

animal, antropomórficos de uma outra intenção, confrontavam como antídoto a estranheza da realidade imputada. O refrão repetido pelos *cafoni* ao longo do romance (“Quando coisas esquisitas começam a acontecer, quem as detém?”), é respondido também com a criação de condições para a estranheza em resposta à cena fascista, espetacularizada. A *beffa* funciona como máscara sobrepondo-se à máscara inimiga. Isso, no entanto, não impedirá o fim, seja o do extermínio e destruição em *Fontamara* no último capítulo do romance, seja o do retorno ao inverno e à fome sem trabalho dos gaibéus, também no seu último capítulo. *Che fare?* é a pergunta final de *Fontamara*, dúvida camponesa em aberto. Mas é também, diante de seu fim de mundo, adiamento desse final, devir-camponês.

Para este fim, não pudemos abrir mão de outros povos aliados, que também foram surgindo ao longo de nossa “jorna”, somando-se afetivamente, lutando contra mundos em guerra, partilhando realidades e pluriversos. Essa maneira de conjugar o verbo *mundizar* em pluriversos como defende Krenak, ou seja, a partir de outras epistemologias possíveis, como as cosmologias ameríndias, consiste em “entender que há diferentes mundos (pluriversos) – e não visões diferentes de um mesmo mundo”⁷⁷³. Ou ainda, frente à ameaça de um capitalismo aceleracionista e antropocêntrico que não para de aniquilar povos e ecossistemas, “pensar o mundo como uma grande rede, estabelecendo teias entre os agentes humanos e não humanos”⁷⁷⁴. A centralidade do medo do fim do mundo impingida pela lógica antropocêntrica, capaz de ceifar vidas sobre a terra, requer uma atenção à ancestralidade da Terra, “às suas materialidades profundas ou às dinâmicas reticulares inter-espécies”⁷⁷⁵, aproximando-se ainda do que preconiza Donna Haraway.

A aliança afetiva entre povos não iguais, como é o caso de indígenas e camponeses, enlaçados em uma “florestania” ou “camponesania” possível, só pode ocorrer subterraneamente como rizoma. Se “povo só (*r*)*existe* no plural — povoS”⁷⁷⁶, como forma do múltiplo, esse povo que nos falta, bando ou matilha nunca assimilável, colonizável, é apátrida do Antropoceno, porém nunca de si próprio, de seu corpo. De Berardo Viola, em *Fontamara*,

⁷⁷³ SILVA, 2021, p. 108.

⁷⁷⁴ MURARI, Lucas. “A crise ecológica não é um filme de ficção científica”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 83.

⁷⁷⁵ BOGALHEIRO, Manuel. “Da terraformação ao imaginário político da planetariedade”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 31.

⁷⁷⁶ VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 4.

é ceifada a possibilidade de contato com a terra, com sua própria terra, assim como a tentativa do Estado brasileiro em anos recentes de cortar a relação dos indígenas com a terra:

Separar os índios (e todos os demais indígenas) de sua relação orgânica, política, social, vital com a terra e com suas comunidades que vivem da terra — essa separação sempre foi vista como condição necessária para transformar o índio em cidadão. Em cidadão pobre, naturalmente. Porque sem pobres não há capitalismo, o capitalismo precisa de pobres, como precisou e ainda precisa de escravos⁷⁷⁷.

Percorrendo essa seara, passamos a constatar o quanto Berardo Viola, o ceifeiro rebelde e muitos outros *cafoni* e gaibéus aproximam-se de uma condição indígena frente ao poder estatal e seus agentes econômicos. Se Berardo Viola não possui terras própria durante todo o tempo da narrativa, os demais *cafoni* também serão arrancados de suas poucas terras cultiváveis, primeiro tornando-as incultiváveis por conta do desvio do riacho para as terras do Engenheiro *podestà*, depois aniquilando e expulsando em diáspora os *cafoni* da aldeia (e de suas terras) no último capítulo. Se o “*che fare?*”, de *Fontamara*, dialoga com “o inverno vem aí”, de *Gaibéus*, é porque ambas as narrativas, prometendo em um primeiro momento a fome, a miséria, o desalento, oferecem como porvir a potência da não potência, o devir na imobilidade fundamental, o ponto ou instante-já que reúne todos os tempos *cafoni*-gaibéus-indígena-camponês e que já não os separa, mas também não os classifica peremptoriamente, evita taxonomias e funda a anomia singular. O povo por vir gera comunidade, bando, alteridade e cuidado, prazer, não apenas rótulos vítimas de qualquer niilismo de ocasião. A máscara ainda se fará necessária, a máscara é a defesa contra o real branco, opressor, colonial, totalitário, fascizante. Assim, pensar o indígena em seu caráter anti-vitimário é também pensar um outro lugar para o personagem neorrealista em *Fontamara*, em *Gaibéus* e em incontáveis outros romances considerados neorrealistas, concedendo-os a possibilidade da escolha, da subjetivação ao invés da sujeição, retirando-os da passividade servil, fabril, maquínica, para retorná-los ao mundo coexistencial do qual os povos terranos são parte.

A relação crucial entre terra e corpo, evitando a separação entre a comunidade e a terra, que tem “como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administradas”⁷⁷⁸, inclui técnicas de aproximação telúrica que são também mágico-religiosas-míticas, como demonstrado nesta tese ao cotejarmos outras obras neorrealistas ou de

⁷⁷⁷ VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 5.

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 8.

influência neorrealista. Essa cosmologia que acrescentamos à análise dos romances centrais desta tese não pôde dissociar-se da investigação etnográfica de antropólogos e xamãs, como Krenak, Kopenawa, Lévi-Strauss e Ernesto de Martino. No caso desse último antropólogo italiano, cujo trabalho abarca as culturas camponesas do *Mezzogiorno*, sua contribuição também foi no sentido de pensar um comunitarismo mítico e mágico que aproximasse culturas ancestrais não iguais. À natureza a-histórica das técnicas mágicas dos povos lucanos, Ernesto de Martino responde que somente por dentro da história religiosa ou moral dessas civilizações ou épocas o momento mágico recebe o justo lugar do dinamismo cultural. Somente por intermédio dessa mediação simbólica é que De Martino, percebendo o valor e engajamento popular das nuances da magia lucana em comunicação com os temas do culto religioso, como é o caso da missa católica, pode conceber que oração e exorcismo ganhem o mesmo estatuto. Ernesto de Martino acrescenta que a passagem da mais rude forma de magia lucana à forma mais elevada e complexa da vida religiosa hegemônica resulta no sacrifício da missa, que corresponde à representação ou nova apresentação do sacrifício da cruz, o que não faz distanciar-se do elemento mítico. O efeito resultante disso, seja do ponto de vista ontológico ou estético, é a existência nessa sociedade de uma “rede de comunicações e de ferramentas do ‘baixo’ ao ‘elevado’, do subordinado e do fragmentário até o hegemônico e o unificador [...]”⁷⁷⁹. Dessa equação, (in)surge uma relação próxima e possível, decerto a misturar-se, entre magia-religião e ciência, entre mito e real, entre o “baixo” grotesco e o belo ou agradável.

Visar o neorreal como novas formas advindas de de(s)formações, sejam físicas ou morais consoantes a uma sintomatologia social passível de devir, demonstrou ser nesta tese uma possibilidade de encontro com a ancestralidade mágico-religioso-mítica camponesa, guardada também sobre um pano de fundo grotesco. Esse devir, que é grotesco, mas também devir-índio, devir-camponês, sobretudo devir-terra, coaduna com as reflexões de António Pedro Pita sobre o neorrealismo português: “Regressar à realidade, em arte, não supõe regressar ao realismo, significa distanciar-se da *captação fotográfica* do mundo, pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social”⁷⁸⁰.

Esse devir-terra associado aos camponeses dos dois romances analisados, conceito que parece amalgamar os sortilégios idiossincráticos desta tese, convergir suas bifurcações, é

⁷⁷⁹ DE MARTINO, 1982, p. 116 – tradução minha. Texto original: “rete di comunicazioni e di raccordi del *basso* verso l’*alto*, del subordinato e del frammentario verso l’egemonico e l’unificatore [...]”.

⁷⁸⁰ PITA, 2012, p. 16.

respaldado por um corpo teórico que, entre Benjamin e Didi-Huberman, permitiu trazer à luz sintomas, imagens-dialéticas ou fulgurações que explodem e ao mesmo tempo mostram, tais qual a ideia de sobrevivência que “faz com que os objetos reatem com o mundo da ‘magia’, do ‘animismo’ e do ‘demoníaco’ – todo esse vocabulário comum à antropologia das práticas sociais, segundo Tylor, à antropologia das imagens, segundo Warburg e à antropologia da história, segundo Benjamin⁷⁸¹”. Essa teia rizomática tecendo-se sobre o tempo, sobre os corpos-terra de gaibéus e *cafoni*, é indício do passo por vir, do adiamento do fim, da superação do homem que, do trajeto no século XX que partiu do sobre-humano – ou super-homem – ao inumano resultante da degradação do mundo, fez-nos colher monstros, zumbis e mortes em número muito mais assustador do que a literatura e a arte poderiam imaginar.

⁷⁸¹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 142.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. “Os intelectuais e os caminhos da imaginação social: reflexões sobre o neo-realismo, hoje”. In: *Novos Realismos*. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 51-70.
- ADORNO, Theodor. “A psicanálise de adesão ao fascismo”. *Blog da Boitempo*. Publicado em 25/10/2018. Disponível em <https://blogdaboitempo.com.br/2018/10/25/adorno-a-psicanalise-da-adesao-ao-fascismo/>. Acesso em 30/07/2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. *Uma biopolítica menor*. São Paulo: n-1 edições, 2020.
- _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ALVARENGA, Fernando. *Afluentes Teórico-Estéticos do Neo-Realismo Visual Português*. Porto: Edições Afrontamento, 1989.
- AMBIRES, Juarez Donizete. “O neorrealismo em Portugal: escritores, história e estética”. In: *Revista Trama*, v. 9, n. 17, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 1º semestre de 2013, p. 95-107.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ANGUS, Ian. *Enfrentando o antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre*. Trad. Glenda Vicenzi e Pedro Davoglio. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023.
- ANTELO, Raúl; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007
- AREAL, Leonor. “Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição”. In: *Cinema em Português – IV Jornadas*. Org. Frederico Lopes. Universidade da Beira Interior. Covilhã: Livros LabCom, 2012, p. 97-130.
- ARENDT, Hannah. *Origens do Totalitarismo*. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.

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

_____. *Em busca do real perdido*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BARTHES, Roland. *Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*. Pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. 14. ed. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2009.

_____. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATAILLE, Georges. “A estrutura psicológica do fascismo”. In: *Remate de males*, v. 41, n. 1, p. 238-267, jan./jun. 2021.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Vara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. do alemão Irene Aron. Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. “Capitalismo como Religião”. Trad. Jander de Melo Marques Araújo. *Revista Garrafa, Programa de Pós-Graduação de Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Janeiro a Abril de 2011. Disponível em: http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf. Acesso em 01/06/2021.

BERGMAN, Ingmar. *O sétimo selo*. Drama/Fantasia. 1h36min, Suécia, 1957.

BERNDT, Charles Vitor. *Vindima e Levantado do Chão: Fulgurações neorrealistas em Miguel Torga e em José Saramago*. Tese de doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/226842/PLIT0869-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>. Acesso em 15/10/2022.

BLANQUI, Louis-Auguste. *A eternidade pelos astros*. Trad. Luciana Persice. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

BOGALHEIRO, Manuel. “Da terraformação ao imaginário político da planetariedade”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 18-35.

BOLLE, Willi. *Fisionomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

BOTOSO, Altamir. “A luta entre vítimas e algozes: uma leitura do romance Gaibéus, de Alves Redol. *Revista eletrônica do Netlli*, v. 1, n. 2, dez. 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/33278356/A_LUTA_ENTRE_V%C3%8DTIMAS_E_ALGOZES_UMA_LEITURA_DO_ROMANCE_GAIB%C3%89US_DE_ALVES_REDOL_THE_FIGHT_BETWEEN_VICTIMS_AND_OPRESSORS_A_READING_FROM_THE_NOVEL_GAIB%C3%89US_BY_ALVES_REDOL. Acesso em 29/07/2022.

BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Trad. Ana Luiza Andrade, Rodrigo Lopes de Barros, Ana Carolina Cernicchiaro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2018.

CALVINO, Ítalo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

_____. “Saggio introduttivi”. In: *Cristo si è fermato a Eboli*. 3. ed. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1990.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIOTTO, Cesar. “Política, Revolução e Insurreição em Michel Foucault”. *Revista Filos*, Aurora, Curitiba, v. 25, n. 37, p. 223-264, jul/dez 2013.

CARVALHAL, Álvaro do. “Os canibais”. In: *Contos*. 1. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 217-266.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CECHINEL, Fernanda Moro. *L’avventura d’un povero Cristiano e Severina: religião e poder na obra sioniana*. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015, p. 27. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/135505/334863.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 29/03/2023.

CEOLA, Patrizia; D’ANGELO, Maria Carmela. *Quaderni di letteratura italiana – Fontamara*. Perugia: Guerra Edizioni, 2015.

CATTAPAN, Julio Cesar. “José Régio na Presença: arte viva, modernismo e crítica”. *Boletim de pesquisa NELIC*, volume 13, nº 20. Poesia e(m) revista, 2013, p. 58-77. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2013v13n20p58/27485>. Acesso em 08/07/2023.

CAVALLARI, Doris Nátia. “Narrar é resistir”. Prólogo à edição de *Fontamara*. In: *Fontamara*. Trad. Doris Natia Cavallari. 1. ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003, p. 10-16.

_____. “Escrita siloniana entre ensaio e ficção”. *Revista de Italianística*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 14, p. 53-70, 2006.

CONNELLY, Frances S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Tradução para o espanhol de Amaya Bozal. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.

CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM, 2007.

COPPOLA, Francis Ford. *Apocalypse now*. Guerra/Drama. 2h33min, EUA, 1979.

CRIPPA, Giulia. “O grotesco como estratégia de afirmação da produção pictórica feminina”. *Revista Estudos Feministas*, v. 11, n. 1, Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2003000100007>. Acesso em 31/03/2022.

CROCCO, Fábio. “Georg Lukács e a reificação: teoria da constituição da realidade social”. *Kinesis - Revista de Estudos dos Pós-Graduandos em Filosofia*, v. 1, n. 2, Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Marília, Marília/SP, 2009, p. 62. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/Artigo04.F.Crocco.pdf>. Acesso em 10/05/2022.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2 – A imagem tempo*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018

_____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Volume único. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DE MARTINO, Ernesto. *Sud e Magia*. Milano: Feltrinelli, 1982.

_____. *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2019.

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

_____. “O peso dos tempos”. In: *Levantes*. Catálogo da exposição organizada pela Jeu de Paume, Paris, em colaboração com o SESC e com a Embaixada da França no Brasi, São Paulo, 18 de outubro de 2017 a 28 de janeiro de 2018.

DIONÍSIO, Mário. “Ficha 5”. In: *Seara Nova*, n. 765, 11 de abril de 1942. Disponível em: http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=099134.009&pag=3. Acesso em 03/03/2023.

_____. “O princípio dum grande pintor?”. In: *Seara Nova*, n. 956, 8 de dezembro de 1945. Disponível em: http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.039.032&pag=8. Acesso em 07/03/2023.

_____. *O dia cinzento e outros contos*. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1967.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *O idiota*. Trad. José Geraldo Vieira. São Paulo: Martin Claret, 2005.

DOSTOIEVSKAIA, A. G. *Meu marido Dostoiévski*. Trad. Zóia Prestes. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. *História da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *O fascismo eterno*. Trad. Eliana Aguiar. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

EIRAS, Pedro. “Minério, gisandra, wasteland: Carlos de Oliveira e o Fim do mundo. In: *eLyra – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*. v. 3, n. 3, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2014, p. 113-123. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/77755/2/96744.pdf>. Acesso em 23/03/2024.

ESPOSITO, Roberto. *As pessoas e as coisas*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FELLINI, Federico. *Amarcord*. Comédia dramática. 2h07min, Itália/França, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8h57gLRkejE>. Acesso em 30/07/2023.

_____. *La Strada*. Drama. 1h48min, Itália, 1954. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=noBhISjh3H0>. Acesso em 12/08/2023.

FERRARIS, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*. 2. ed. Bari: Editori Laterza, 2012.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, John Bellamy. “Apresentação”. In: *Enfrentando o antropoceno: capitalismo fóssil e a crise do sistema terrestre*. Trad. Glenda Vicenzi e Pedro Davoglio. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2023, p. 11-20.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. *O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana*. Tradução, organização e apresentação de Lorena Balbino. São Paulo: n-1 edições, 2018.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. “As técnicas de si”. In: *Ditos e Escritos – IX*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b, p. 264-296.

_____. “Aula de 28 de março de 1984 – Segunda hora”. In.: *A coragem da verdade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 285-298.

_____. “Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung”. Conferência proferida em 27 de maio de 1978. Trad. Gabriela Lafeté Borges. *Bulletin de la Société française de philosophie*, v. 82, n. 2, abr/jun 1990, p. 35-63. Disponível em: <http://www.foucault.ileel.ufu.br/foucault/textos/o-que-e-critica>. Acesso em 31/08/2023.

FRANÇA, José-Augusto. *A Arte em Portugal no Século XX – 1911/1961*. 1. ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1974.

FREUD, Sigmund. “O Inquietante”. In: *Obras completas – Volume 14*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FUKS, Julián. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

GNOLI, Antonio. “As nossas vidas no limite do humano, entrevista com Franco Rella”. Trad. Patricia Peterle. In *Literatura Italiana Traduzida*, v.1., n.7, jul. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209728>

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

GOGOL, Nikolai. *O nariz/e/Diário de um louco*. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM, 2000.

GOMES, Raul. “Maria escada de serviço, por Afonso Romeiro”. In: *Seara Nova*, nº 1087, Lisboa, 29 de maio de 1948, p. 74-76.

GOMES, Soeiro Pereira. *Esteiros*. 5. ed. Lisboa: Europa-América, 1974.

GRAMSCI, Antonio. *A questão meridional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Marco Aurélio Nogueira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt. São Paulo: Ed. Papyrus, 1990.

GUIMARÃES, Manuel. *Nazaré*. Drama. 81 minutos, Portugal, 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V95HcforfbE>. Acesso em 13/03/2023.

_____. *Saltimbancos*. Drama. 98 minutos, Portugal, 1951. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aXZfGKl8KDI&t=133s>. Acesso em 08/07/2023.

HARAWAY, Donna. *O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a Outridade Significante*. Trad. Sandra Michelli da Costa Gomes. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

HOMERO. *A odisseia*. Trad. Fernando C. de Araújo Gomes. 18. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KAYSER, Wolfgang Johannes. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

_____. *Futuro ancestral*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Tradução para o espanhol de Nicolás Rosa e Viviana Akerman. 2. ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1989.

_____. “O Cristo morto de Holbein”. In: *Sol negro, depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 103.

IOGNA-PRAT, Dominique. *Ordonner et exclure: Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*. Paris: Champs Flammarion, 1998.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

KAURISMÄKI, Aki. *Folhas de outono*. Comédia, drama, romance. 1h21min, Finlândia, 2023.

LA BOÉTIE, Étienne. *Discurso sobre a servidão voluntária*. Campinas-SP: Vide Editorial, 2021.

LATOUR, Bruno. *Enquete sur les modes d'existence: une anthropologie des modernes*. Paris: La Decouverte, 2012.

LEVI, Carlo. *Cristo parou em Eboli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Trad. Wilson Martins. São Paulo: Editora Anhembi, 1957.

_____. *O pensamento selvagem*. Trad. Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

LIMA, Leandro; MOTTA, Gisele; SANTOS, Laymert Garcia dos; SENRA, Stella; ALBERT, Bruce. *Xapiri*. Documentário experimental. 55 minutos, Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BA2L5Lta1tA>. Acesso em 28/07/2022.

LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do Controle*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LOACH, Ken. *Você não estava aqui*. Drama. 1h40min, Reino Unido/França/Bélgica, 2019.

LOUREIRO, Antonio José Cacheado. “Trabalho, labor e ação: a Vita Actica no Brasil do século XXI sob a ótica de Hannah Arendt”. *Revista Âmbito Jurídico*. Publicado em 18/07/2019. Disponível em: [Trabalho, labor e ação: a Vita Activa no Brasil do século XXI sob a ótica de Hannah Arendt - Âmbito Jurídico - Educação jurídica gratuita e de qualidade \(ambitojuridico.com.br\)](http://ambitojuridico.com.br). Acesso em 30/07/2022.

LOURENÇO, Eduardo. *Mitologia da Saudade: seguido de Portugal como Destino*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamín: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant; tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo, Boitempo, 2005.

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Editora; Porto, Portugal: Publicações Escorpião, 1989.

_____. *Ensaios sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARGATO, Izabel. “Notas sobre o Neo-realismo português: um desejo de transformação”. *Revista Via Atlântica*, v. 1, n. 13, Dossiê 13: literatura, história e política, Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50251/54365>. Acesso em 04/03/2023.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Sueli Tomazina Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2013.

MARX, Karl. *Capital*. Trad. Rubens Enderle. Vol. 3. São Paulo: Boitempo, 2017.

MASSENZIO, Marcello. “La fine del mondo nell’opera di Ernesto de Martino”. In.: *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali* / Ernesto de Martino. Trad. Anna Iuso. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2019, p. 38-50.

MBEMBE, Achille. “Necropolítica*”. *Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*. Trad. Renata Santini. Revisão técnica de Cezar Bartholomeu. Rio de Janeiro, n. 32, dezembro de 2016, p. 123-151.

MOURA, Rafael Reginato. *Deus Dinheiro, João Ninguém e os Sem-Esperanças: o destino trágico neorrealista em João da Silva Correia*. Trabalho de conclusão do curso de Letras – Língua Portuguesa e Literaturas em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016, p. 22. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/167089?show=full>. Acesso em 17/03/2023.

MURARI, Lucas. “A crise ecológica não é um filme de ficção científica”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 81-93.

NAMORADO, Joaquim. “Do neo-realismo. Amando Fontes”. *O Diabo*. Lisboa, 31 de dezembro de 1938. Disponível em:

https://www.ocomuneiro.com/paginas_m_joaquim_namorado_neo_realismo_e_1938_40.html. Acesso em 06/03/2023.

_____. “Do neo-romantismo. O sentido heróico da vida na obra de Jorge Amado”. *Revista Sol Nascente*. Porto, n. 43-44, fevereiro-março de 1940. Disponível em:

http://ric.slhi.pt/Sol_Nascente/visualizador/?id=20006.043&pag=22. Acesso em 10/03/2023.

_____. “Gaibéus, romance de Alves Redol”. *Sol Nascente*, Crítica, 1939, não paginada.

Disponível em <https://tertuliabibliofila.blogspot.com/2016/06/o-museu-do-neorealismo-em-vila-franca.html>. Acesso em 02/06/2018.

NEVES, José. “O comunismo mágico-científico de Alves Redol”. *Etnográfica - Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, v. 11, Centro em Rede de Investigação em Antropologia, 2007.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1979.

_____. *Finisterra. Paisagem e Povoamento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

OLIVEIRA, Maria do Nascimento. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. 1. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

OLIVEIRA, Manoel de. *Aniki Bóbo*. Drama. 1h42min, Portugal, 1942. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IhJw8fMKLE0&t=1260s>. Acesso em 01/03/2023.

PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Trad. Andréia Riconi. Brasília: Colenda, 2022.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. Trad. Eudynir Fraga, J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira, Nanci Fernandes e Rachel Araújo de Baptista Fuser. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter Pál. “Foucault vs Agamben”. In: *Revista Ecopolítica*, n. 5, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, jan-abril de 2013, p. 50-64.

PEREIRA, Wagner Pinheiro. “1930-1939: O cinema português de Salazar”. In: *Cinema português: um guia essencial*. Org. Paulo Cunha e Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 93-137. Disponível em: <https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/10254>. Acesso em 16/03/2023.

PETERLE, Patricia. *Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, história e política*. Traduções do francês por Andre Berri. Niterói, RJ: Comunità, 2011.

_____. “Testemunho de um encontro e de leituras. Patricia Peterle entrevista Vittoriano Esposito”. In: *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunità, 2010.

_____. “Ignazio Silone e Graciliano Ramos, um olhar dialógico”. In: *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunità, 2010.

_____. “Introdução a Giorgio Agamben”. Curso de introdução ao pensamento crítico hoje. *TV Boitempo*, 19 de março de 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=elk-NXpc7RE&t=7s>

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Lisboa: Bertrand Editora, 2014.

PITA, António Pedro. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: *Novos Realismos*. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-28.

_____. “As vias da arte. A via curta e a via longa”. In: *Literatura e revolução*. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 11-28.

POMAR, Alexandre; PLEYNET, Marcelin. “Júlio Pomar. O neorrealismo, e depois”. In: *Júlio Pomar, Catálogo Raisonné I – Pinturas, Ferros e Assemblages 1942 – 1968*. Lisboa: Artemágica, 2004.

- POMAR, Júlio. *Notas sobre uma Arte Útil – Parte Escrita I*. 1. ed. Lisboa: Fundação Júlio Pomar, 2014.
- QUINTANA, Mario. *Nova antologia poética / Mario Quintana*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, org. Ed. 34, 2005.
- REDOL, Alves, *Gaibéus*. Lisboa: Europa-América, 1974.
- _____. *Cancioneiro do Ribatejo – A vida do povo cantada pelo povo*. Vila Franca de Xira: Centro Bibliográfico, 1950.
- _____. *Glória - uma aldeia do Ribatejo*. Lisboa: Editorial Caminho, 2004.
- _____. *Obras completas de Alves Redol*. 10. ed. Lisboa: Europa-América, 1980.
- _____. *Fanga*. 6. ed. Lisboa: Portugália Editora, 1963.
- _____. “Kangondo”. In: *Jornal O Diabo*, Lisboa, 29 de novembro de 1936.
- RELLA, Franco. *Limiaries: entre arte e filosofia*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021, p. 21.
- RENZI, Emilio. “Sôbre a noção do inconsciente em Lévi-Strauss”. In: *O estruturalismo de Lévi-Strauss*. Org. Luiz Costa Lima. 2. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1970.
- RIBEIRO, Carla. *O “alquimista de sínteses”: Antonio Ferro e o cinema português*. Dissertação de mestrado em História Contemporânea pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/55466/2/tesemestcarlaribeiro000125091.pdf>. Acesso em 15/03/2023.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no inferno*. Trad. Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- ROSSELINI, Roberto. *Roma, città aperta*. Drama e suspense. 1h45min, Itália, 1945. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gcRbKX2MeFo>. Acesso em 12/03/2023.
- Europa '51*. Drama. 1h53min, Itália, 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oziPgZduO9Y&t=3420s>. Acesso em 16/03/2023.
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo. El llano em llamas*. 1. ed. Buenos Aires: Booket, 2004.
- SAFATLE, Vladimir. “Psicologias do fascismo: o atual estágio do fascismo no Brasil e o papel dos trabalhadores”. *Aula aberta da Escola DIEESE*, junho de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-kJc-KsY8t4>. Acesso em 15/08/2023.

SALES, Michelle. “1950-1959: Anos de cinefilia e formação”. In: *Cinema português: um guia essencial*. Org. Paulo Cunha e Michelle Sales. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013, p. 156-172.

_____. *Em busca de um novo cinema português*. Covilhã, Portugal: LabCom Books – Universidade da Beira Interior, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. “Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes”. In: *Epistemologias do Sul*. Org. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses. Coimbra: Almedina, 2009.

SANTOS, Luísa Duarte. “A arte e o povo: neo-realismo e artes plásticas”. In: *Uma arte do povo pelo povo e para o povo*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira e Museu do Neo-Realismo, 2007, p. 15-21.

SARAMAGO, José. *Levantado do chão*. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

SCOLA, Ettore. *Brutti, sporchi e cattivi*. Comédia dramática. 1h55min, Itália, 1976.

SCIASCIA, Leonardo. *La Sicilia come metáfora*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1979.

SERRÃO, Joel. *Do Sebastianismo ao Socialismo*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983.

_____. “A novelística social na década de 40 - esboço de problematização”. *Revista Colóquio / Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 9, 1972, p. 25-31. Disponível em: <https://colquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=9&p=25&o=p>. Acesso em 07/07/2023.

SICA, Vittorio de. *Ladri di biciclette*. Drama. 1h33min, Itália, 1948. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ubrycy6Zo80>. Acesso em 10/03/2023.

_____. *Umberto D*. Drama. 1h31min, Itália, 1952. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7UO1OXwohOQ&t=439s>. Acesso em 11/03/2023.

SIGNORELLI, Amalia. *Ernesto de Martino. Teoria antropologica e metodologia della ricerca*. Roma: L'Asino d'oro edizioni, 2015.

SILONE, Ignazio. *Fontamara*. Tradução e apresentação de Doris Natia Cavallari. 1. ed. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2003.

_____. *Fontamara*. Milano: Mondadori, 1985.

_____. *Il fascismo: origini e sviluppo*. Tradução do alemão de Marina Buttarelli. Progetto fascismo. Milano: Oscar Mondadori, 2019.

_____. *Il segreto di Luca*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1956

_____. *A escola dos ditadores*. Trad. Máximo de Oliveira. 1. ed. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1966.

_____. *Saída de emergência*. Trad. Maria Reis e Máximo Oliveira. 1. ed. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1967.

_____. *L'avventura d'un povero Cristiano*. 1. ed. Milano: Mondadori, 1968.

SILVA, Fernando Silva. “O risco de Gaia”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 200-215.

SILVA, Paula Juliana Lourenço dos Santos. *Narrar para si: um estudo do romance O Cavalo Espantado, de Alves Redol*. Dissertação de mestrado em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em:

<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/33424/1/DISSERTA%C3%87%C3%83O%20Paula%20Juliana%20Louren%C3%A7o%20dos%20Santos%20Silva.pdf>. Acesso em 07/07/2023.

SILVA, Reginaldo Oliveira. *Uma superfície de gelo ancorada no riso: a atualidade do grotesco em Hilda Hilst*. João Pessoa: EDUEPB, 2013.

SIMONI, Mariana. “Esgotamento e Antropoceno: observações em iminência”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 68-80.

SOAVE, Sergio. “Ignazio Silone: três vidas para ser coerente”. In: *Ignazio Silone: ontem e hoje*. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunità, 2010, p.11-26.

SOBRERA ABELLA, Sandra Iris. *Uma leitura do afresco “A árvore de Jessé”, de Giuseppe Arcimboldo: articulações simbólicas numa perspectiva interdisciplinar*. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas, Florianópolis, 2013, p. 227-228. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107280>. Acesso em 22/03/2023.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STEINBECK, John. *As vinhas da ira*. Trad. Herbert Caro e Ernesto Vinhaes. 8. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2020

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STERZI, Eduardo. “Ciclo de conferências Carlos de Oliveira – conferência 4”. Câmara Municipal de Cantanhede, 28 de outubro de 2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=J3iQVQmFz_Q. Acesso em 15/04/2022.

TABUCCHI, Teresa Marina de Lancaster. *Ernesto de Martino: uma visão particular da cultura popular*. Dissertação de mestrado em Antropologia – Universidade Nova de Lisboa,

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, 2011, p. 71-72. Disponível em: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/7197/1/tesi%20De%20Martino%20def2..pdf>. Acesso em 21/03/2024.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide (Portugal): Editorial Caminho, 2013.

TORRES, Alexandre Pinheiro. “Repensar o Neo-Realismo”. In: *Seara Nova*, nº 1575, Estudos, Lisboa, janeiro de 1977, p. 13-16.

TORRES, Sonia; PENTEADO, Marina Pereira. “Introdução”. In.: *Literatura e arte no antropoceno: conceitos e representações*. Org. Sonia Torres e Marina Pereira Penteado. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2021, p. 11-17.

TRIER, Lars von. *Melancholia*. Ficção científica, terror. 2h16min, Dinamarca/Suécia/França/Alemanha, 2011.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL – Difusão Editorial, 1980.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. *Luzes da Boêmia*. Edição bilíngue. Trad. Joyce Rodriguez Ferraz. Brasília: Embajada de España, Consejería de Educación y Ciencia, 2001.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Posfácio: perguntas inquietantes”. In.: *Ideias para adiar o fim do mundo* / Ailton Krenak. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 73-84.

_____. *Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento*. Série Intempestiva, Caderno de leituras n. 65. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2017.

_____. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, out. 1996, p. 115-144. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/1421/viveiros_pronomes_cosmologico_s.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 23/06/2023.

WENDERS, Wim. *Dias perfeitos*. Drama. 2h04min, Japão/Alemanha, 2023.

WOHL, Hellmut. *Júlio Pomar: um artista português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

ZAFFARONI, Eugenio Raúl. *A Pachamama e o ser humano*. Trad. Javier Ignacio Vernal. Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.

ZARIAS, Alexandre. “Entrevista David Le Breton”. *Coletiva - Revista de divulgação científica*, dossiê 26, dezembro de 2019. Disponível em: <https://www.coletiva.org/dossie-corpo-n26-entrevista-com-david-le-breton>. Acesso em 25/07/2022.

ZHAO, Chloé. *Nomadland*. Drama/Faroeste. 1h48min, EUA, 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do Real! – cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

_____. *A atualidade do manifesto comunista*. Trad. Renan Marques Birro. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2021.

ZUCCARI, Alessandro. “Raffaello e le dimore del Rinascimento”. *Art e Dossier*, Firenze, n. 7, nov. 1986, p. 4-19.

Demais textos consultados

ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A Escrita Neo-Realista*. São Paulo: Ática, 1981.

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

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

ALEMÁN, Jorge. “Malestar en la civilización – Diferencia entre sujeto y subjetividad”. In: *Virtualia*, Escuela de la orientación lacaniana, Buenos Aires, julho-agosto de 2016, p. 1-4.

ANDRADE, Oswald de. “O rei da vela”. In: *Obras completas*. Volume 8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARRIADA, Eduardo. “Uma história dos sem nomes: a visão de história em Walter Benjamin”. *História da Educação*, ASPHE/FAF/UFPEl, nº 14, p. 195-209, set. 2003. Disponível em [file:///D:/Usuario/Downloads/30229-117045-1-PB%20\(1\).pdf](file:///D:/Usuario/Downloads/30229-117045-1-PB%20(1).pdf). Acesso em 20/10/2019.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética: a lógica da arte e do poema*. Trad. Miriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BERGAMO, Edvaldo. *Ficção e convicção: Jorge Amado e o neorealismo literário português*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Trad. Nora Rabotnikof Maskivker. Madrid: Siglo XXI Editores, 1981.

CASTRO, Ferreira. *A Selva*. Lisboa: Guimarães & Cia. Editores, 1982.

CECIM, Arthur. “Baumgarten, Kant e a teoria do belo: conhecimento das belas coisas ou belo pensamento?”. In: *Paralaxe*, volume 2, nº 1, 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/view/31114>. Acesso em: 23/09/2019.

CHIARINI, Ana Maria. “A migrante e o xamã: agentes transculturadores em dois romances italianos contemporâneos”. In: *Revista Estudos Feministas*, Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, 20(3), dezembro de 2012, p. 901-918. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/YZ3JFcSTbdqWnV5hXDSYcty/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 12/12/2023.

CROSARIOL, Isabelita Maria. “Um mundo dentro do mundo: um estudo de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira”. *Anuário de Literatura*, Universidade Federal de Santa Catarina, vol. 14, n. 1, Florianópolis, 2009, p. 62-73. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2009v14n2p62/11579>. Acesso em 13/04/2023.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Editora da USP, 1974.

_____. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. 1. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIONÍSIO, Mário. *A paleta e o mundo*. Volume I. [Volume II]. Lisboa: Publicações Europa-América, 1956, 1962.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

EPIFÂNIO, Renato et al. *In memoriam de Agostinho da Silva*. Lisboa: Zéfiro, Associação Agostinho da Silva, 2006.

FEIJÓ, Rui. “Apontamentos sôbre o neo-realismo”. In: *Seara Nova*, nº 816, Lisboa, 3 de abril de 1943, p. 319.

FERNANDES, Rogério. “Sobre uma definição de neo-realismo”. In: *Seara Nova*, nº 1423, Artes e Letras, Lisboa, maio de 1964, p. 149.

FERREIRA, José Gomes. “O Neo-realismo é o maior movimento literário da nossa época”. In: *Seara Nova*, nº 1403, Lisboa, setembro de 1962, p. 206-207.

FITZGIBBON, Vanessa C. “Estado e resistência cultural: o caso do Neorrealismo português”. In: *Nau Literária*, Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 9, n. 1, Porto Alegre, janeiro/junho de 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/39967/27599>. Acesso em 30/01/2022.

FREUD, Sigmund. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte (1915)”. In: *Obras completas. – Volume 12*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “Psicologia das massas e análise do eu (1921)”. In: *Obras completas – Volume 15*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. JUNQUEIRA, Renata Soares. *Intelectuais portugueses e a cultura brasileira: depoimentos e estudos*. São Paulo: Editora UNESP; Bauru, SP: EDUSC, 2002.

GODARD, Jean-Luc. Policial/Drama/Romance. 1h30min, França, 1960.

GOMES, Raul. “Neo-realismo português e Neo-realismo brasileiro”. In: *Seara Nova*, nº 872, Lisboa, 29 de abril de 1944, p. 261-262.

GONÇALVES, Rui M. *Pintura e Escultura em Portugal 1940-1980*. 1. ed. Lisboa: Biblioteca Breve, 1980.

GUIMARÃES, Fernando. *A poesia da Presença e o aparecimento do Neo-realismo*. 2. ed. Porto, Brasília, 1981.

HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito – Parte I*. Trad. Paulo Meneses. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular*. Trad. Roberto Franco Valente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

KLEIN, Kelvin Falcão. "Literatura e documento a partir de Maurizio Ferraris.". In: *Revista de Literatura Italiana*, v. 2, n. 4, abr. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/222645>. Acesso em 02/03/2022.

KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

KOURY, Mauro Guilherme. "Imagem e Narrativa – ou, existe um discurso da imagem?". *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, número 12, p. 59-68, dezembro, 1999. Disponível em <https://www.ufrgs.br/ppgas/ha/pdf/n12/HA-v5n12a04.pdf>. Acesso em 30/11/2019.

LANGARO, Cleiser Schennato. "Gargântua e Pantagruel – o lastro cultural". *Revista de Literatura, História e Memória*, Unioeste, v. 12, n. 19, 2016, p. 183-201. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/15058/10646>. Acesso em 24/04/2022.

LISBOA, Eugénio. *Poesia portuguesa: do Orpheu ao neo-realismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

LUKÁCS, György. *Para uma ontologia do ser social I*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2012.

MACHADO, Dyonélio. *Os Ratos*. São Paulo: Círculo do Livro, 1935.

MARTELO, Rosa Maria. "Casas destruídas: a revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira". In: *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, Universidade do Porto, vol. 17, 2000, p. 251-260.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Trad. Albano Lima. 4. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.

MATTER, Michele Dull Sampaio Beraldo. "Do neorealismo em Portugal: diálogos entre literatura e artes plásticas". *Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, vol. 13, n. 2, 2015, p. 65-75. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/article/view/5091/16887>. Acesso em 10/11/2022.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. 15. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORAIS, Vinícius de Freitas. *A Crônica de Nuremberg e o antijudaísmo em xilogravuras no final do século XV*. Monografia apresentada ao Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na Duna*. 8. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1983.

_____. *Uma abelha na chuva*. Coimbra: Coimbra Editora, 1953.

OLIVEIRA, Susan; SANTOS, Isabel dos. *Literatura portuguesa III: 9º período*. Florianópolis: UFSC/CCE/LLV, 2013.

PÁSCOA, Luciane. “A posição social do artista no movimento Neo-realista em Portugal: artigos de Júlio Pomar e Lima de Freitas na Revista Vértice nas décadas de 40 e 50. In: *ContraCorrente – Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade do Estado do Amazonas*, n. 1, Manaus, maio de 2017, p. 231-245. Disponível em: <https://periodicos.uea.edu.br/index.php/contracorrente/article/view/454>. Acesso em 09/07/2023.

PELEGRINI, Sandra. “O realismo social de Courbet. Notas sobre as interfaces entre a pintura e fotografia na pesquisa histórica”. In: *Patrimônio e Memória*, UNESP, São Paulo, v. 9, n. 2, julho-dezembro de 2013, p. 17-42. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/389>. Acesso em 12/11/2021.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa*. Volume 3. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

PERNES, Fernando. *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Fundação de Serralves, 1999.

PETERLE, Patricia. “Secondino Tranquilli ou Ignazio Silone: da militância política à atividade literária”. In: *Revista Literatura em debate*, v. 3, n. 4, Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões, 2009, p. 141-151. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/index.php/literaturaemdebate/article/view/469/851>. Acesso em 19/10/2022.

_____. “Da política à literatura: o percurso de Ignazio Silone”. In: *Revista Alea*, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, janeiro-junho de 2009, p. 99-110. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/qKjPgm9rK634SYsXh7RGfKK/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 02/11/2022.

PINHO, Davi. *Conversas sobre literatura em tempos de crise*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2017.

PITA, António Pedro. “‘Novo Cancioneiro’: historicidade de uma polifonia”. In: *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 37, n. 57, 2017, p. 79-96. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/12388>. Acesso em 11/05/2022.

_____. “O sol nascerá um dia ou O percurso de Alexandre Cabral para o neorrealismo”. In: Alexandre Cabral, memória de um resistente. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira; Museu do Neo-realismo, 2017.

PUGA, Rogério Miguel. *O Bildungsroman (romance de formação) – Perspectivas*. Vila Nova de Famalicão: Papelmunde, 2016.

QUENTAL, Antero de. *Causas da decadência dos povos peninsulares*. 5. ed. Lisboa: José A. Ribeiro, 1987.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. *História crítica da literatura portuguesa*. Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIBEIRO, Celene da Silva. *Fontamara reescrito no Brasil em 1935*. Dissertação de mestrado em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/129352/328088.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 27/03/2021.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *O contrato social*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Vega, 2008.

SALES, Michelle. "Texto e tela: um suposto neo-realismo cinematográfico português". In: *Texto e Tela: ensaios sobre literatura e cinema*, FFLCH-USP, 2015, p. 103-117.

_____. *Verdes-anos: o Neo-realismo na gênese do novo cinema português*. Coimbra: CEIS20, 2009.

SANTOS, Anne Caroline de Moraes. *O périplo da formação de Berardo Viola e de Franz Biberkopf: um estudo do Bildungsroman em Fontamara, de Ignazio Silone, e em Berlin Alexanderplatz, de Alfred Döblin*. Dissertação de mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012. Disponível em:

https://www.btd.uerj.br:8443/bitstream/1/6447/1/Anne%20Moraes_dissertacao.pdf. Acesso em 27/07/2023.

SANTOS, Felipe Augusto de Souza. "Distanciamento e grotesco em *O rei da vela*, de Oswald de Andrade". In: *Magma – Revista dos alunos de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo*, v. 25, n. 14, 2018, p. 153-164. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/magma/article/view/154411>. Acesso em 14/02/2022.

SANTURBANO, Andrea. "Bartleblismos: silêncios, não-escritos e literaturas póstumas, de Walser a Manganelli". In: *Levantar bem alto um livro! – Arquivo, tempo e imagem*. Org. Maria Aparecida Barbosa, Meritxell Hernando Marsal, Jair Tadeu da Fonseca. 1. ed. São Paulo-Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019 (vários autores).

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SEEGER, Gisele. *Finisterra e os modos de povoar uma paisagem: estratégias de configuração da perspectiva narrativa*. Dissertação de mestrado em Letras pela Universidade

Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2020. Disponível em: https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/22135/DIS_PPGLETRAS_2020_SILVA_GISE_LE.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 03/06/2023.

SILVA, Agostinho da. *Ensaio sobre cultura e literatura portuguesa e brasileira*. Volume I. Lisboa: Âncora, 2000.

_____. *Lembranças Sul-americanas – seguidas de Tumulto seis e Clara sombra a das faias*. Lisboa: Cotovia, 1989.

SOCZEK, Daniel. “Desconstruindo o conceito de ‘barbárie’”. In: *Revista Política & Sociedade*, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina, número 3, outubro de 2003, p. 157-162. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2029/1770> . Acesso em 11/10/2021.

SOUSA, José Ernesto de. “Em defesa do Moderno”. In: *Seara Nova*, n. 1000-1007, Lisboa, 26 de outubro de 1946, p. 107-109.

_____. “Rumos da Pintura”. In: *Seara Nova*, n. 990, Lisboa, 03 de agosto de 1946, p. 223-225.

_____. “A arte e o público”. In: *Seara Nova*, n. 998, Lisboa, 28 de setembro de 1946, p. 55-57.

_____. “Rumos da pintura: o tema”. In: *Seara Nova*, n. 993, Lisboa, 24 de agosto de 1946, p. 268-270.

_____. “Da universalidade na pintura portuguesa”. In: *Seara Nova*, n. 984, Lisboa, 22 de junho de 1946, p. 122-124.

SOUZA, Ricardo Timm de; PONTEL, Evandro; FREITAS, Isis Hochmann de. *Imagens em Transformação: Jacques Derrida, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman*. Porto Alegre: Editora Fundação Fênix, 2019.

STEINBECK, John. *Ratos e homens*. Trad. Érico Veríssimo. São Paulo: Edibolso, 1976.

STEVENSON, Robert Louis. *O estranho caso do Dr. Jekyll e do Sr. Hyde*. Trad. Fernando Dias Antunes. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

Z Aidan, Junia Claudia; SOARES, Luis Eustáquio; AMARAL, Sérgio da Fonseca. *Marxismo e Modernismo em época de literatura pós-moderna*. Vitória: Gráfica Aquarius / Programa de Pós-graduação em Letras da Ufes, 2014.