



Contemporaneidades

na
da literatura italiana

Patricia Peterle
Andrea Santurbano
Organização

RAFAEL COPETTI
·EDITOR·

Contemporaneidades
^{na}
_{da} literatura italiana





Patricia Peterle
Andrea Santurbano
Organização

Contemporaneidades $\frac{na}{da}$ literatura italiana



Este volume é fruto do II Colóquio Internacional do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana (NECLIT), realizado com o apoio da CAPES, de 11 a 15 de setembro de 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina.



Esta obra não pode ser vendida | apoio CAPES — PAEP



©2020 Rafael Zamperetti Copetti Editor Ltda., para a presente edição.

Nesta edição respeitou-se o estabelecido no Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado pelo Brasil em 2009.

Conselho editorial

Álvaro Faleiros [USP]; Andrea Santurbano [UFSC]; Andréia Guerini [UFSC]; Annateresa Fabris [ECA/USP]; Aurora Bernardini [USP]; Dirce Waltrick do Amarante [UFSC]; Giorgio De Marchis [Università degli Studi Roma Tre]; Leila de Aguiar Costa [UNIFESP]; Lucia Sá [University of Manchester]; Luciene Lehmkuhl [UFPB]; Mamede Mustafa Jarouche [USP]; Maria Aparecida Barbosa [UFSC]; Maria Lucia de Barros Camargo [UFSC]; Mariarosaria Fabris [USP]; Paulo Knauss [UFF]; Pedro Heliodoro Tavares [UFSC]; Rita Marnoto [Universidade de Coimbra]; Rosi Isabel Bergamaschi Chraim [Psicanalista]; Sandra Bagno [Università degli Studi di Padova]; Stefania Pontrandolfo [Università degli Studi di Verona]; Tania Regina de Luca [UNESP/Assis]

Editor *Rafael Zamperetti Copetti*

Coordenadora editorial *Fabiana V. Assini*

Assistente editorial *Raquel M. Keller*

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

Imagem da capa *pamalero artes*

Preparação dos originais *Francisco Degani | Grazielle Frangiotti*

Revisão de provas *Patricia Peterle | Fabiana V. Assini*

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

2020 | 1ª Edição E-book

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

Caixa Postal 5190

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

Tel. 48 | 3234.8088

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

Foi feito depósito legal.

Impresso no Brasil | Printed in Brazil

Sumário

Apresentação Contemporaneidades na literatura italiana	7
Claudia Fernández Dante <i>intempestivo</i> : a <i>Comédia</i> como texto contemporâneo	13
Patricia Peterle Errâncias a partir da <i>Comédia</i> : contemplar como gesto escritural.....	37
Elena Santi Retornos métricos: breve itinerário pelos anacronismos da forma.....	61
Mario Moroni Parasurrealismo e utopia tecnológica: o projeto de <i>Malebolge</i>	85
Roberta Barni <i>Centúria</i> e o rio de “pequenos romances” de Giorgio Manganelli.....	111
Lucas de Sousa Serafim Escutando <i>Rumori o voci</i> , de Giorgio Manganelli: a caixa de ressonância como possibilidade de sentidos	127

Andrea Cortellessa	
<i>Bruges-la-Morte</i> , ou da cidade-montagem	143
Andrea Santurbano	
Fototextualidade na narrativa contemporânea.....	175
Izabel Dal Pont	
A presença dos pintores italianos em <i>A comédia humana</i> : retrato de mulheres balzaquianas	197
Sobre os autores	211

Apresentação

Contemporaneidades na da literatura italiana

Quais são os movimentos da literatura italiana contemporânea? Quais as tramas, hoje, dessa escritura e a relação com as outras linguagens? Como alguns poetas e escritores pensam a literatura, se relacionam com a palavra e com a própria língua, mas sobretudo se relacionam com o próprio tempo? Esses questionamentos são algumas das vertentes que orientaram as discussões do evento internacional *Contemporaneidades na literatura italiana*, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2017.

Dando continuidade às pesquisas e aos debates propostos no livro *Resíduos do humano*,¹ este segundo volume de uma trilogia crítica (que contará, ainda, com um volume dedicado às *Anacronias*) é fruto dos seminários internacionais organizados nos últimos anos pelo NECLIT (Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana),² da Universidade Federal de Santa Catarina. O que se coloca para a reflexão, agora, é o que poderia ser chamado de “arritmia” metodológica, a saber, um traço próprio do conceito de *contemporâneo*. Isto é, um conceito que não diz respeito simplesmente a uma categoria cronológica ou a um enquadramento sinótico da literatura, mas sim a uma abordagem crítico-teórica que concebe a obra como uma montagem dialética de tempos, como um fluxo em

¹ O volume *Resíduos do humano* está disponível gratuitamente para download no site da Rafael Copetti Editor (www.rafaelcopettieditor.com.br).

² Para maiores informações sobre o núcleo de pesquisa, acessar o site: neclit.ufsc.br.

constante deslocamento de pensamentos e linguagens, independente do período de produção do objeto contemplado.

Privilegia-se, assim, um método de análise que pretende questionar uma visão historicista, taxonômica e assertiva dos textos, potencializando, ao mesmo tempo, seus momentos de descontinuidade, embates e fraturas. Dessa forma, o espaço literário é visto em abertura e diálogo com estatutos de temporalidades diferentes e, simultaneamente, na contraluz de sua época, na esteira de considerações que vão de Nietzsche a Benjamin, de Blanchot a Foucault, de Agamben a Didi-Huberman, entre outros. É nessa ótica que são trabalhados transversalmente obras, autores e movimentos da literatura italiana — mas não só — nos nove ensaios que integram esta coletânea, incursionando e interseccionando expressões artísticas diferentes e complementares, perpassando por linguagens escritas, visuais e também sonoras.

Há, certamente, lacunas e muitos espaços vazios quando se pensa na literatura italiana no Brasil. Em primeiro lugar, os clássicos italianos, pelo fato de terem um peso e uma presença determinantes, exigem muito de quem os acolhe, deixando, conseqüentemente, pouco tempo e espaço para outras investidas. Por outro lado, todos sabemos que falar em literatura italiana significa pensar num pequeno nicho do mercado editorial, ainda mais se o argumento é literatura contemporânea e estrangeira. Associa-se geralmente ao gênio itálico (visão ainda recentemente incentivada pelo assim chamado *Italian Thought*) a prerrogativa de se relacionar com o universo da escrita a partir de uma perspectiva social, histórica, fatural; enfim, recorrendo a procedimentos eminentemente miméticos, ainda que, por vezes, alegóricos. Se pensarmos na recepção no Brasil,³ por exemplo, uma vertente alternativa a essa ideia (mas melhor seria dizer, complementar) se reduz a Calvino, um pouco de Buzzati e nada, ou quase, dos vários Landolfi, Savinio, Bufalino, Manganelli, Wilcock, sem falar de outros autores atuais. Quanto à poesia, lógicas e propostas editoriais, como se sabe, são ainda mais problemáticas. Portanto, muito resta a

³ Para um mapeamento da literatura italiana traduzida no Brasil faz-se referência ao *Dicionário Bibliográfico da Literatura Italiana no Brasil*. Disponível em: <http://dlit.ufsc.br>.

ser feito no que concerne às relações entre Brasil e Itália, e esse é outro objetivo, ambicioso, da presente publicação.

São nove os ensaios aqui reunidos, de estudiosos e professores de Brasil, Itália, Argentina e Estados Unidos, que, acatando o desafio da proposta, abrangem diversos assuntos e perpassam por diversas expressões artísticas. Ainda que a direção dos percursos de leitura seja múltipla e variável, sugerimos um primeiro olhar a partir da presença *intempestiva* de Dante Alighieri, que atravessa e contamina séculos de história literária, perdurando até nossa atualidade. Continuando com poesia, chega-se a uma reflexão central no século XX, que é a da renovação métrica, entre tradição e (neo)vanguarda, aqui trazida por meio de uma incursão por autores como Giovanni Raboni, Andrea Zanzotto e Patrizia Valduga. A reflexão proposta sobre neovanguarda italiana tem sua tônica na revista *Malebolge* (eis mais uma referência a Dante!), que, ao lado de outras publicações como *il verri*, marcou certas polêmicas da década de 1960. A experimentação com a linguagem retorna em dois ensaios dedicados a Giorgio Manganelli — autor que também contribuiu para a neovanguarda —, focando algumas peculiaridades, dos aspectos sonoros às formas breves, intrínsecas à sua narrativa (às vezes estranhante). Um quarto e último olhar se concentra na imbricada relação entre texto e imagem, tocando na acepção mais específica de *icono-* e *fototexto*, a partir de experiências que vão de Balzac a Georges Rodenbach, de Michele Mari a Paolo Sorrentino e Giorgio Agamben.

Os organizadores gostariam de agradecer a toda a equipe do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana, aos tradutores que tornaram essa publicação possível, aos vários departamentos e programas da UFSC mais diretamente envolvidos (Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras) e, sobretudo, às agências de fomento, CAPES e CNPq, pelo indispensável apoio concedido para a realização de todo o projeto que, agora, também fica registrado neste volume.



Contemporaneidades
 $\frac{na}{da}$ literatura italiana



Dante *intempestivo*: a *Comédia* como texto contemporâneo

|| Claudia Fernández

1. Introdução: o poema dantesco, clássico e intempestivo

A inclusão de um artigo que recai sobre um autor do século XIV em um livro intitulado *Contemporaneidades* nasce da leitura espontânea das noções de Agamben sobre o contemporâneo: elas, na verdade, remetem inevitavelmente a Dante, um poeta que viveu seus anos com excepcional compromisso e notável trabalho. Pretende-se, portanto, refletir aqui sobre a *Comédia* como texto “intempestivo” e “contemporâneo”, termos que definem uma relação particular de um autor com a própria época: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo

tempo dele toma distâncias; mais precisamente, essa é relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo”.¹ Como se sabe, as relações de Dante com seus concidadãos — e não apenas — foram justamente um misto de apaixonado envolvimento e dolorosa constatação de estranheza moral. Mas a sua atitude não diz respeito, observe-se bem, aos personagens individuais ligados à própria condição de *exul inmeritus*, mas aos valores que estava adquirindo o próprio tempo, os quais Dante não estava disposto a compartilhar: tanto a *Comédia* quanto o *Convívio* e a *Monarquia* se propõem, mais ou menos explicitamente, a colaborar com o retorno da humanidade à felicidade perdida.

Apesar da perspectiva, por assim dizer, cívica de Dante, isto é, de seu formidável pertencimento ao próprio tempo — ou talvez justamente por causa dele —, o poema sagrado tem sido objeto das apropriações mais variadas, como se tivesse o extraordinário poder de se referir ao presente de cada geração de leitores. O objetivo dessa reflexão é exatamente o de reexaminar, na já secular tradição de leitura da *Comédia*, os traços que cada período reconheceu como seus, para, em seguida, identificá-los na obra de dois grandes autores do século XX, Pavese e Montale, cujas poéticas parecem fortemente ligadas ao magistério de Dante.

Antes de empreender esse percurso, é bom esclarecer que a apropriação da *Comédia* como um texto relativo ao próprio período de leitura convive, desde o início da sua circulação, com a precoce consideração de Dante como um autor clássico. De fato, ao lado dos testemunhos que nos chegaram daqueles que acreditavam na viagem ao além como efetivamente realizada (e, então, no seu conto como uma espécie de crônica jornalística), a recepção do poema gozou também de uma percepção visionária, desde o início da sua divulgação — e, portanto, por parte de leitores que eram realmente contemporâneos do poeta ou que pertenciam à geração imediatamente sucessiva —, de que a sua leitura chegaria muito além (para dizê-lo através de um termo cunhado pelo próprio Dante,

¹ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?” In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 59.

seria “*infuturata*”) do conhecimento dos dados circunstanciais que se encontravam nela: é exatamente graças a isso que hoje podemos entender o livro, já que — de um modo totalmente inabitual — ele foi acompanhado por explicações que hoje se tornam imprescindíveis.

Essa consideração de Dante como clássico, como se sabe, é recuperada durante o século XIX: depois da marginalização do poema durante quase quatro séculos, devido à afirmação da tese bembiana, é somente a partir do Romantismo que o poema dantesco começa a ocupar o centro do cânone literário — bem como escolar — italiano e ocidental em geral. Uma evidente reconfirmação dessa centralidade é a posição que Harold Bloom lhe atribui, quase junto com Shakespeare, no topo da sua hierarquização, além do mais, principalmente anglófona; e Borges, que, ao invés disso, considera Dante superior a Shakespeare, vendo na *Comédia* o livro que mais justamente merece a leitura devocional, da qual outros clássicos são frequentemente objeto arbitrário.²

Dito isso, esse trabalho se deterá agora nos aspectos da *Comédia* que foram sentidos ao longo dos séculos como particularmente propícios ao diálogo com cada tempo e sensibilidade.

² “A diferença [entre talento e gênio], creio, está no fato de que estes últimos nos dão a impressão de um grande voo intenso e esplêndido, não sem alguma irresponsabilidade e quedas repentinas. Dante, que governava sabiamente seu trabalho, foi um talento e um gênio; Shakespeare foi apenas um gênio.” (BORGES, Jorge Luis. “Los amigos”. Artigo publicado em 1972 em *Tiempo de sosiego*, publicação do Laboratório Roche, ano 5, n. 18). E, segundo o testemunho de Bioy Casares, em 1961, afirmava que “o que há de errado com Shakespeare é que você não pode lê-lo sem fazer concessões ... Quando uma pessoa lê Dante ou Cervantes, não precisa fazer concessões” (BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 749); e em 1963, que “os comentários a Dante são justificados, porque a *Divina Comédia* é uma obra orgânica. Os comentários a Shakespeare costumam ser um pouco mais absurdos, porque eles têm que explicar distrações, caprichos, erros” (p. 968); no mesmo ano, em relação à releitura de seus ensaios dantescos, ele afirma: “Cada dia admiro menos Shakespeare”; enfim, em 1965, Borges comenta: “Acredito que ninguém seja superior a Dante. Shakespeare me parece um pouco irresponsável, para colocá-lo a essa altura. Não acho que ele seja capaz de construir uma peça como a *Divina Comédia*. Tinha eloquência, escolhas felizes, mas essas características tampouco faltam em Dante” (p. 1084).

2. Dante nos séculos

Os primeiros comentários à *Comédia* (aqueles de Jacopo Alighieri, Graziolo de' Bambaglioli, Jacopo della Lana), e também os textos dos seus epitáfios, permitem afirmar que na imagem que Dante tinha entre os seus contemporâneos prevalecia a sua condição de teólogo e de filósofo sobre aquela de poeta.³ Além de ser um indício da contiguidade entre ambas as atividades na literatura da época (observe-se o fato de que o epíteto de “filósofo” não se relacionava ao *Convívio*, então praticamente desconhecido, mas sim ao poema sacro), o fenômeno permite compreender a relação periférica da função estética em comparação à pedagógica, coerente com a posição da *Arte poética* de Horácio, ou seja, a pesquisa do útil através do deleite. Nesse sentido, é importante levar em consideração que, na visão de mundo medieval, o objeto da teologia era o mais real da existência. Dante, portanto, para os seus contemporâneos, estava falando indubitavelmente de coisas reais. Essa consideração permite compreender as implicações do extremo realismo da narração, além, talvez, da sua disponibilidade, no futuro, de estabelecer o diálogo com as realidades mais distintas.

Essa imagem de Dante filósofo, no interior de uma concepção da filosofia como base para a vida virtuosa, permitiu provavelmente que Petrarca apreciasse sobretudo a integridade moral do seu antecessor. Com efeito, na célebre epístola escrita em resposta àquela em que Boccaccio o censurava por “odiar Dante”, Petrarca declara nutrir, pelo contrário, uma notável estima por ele em virtude da sua postura em relação ao exílio, ao qual “ele se opôs e aos estudos com maior ardor se consagrou, totalmente indiferente e somente de glória desejoso. E nesse ponto não saberia admirá-lo e louvá-lo suficientemente; dado que nem a injúria dos concidadãos,

³ Cf. PÉREZ CARRASCO, Mariano. “Poesia y filosofía en la primera recepción de Dante: Graziolo de' Bambaglioli, Guido Vernani, Cecco d'Ascoli”. In: *Tenzone: revista de la Asociación Complutense de Dantología*, n. 17, 2016.

nem o exílio, nem a pobreza, nem os ataques dos adversários, nem o amor da esposa e dos filhos o desviaram do caminho tomado”.⁴

Durante o século XV a imagem de Dante, diminuída a leitura do seu poema, foi aquela do exilado que, com notável integridade, suportou as desventuras do exílio sem se deixar abater: isto é, escrevendo, não obstante as inimagináveis condições de fragilidade e desconforto da sua vida itinerante. De Petrarca em diante, portanto, o traço que tornava Dante um “contemporâneo” era aquele de um modelo de comportamento durante o exílio, que era um evento político bastante frequente.

No século XVI, um aspecto do poema dantesco que foi “atualizado” pelos poucos leitores que Dante continuava a ter, não obstante a sua marginalização do cânone petrarquista, foi o da descoberta do novo mundo, em relação à viagem narrada por Ulisses no oitavo círculo infernal. No comentário de Bernardino Daniello (1547-1568), encontram-se justamente algumas interpretações que atribuem a Dante o conhecimento da existência das terras do hemisfério sul. Depois de ter observado, na nota aos vv. 107-109 do *Inf.* XXVI, os limites do mundo geográfico dos antigos

(quanto essa opinião dos antigos tenha sido falsa, se demonstra pelas navegações dos modernos, os quais, a serviço do valor e da ciência, que tinham conhecimentos das coisas marítimas, superaram de longe os antigos e descobriram tanta parte de terra nunca antes conhecida e tantas ilhas, que bem se poderia com verdade novo mundo chamar),⁵

⁴ “egli si oppone ed agli studi con maggiore ardore si consacrò, di tutto incurante e sol di gloria desideroso. E in questo non saprei abbastanza ammirarlo e lodarlo; poichè non l'ingiuria dei concittadini, non l'esilio, non la povertà, non gli attacchi degli avversari, non l'amore della moglie e dei figliuoli lo distrassero dal cammino intrapreso.” PETRARCA, Francesco. “*Familiars XXI 15*”. Trad. Enrico Bianchi. In: *Rime, trionfi e poesie latine*. Milano-Napoli: Ricciardi, 1951.

⁵ “quanto questa opinion de gli antichi sia stata falsa, & vana, si dimostra per le navigationi de' moderni, i quali, mercè del valore, & della scienza, che hanno havuta delle cose marittime, hanno di gran lunga superato gli antichi, & scoperto tanto parte di terra, non prima conosciuta, & tante Isole, che ben si può con verità nuovo mondo chiamare”.

na nota aos vv. 127-129 (“A noite dos astros todos descobrindo / ia do polo austral, e, pois, se via / na linha d’água o nosso decaindo”),⁶ o comentarista mostra que Dante pertence mais, segundo o seu parecer, ao mundo moderno que ao mundo antigo de Ulisses:

Por essas palavras, parece querer acenar o Poeta que ele tinha a opinião de que ainda para além do estreito de Gibraltar, podia-se, navegando, penetrar rumo ao outro Polo para novas regiões e lugares pelos modernos encontrados, e não conhecidos pelos antigos navegantes.⁷

E ainda no final daquele século no qual a *Comédia* desfrutou de pouquíssimo sucesso, em 1588, Galileu, nas *Due lezioni all’Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell’Inferno di Dante* [Duas aulas na Academia Florentina sobre a figura, o lugar e a dimensão do Inferno de Dante], serve-se do último canto do *Inferno* e de outras passagens que continham descrições realísticas da paisagem infernal, para intervir em um debate entre Manetti e Velutello sobre a dimensão do abismo e a posição do centro da terra; então a *Comédia*, integrada nos seus dados de física e de astronomia, é examinada em termos de ciência moderna.

A “redescoberta” de Dante por parte dos românticos também é fortemente marcada pela “contemporaneidade”. Ugo Foscolo não só dedica a Dante uma ode em 1795, mas também uma série de ensaios escritos na Inglaterra, entre os quais o célebre “A parallel between Dante and Petrarc” [Um paralelo entre Dante e Petrarca], de 1821; e, em 1813, na *Notizia intorno a Didimo Chierico* [Nota sobre Didimo Chierico], quando já tinha comparado Dante a um “grande lago circundado por precipícios e por selvas embaixo

⁶ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Vol I. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Vila Rica, 1991, p. 329. Para os versos em italiano: “*Tutte le stelle già dell’altro polo / vedea la notte e ’l nostro tanto basso / che non usciva fuor del mar insuolo*”.

⁷ “Per queste parole, par che voglia accennare il Poeta, ch’egli avesse opinione, che ancora di là dallo stretto di Zibeltarro, si potesse navigando penetrare verso l’altro Polo à nuove regioni, & luoghi da moderni ritrovati, & non conosciuti da gli antichi naviganti.”

de um céu obscuríssimo, sobre o qual se poderia navegar a vela em uma tempestade”, do qual Petrarca teria pego “canais tranquilos e sombrios”, alguns “já tornados impuros e estagnados”.⁸ Nasce, assim, a oposição entre os modelos de Dante e Petrarca e as discussões sobre a primazia de cada um deles nos diversos períodos de leitura. Para avaliar a dimensão, pode-se pensar que já no século XXI, em resposta à afirmação de Contini segundo a qual a literatura italiana é totalmente incompreensível sem Petrarca — sendo que o mesmo não vale para Dante na opinião do filólogo — Mengaldo, em 2007, responde com um artigo no qual rastreia “a energia formativa de matriz puramente dantesca em D’Annunzio e ainda no expressionismo italiano do século XX em torno da *Voce* e além, entre Rebora e Montale e também na prosa narrativa de um ilustre inventor verbal como Gadda”.⁹

A oposição no século XIX entre Petrarca e Dante, que começa a adquirir um sentido contrário àquela proposta por Bembo, é o início do movimento da *Comédia* em direção ao centro do cânone. Na comum descoberta do Medievo por parte dos românticos, o século XIX — aquele século ao qual devemos o significativo *corpus* de comentários históricos — se apropria de Dante não somente baseado na sensibilidade religiosa, no impulso passional e na atmosfera lúgubre do *Inferno*, mas, sobretudo, em virtude do paralelismo que a obra estabelece entre o impulso dantesco e a unidade política — no seu caso, como vemos hoje, tendo a perspectiva conservadora, e, segundo alguns, já utópica, da monarquia universal — e a das lutas do Ressurgimento: assim, em consonância com esse movimento, os românticos, que na

⁸ Entre outras coisas, deve-se a Foscolo a ênfase posta, durante o debate com diversos escritores do século XVIII, no aspecto visionário e profético da *Comédia*, elementos de que tratou o grande dantista Bruno Nardi no século XX.

⁹ MENGALDO, Pier Vincenzo. “Dante e Petrarca nella letteratura italiana”. In: *Semicerchio. Rivista di poesia comparata*, XXXVI, 2007, p. 17. Além de Contini, defendem ideia análoga Giovanni Getto (“Dante e il gusto del Novecento”. In: *Poeti, critici e varie cose del Novecento*. Firenze: Sansoni, 1953); Giorgio Barberi Squarotti (“L’ultimo trentennio”. In: *Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Roma: Bonacci, 1979); Anna Dolfi (“Dante e i poeti del Novecento”. In: *Studi danteschi*, LVII, 1986).

Itália sentiram a necessidade de reivindicar uma unidade política nacional com base na tradição literária, leram Dante em função das próprias exigências ideológicas e estéticas.

3. Dante no cânone do século XX

Chega-se assim ao século XX, século que assiste ao desenvolvimento do dantismo como continuamos, em linhas gerais, a compreendê-lo hoje. A proliferação tanto de comentários quanto de estudos críticos que se concentram nos diferentes aspectos do poema tem um correspondente na sempre mais ilustre presença das influências dantescas na literatura. São esses os aspectos que parecem ter recebido atenção mais produtiva nesse sentido:

a) O interesse no realismo, que já tinha sido notado por De Sanctis, mas que nos trabalhos de Auerbach adquire uma enorme relevância, parece ter ampliado o emprego, por parte dos escritores, de estratégias narrativas e descritivas de Dante nas próprias obras, relacionadas também à realidade circunstancial; ligado ao forte respeito à verossimilhança, particular interesse suscitou a falta de homogeneidade linguística entre o registro do poeta-narrador e o dos personagens;

b) A oposição elaborada por Bruno Migliorini e desenvolvida, posteriormente, por Gianfranco Contini entre o plurilinguismo dantesco e o monolinguismo petrarquista, unida ao nascimento de um novo mercado editorial (produzido pela unificação linguística dos italianos), coloca a *Comédia* como um modelo de flexibilidade sociolinguística e de acolhimento de estrangeirismos e de variantes geográficas e sociais marcadas.

c) A valorização do aspecto de Dante que com certo anacronismo poderíamos definir “vanguardista”, ligado ao interesse da crítica pelas *Rimas* experimentais do poeta quando jovem; da observação da criação de neologismos deriva, além disso, pelo menos em parte, a crescente atenção de escritores e críticos em relação à terceira parte, que apresenta os traços de maior audácia não somente em nível lexical, mas também

retórico. De fato, após a preferência por parte de De Sanctis e, depois, de Benedetto Croce pelo *Inferno* e, em segundo lugar, pelo *Purgatório*, nos últimos anos do século XX e nesses anos do século XXI, a crítica está se concentrando no *Paraíso*. Assim, Teodolinda Barolini, após ter notado o crescente interesse atual pelo reino da salvação, observa “Se, como escreve Paul Ricoeur, a tendência principal da teoria moderna do conto [...] é a de *descronologizar* o conto”, então a terceira parte é muito moderna”.¹⁰ E Umberto Eco recorre a noções e termos fortemente marcados de contemporaneidade por contestar a De Sanctis a sua preferência pelo *Inferno*:

O Paraíso dantesco é a apoteose do virtual, dos imateriais, do puro software sem o peso do hardware terrestre e infernal, cuja borra permanece no *Purgatório*. O Paraíso é mais que moderno, pode tornar-se, para o leitor que tiver esquecido a história, tremendamente futurível. É o triunfo de uma energia pura, aquilo que a teia da web nos promete e nunca saberá nos dar; é uma exaltação de fluxos, de corpos sem órgãos, um poema feito de *novae* e estrelas anãs, um Big Bang ininterrupto, um conto cujos acontecimentos correm pela extensão de anos-luz e, se querem mesmo recorrer a exemplos familiares, uma triunfal odisséia no espaço, de ledíssimo final.¹¹

A sistematização de Dante no centro do cânone no século XX, tanto na Itália quanto no resto do mundo ocidental, é uma reviravolta não só estilística, mas também ética. Indicativas dessa reviravolta são as ideias de Mario Luzi, que situam Dante e Petrarca como emblemas de duas concepções diversas de poesia: a de Dante, profundamente imersa na crônica do próprio tempo; e a de Petrarca, que visa à autonomia em relação à história. Segundo Luzi, até o hermetismo,

¹⁰ “Se, come scrive Paul Ricoeur, la tendenza principale della moderna teoria del racconto [...] è quella di decoronologizzare il racconto”. BAROLINI, Teodolinda. “I problemi del Paradiso: mimesi del tempo e paradosso del più e meno”. In: *La Commedia senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*. Milano: Feltrinelli, 2003 (primeira edição 1992).

¹¹ ECO, Umberto. “Leitura do Paraíso”. In: *Sobre literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2003, p. 28.

a literatura italiana seguiu a tendência iniciada por Petrarca, para depois se abrir ao magistério dantesco. Ao se perguntar por que a obra de Dante não envelhece, Luzi encontra uma resposta na relação entre e a imersão da poesia dantesca no próprio tempo, do qual emerge para precipitar no eterno: “é esse duplo pertencimento que o torna apto a dialogar com cada espírito humano”.¹² É com efeito no século XX que Dante, adquirindo traços do clássico por antonomásia, torna-se exemplar das definições que se destinam, principalmente, àquilo que os clássicos podem dizer ao mundo atual.¹³

Como casos emblemáticos da influência de Dante na poesia e na prosa do século XX, o estudo se deterá agora em Pavese e Montale, dois epígonos desse século, cujas obras remetem ao poema dantesco pelos motivos que parecem entre os mais representativos daquilo que aquele século valorizou no poeta para reformulá-lo.

¹² Cf. LUZI, Mario. *L'Inferno e il limbo*. Milano: Il Saggiatore, 1964 (primeira edição 1949) e *Dante scienza e innocenza*, 1965 (escrito em ocasião das celebrações em Ravenna pelo sétimo centenário do nascimento de Dante); hoje *In*: Id. *Dante e Leopardi: o della modernità*. Roma: Editori Riuniti, 1962.

¹³ Paradigmática nesse sentido é a série de definições de clássico de Italo Calvino, às quais a *Comédia* dantesca responde sem dúvidas; se pense, sobretudo, àquelas que se referem à relação entre a atualidade e a voz cristalina dos clássicos: “é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo”. E ainda “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível”. (CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993). O caso de Dante é significativo mesmo no quadro do cânone estabelecido por Jorge Luis Borges: para o escritor argentino, como se sabe, não há um traço intrínseco do texto clássico, mas a sua condição depende da consideração dos leitores; todavia, a situação de Dante é excepcional; em uma conferência sobre Goethe, Borges afirma que “a imitação das religiões, as literaturas de cada país têm o seu livro ou o seu autor canônico. A Itália, e quiçá o mundo, Dante; a Inglaterra, Shakespeare; a Espanha, Cervantes; a França, Racine, Hugo ou Baudelaire; nós, quem sabe, Hernández; a Alemanha, Goethe; o caso da Itália é justo e benéfico; talvez Dante seja o mais extraordinário dos autores e o estudo da *Divina Comédia* abranja o da teologia cristã, o das literaturas clássicas, etc.” (BIOY CASARES, Adolfo. *Borges*. Buenos Aires: Emecé, 2006, p. 42).

4. Pavese: a história, o mito, o silêncio

A retomada da *Comédia* por Pavese envolve uma notável parte de sua produção: *Trabalhar cansa*, *Diálogos com Leucó*, *A lua e as fogueiras* e, obviamente, *O ofício de viver*. Sobre a leitura desse último se poderia reconstruir a história de uma longa e meditada leitura e formação dantesca de Pavese — aliás, muito precoce e fortemente estimulada pelas aulas de Augusto Monti —; com efeito, a presença de Dante nos textos autobiográficos vai desde as declarações de emulações da juventude na *Vida Nova* — “Espero um dia ou outro ir me inspirar, me acender (fogo de palha) diante da *Vida Nova*; lhe darei uma olhada, procurando não a alterar com o meu pensamento”, de 1924,¹⁴ até aquelas dos últimos anos, que reforçam a fidelidade de sua leitura: “os quatro maiores mundos, complexos, inesgotáveis, ambíguos, modernos, são Platão, Dante, Shakespeare e Dostoiévski” (1948) — cânone no qual é relevante que o poeta florentino seja o único italiano. Além dessa reconstrução, o que mais tem interessado a crítica é a presença de Dante em *Trabalhar Cansa*,¹⁵ talvez porque resulte mais complexo examinar as relações entre poesia e prosa do que aquelas entre poesia e poesia. A menor atenção que despertou a presença de Dante na narrativa de Pavese talvez tenha tido origem na declaração do próprio escritor, segundo o qual a língua poética de Dante “não pode, nem poderá jamais servir de modelo para composições em prosa”.¹⁶

Parece, porém, que no arco dos nove anos seguintes Pavese mudou de ideia. O que exatamente nessa ocasião parece mais

¹⁴ PAVESE, Cesare. *Lettere I 1924-1944*, v. 1. Torino: Einaudi, 1966, p. 4.

¹⁵ Cf. IOLI, Giovanna. “Dante sulle colline”. *In*: <https://docplayer.it/29121462-Dante-sulle-colline-giovanna-ioli-universita-degli-studi-di-torino-dante-on-the-hills.html>.

¹⁶ PAVESE, Cesare. *Ofício de viver. Diário 1935-1950*. Trad. Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, p. 216. Alguns sinais da presença de modelos dantescos na obra de Pavese, em geral, são, além de IOLI, cit.: GUGLIELMINETTI, Marziano. *Una poetica “tenzone”*: Mario Sturani e Cesare Pavese. Torino: Allemandi, 1990. MUTTERLE, Anco M. *L'immagine arguta. Lingua, stile, retorica di Pavese*. Torino: Einaudi, 1977.

interessante salientar é a apropriação de Dante como narrador, que é uma operação típica do século XX, e da qual a *Comédia* aparece como objeto poético excepcional.¹⁷

Assinalam-se, portanto, brevemente os elementos do último período narrativo de Pavese que parecem se originar da leitura de Dante; em particular, nos deteremos em *A lua e as fogueiras*, publicada, como se sabe, poucos meses antes que o escritor tirasse a própria vida. A justificativa mais forte dessa análise é uma declaração do próprio Pavese em carta a Adolfo e Eugenia Ruata de 17 de julho de 1949, na qual conta ter tido uma “admirável visão”, graças à qual “deveria construir uma minha modesta *Divina Comédia*”. Parece, então, oportuno se perguntar quais são os traços que aproximariam essas obras.

No que concerne o assunto do romance, ficam imediatamente evidentes alguns elementos dantescos reformulados por Pavese:

a) O *topos* da viagem de retorno, narrado em primeira pessoa, que faz, como assinalado por Calvino,¹⁸ sob a guia virgiliana de Nuto, um camponês marxista que nunca se distanciou do país, é enriquecido pela simbologia da parte alta (a colina) e da parte baixa (o vale); em ambos os casos, o retorno implica uma pesquisa da felicidade perdida, que coincide com a união de si mesmo com a própria origem: os dois protagonistas iniciam a viagem perdidos, Dante na selva e Anguilla nos Estados Unidos, longe de suas raízes, mas se em Dante o êxito da busca é positivo, como anuncia, inclusive, o título “*Comédia*”, em Pavese ela parece destinada ao fracasso desde o início, visto que o protagonista não conhece a sua origem. Portanto, no caso do escritor do século XX, mais que uma redescoberta, trata-se de uma construção, a construção de um imaginário sobre o país: “É preciso ter um lugar, nem que seja pelo gosto de ir embora. Um lugar quer dizer não estar

¹⁷ É significativo, nesse sentido, que Umberto Eco se sirva do poema dantesco para mostrar como algumas estratégias narrativas não são prerrogativas dos contos populares e do cinema: cf. ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 73.

¹⁸ CALVINO, Italo. “Pavese e os sacrifícios humanos”. In: *Por que ler os clássicos*, op. cit., p. 275.

sozinho, saber que nas pessoas, nas plantas, na terra há algo de seu, que, mesmo quando você não está, fica esperando por você”.¹⁹ Não por acaso, ao título “*Comédia*”, que em Dante prometia o final feliz, opõe-se o título do romance de Pavese: os seus elementos — a lua e as fogueiras — se configurarão como símbolos de uma condição cíclica, que no caso do fogo se estabelece também como sinal dos sacrifícios. Talvez por conta da falta desse final feliz, o romance tenha 32 capítulos (um a menos que o dos cantos de cada parte da *Comédia*).

b) A dimensão simbólica, inerente à visão de mundo dantesca, busca obsessiva da produção pavesiana. À vontade de doar essa dimensão ao romance poderia obedecer a escolha de um personagem sem nome nem lugar de origem, apto a receber uma identidade universal, como aquela que adquire de modo espontâneo, para o leitor ideal de Dante, o protagonista da viagem. Parece essa a solução de Pavese ao problema aludido em seu diário em 1944: “é árdua a tarefa de transformar a si próprio em um *eu* dantesco, simbólico, quando os próprios problemas estão enraizados em uma experiência tão individual como a cidade-campo e todas as transfigurações atingem apenas símbolos psicologicamente individuais”.²⁰ Mas o símbolo para Pavese vai muito além: da sua eficaz descoberta depende o sucesso da própria poética. Assim, em 1939 escreve a Pinelli: “a obra é um símbolo onde tanto os personagens quanto o ambiente são *meio* da narração de uma parabolazinha, que é a raiz última da inspiração e do interesse: o ‘caminho da alma’ da minha *Divina Comédia*”.²¹ Então se trata de dar a cada elemento, às imagens de um país, uma terra, um grupo de camponeses, a dimensão simbólica perene do destino humano, que pode ser evocada por todos os leitores. E é a imagem dantesca o modelo para essa busca, e não a alegoria: “Como ocorre em suma na *Divina Comédia* — (era preciso chegar a ela) —, mas percebendo

¹⁹ PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. Trad. Lilita Laganá. São Paulo: Berlendis, 2002, p. 18.

²⁰ PAVESE, *Ofício de viver*, op. cit., p. 284.

²¹ Idem, p. 164.

que o símbolo criado por você deverá corresponder não à alegoria, mas à imagem”.²² E o êxito do romance depende, provavelmente, da escolha dos elementos da natureza, quase personagens do romance, cuja relação se perde na América, e, em especial, daqueles cíclicos (os cultivos, as estações, a lua e as fogueiras precisamente), que sugerem a imobilidade da história, a duração do mundo camponês como se fosse subtraído do tempo. Mas a enorme eficácia desses elementos reside, sobretudo, no estilo, no sentido que deu Calvino a esse termo no seu ensaio de 1960 sobre Pavese: “escolha de um sistema de coordenadas essenciais para expressar a nossa relação com o mundo.” Três são os elementos desse estilo que parecem remeter ao magistério dantesco:

1) a presença do não dito, central na *Comédia* dantesca — cuja dificuldade de acesso depende, efetivamente, em grande medida, do papel ativíssimo que o narrador atribui ao leitor — é explicitamente procurada por Pavese através da narração elíptica: “Na inquietação e no esforço de escrever, o que dá alento é a certeza de restar na página algo não dito”.²³ Tem-se assim a impressão de que a língua da *Lua e as fogueiras* é o resultado de uma subtração: as descrições são enxutas, sem adjetivos; como foi observado, na carta e no diário, valoriza-se positivamente a *palavra a contragosto, a cautela, a severidade do meio*;²⁴

2) a justaposição do registro lírico àquele plebeu — cuja valorização positiva em Dante é uma das conquistas da crítica do século XX —, também ela construída muito conscientemente por Pavese como espelho estilístico da própria busca de realismo sobre dois planos, o da experiência vivida e o da tradição clássica, que, como se verá, é uma busca explícita de Pavese;

²² PAVESE, Cesare. *Trabalhar cansa*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: CosacNaify, 2009, p. 374.

²³ PAVESE, *Ofício de viver*, op. cit., p. 239.

²⁴ BECCARIA, Gian Luigi. *Introduzione a La luna e i falò*. Torino: Einaudi, 2000, p. XXI.

3) o ritmo, que daquilo que emerge do diário de Pavese é objeto privilegiado de atenção no que se refere aos poetas, sobretudo os clássicos, dos quais é necessário aprender a lição: “uma referência contínua e sutil a um hábito literário, a um magistério de outros tempos, do qual se conserva como um perfume elaborado”.²⁵ Como observa Beccaria, Pavese tinha há tempos a ideia-guia de uma construção narrativa que fosse “o ritmo daquilo que acontece”, através do controle extremo de cada termo e de cada sinal de pontuação. Em 1942, justamente, escreve em seu diário: “dispor o conto inteiro, desde a primeira palavra e as vírgulas, de modo que não exista aí nada de supérfluo”.²⁶ Por meio do uso muito atento da pontuação, das repetições e anáforas, da reiteração de frases e palavras, a prosa da *Lua e as fogueiras* sugere, de fato, a mesma imobilidade evocada pelos elementos naturais cíclicos. Talvez a descoberta desse aspecto, que de qualquer maneira envolve poesia e prosa, seja a mudança que permite a Pavese incorporar Dante, não obstante o que havia declarado antes, como modelo para o próprio romance.

Em suma, se quiséssemos hipoteticamente — e utopicamente — reconstruir a “admirável visão” que, daquilo que ele mesmo declara, motivou em Pavese a escrita da sua “modesta *Divina Comédia*”, poderíamos nos atrever a identificá-la com a revelação de um tom que lhe teria permitido satisfazer a sua vocação à obra unitária, tendo um plano narrativo realístico, popular, com verossimilhança oral, e um simbólico, com valor universal; como observa em uma entrevista à rádio, a ambição de Pavese é aquela do escritor clássico, que funde em uma unidade “duas aspirações”: “realidade imediata, cotidiana, rugosa, e decoro profissional, artesão, humanista”, e por “humanista” entende o “gosto pelas estruturas intelectualistas”, um “mundo estilisticamente fechado e definitivamente simbólico”.²⁷ Se,

²⁵ PAVESE, *Lettere*, op. cit., p. 97.

²⁶ PAVESE, *Ofício de viver*, op. cit., p. 239.

²⁷ PAVESE, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951, p. 16.

como parece incontestável, a evocação desse mundo se dá na poesia e na prosa de Pavese através de situações e imagens, também essa solução parece provir, entre outras coisas, do modelo dantesco: “Artistas como Dante (o *Stilnuovo*), Stendhal e Baudelaire criam situações estilísticas [...] eles jamais se valem da frase de efeito, pois concebem-na, a frase, como criadora de situações”²⁸

5. Montale: um modo de estar no mundo

No que concerne a poesia, como foi observado por Luperini,²⁹ entre Ungaretti e Montale se verifica uma passagem entre a filiação da lírica de Petrarca à de Dante. A propósito, antecipamos que Montale, ao se reportar diretamente a Dante no discurso que proferiu no sétimo centenário de seu nascimento, fala de si como *escritor*: “não digo para um poeta de hoje porque comparado a Dante não existem poetas”. Palavras que de qualquer forma nos convidam a compreender a sua relação com Dante não por aquilo que se refere às chamadas formas — pelo menos não principalmente —, mas sim pelo comportamento perante a poesia, e perante a poesia e a realidade.

Montale realmente além de ser um poeta central do século XX e de ter atravessado boa parte daquele vasto intangível século, é um daqueles que melhor vislumbrou as contradições do próprio tempo, e que, com comportamento visionário, definiu “não moderno” com o temor de que o eventual “triunfo da razão técnico-científica” levasse a humanidade a uma “nova barbárie”, “nós não vivemos mais em uma era moderna, mas em um novo medievo do qual não podemos entrever as características”.³⁰ É exatamente a partir dessa

²⁸ PAVESE, *Ofício de viver*, op. cit., p. 169.

²⁹ LUPERINI, Romano. *L'autocoscienza del moderno*. Napoli: Liguori, 2006.

³⁰ MONTALE, Eugenio. *Dante ieri e oggi* (1965). Publicado em *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*. Firenze: Sansoni, 1966, vol. II. Hoje, como *Esposizione sopra Dante*. In: Id. *Il secondo mestiere, Prose 1920-1979*. Milano: Mondadori, 1996, p. 2676. No mesmo parágrafo, ele explica que Dante, sendo “exemplo máximo de objetivismo e racionalismo poético, [...] permanece

constatação sobre o próprio tempo que Montale estabelece o seu vínculo com Dante. No mesmo discurso, ele afirma que Dante não pode mais dialogar com o mundo moderno, justamente porque não era moderno. Mas naquele seu hoje, pelo contrário, Dante podia “chegar a todos como talvez nunca tenha ocorrido em outros tempos e como talvez nunca mais será possível no futuro, de tal modo que a sua mensagem *pode* tocar tanto o leigo quanto o especialista, e de forma provavelmente totalmente nova”.³¹

É a postura “intempestiva” de Montale, a de uma poesia fortemente enraizada nas diversas realidades do próprio século e ao mesmo tempo tão profeticamente consciente das suas sombras, aquilo que torna Montale um irmão poético de Dante. De fato, além da maciça presença de léxico dantesco detectada diversas vezes,³² o

estranho aos nossos tempos, a uma civilização subjetivista e fundamentalmente irracional, porque põe os seus significados nos fatos e não nas ideias [...]. Poeta concêntrico, Dante não pode fornecer modelos para um mundo que se distancia progressivamente do centro e se declara em perene expansão” (“esempio massimo di oggettivismo e razionalismo poetico, [...] resta estraneo ai nostri tempi, a una civiltà soggettivista e fundamentalmente irrazionale perché pone i suoi significati nei fatti e non nelle idee [...]. Poeta concentrico, Dante non può fornire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione”).

³¹ “giungere a tutti come mai forse avvenne in altri tempi e come forse non sarà più possibile in futuro, così che il suo messaggio *può* toccare il profano non meno che l'iniziato, e in modo probabilmente del tutto nuovo”. Idem, p. 2681.

³² Cf., entre outros, BARANSKI, Zygmunt. “Dante and Montale: The Threads of Influence”. In: *Dante Comparisons. Comparative Studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*. Dublin: Irish Academic Press, 1985; BLASUCCI, Luigi. “Dantismo e presenze dantesche nella poesia montaliana”. In: *Gli oggetti di Montale*. Bologna: Il Mulino, 2002; CAMBON, Glauco. “Montale e l'Altro”. In: *Lotta contro Proteo*. Milano: Bompiani, 1963; CASADEI, Alberto. “L'esile punta di grimaldello”. “Montale e la tradizione”. In: *Studi Novecenteschi*, v. 35, n. 76 (julho-dezembro de 2008); GHIDETTI, Enrico. “Dante e Montale”, março 2010. Disponível em: [http://www.leggeredante.it/2010/Montale/Montale Dante.pdf](http://www.leggeredante.it/2010/Montale/Montale%20Dante.pdf); GOLFETTO, Giuseppina. “Per un contributo al dantismo montaliano. Varianti dantesche”. In: *Lingua e stile*, XXVI 2, 1991; GRIGNANI, Maria Antonietta; LUPERINI, Romano (org.). *Montale e il canone poetico del Novecento*. Bari: Laterza, 1998; IOLI, Giovanna. *Per speculum. Da Dante al Novecento*. Milano: Jaca Book, 2012; 1963; MARINI, Maria Teresa. “L'allegoria e altro: contributi per una monografia su Montale e Dante”. In:

que se procurará compreender a seguir é o magistério de Montale no que se refere ao comportamento do escritor frente à realidade.

Como se intui, esse não é um aspecto fácil de encontrar, já que atinge planos que se oferecem à observação de modo indistinto e fragmentário, como indistinta e fragmentária é a percepção do próprio Montale acerca da influência de Dante na própria obra: “Devo dizer que eu, após ter lido ainda muito jovem a *Comédia*, coloquei-a de lado por bastante tempo [...]. Certamente a sua leitura, sedimentada em mim, teve, por vias que é difícil definir, algum impacto.”³³ Por conta da difícil identificação dessas vias, pretende-se avançar algumas humildes hipóteses sobre o magistério dantesco que poderia subjazer ao plano textual das líricas de Montale.

Um dos aspectos assinalados pela crítica, além da recuperação de certos termos e expressões, é a recorrência na poesia montaliana de tópicos dantescos, especialmente aqueles relativos à paisagem estéril, queimada, espinhosa que evoca, sobretudo, o aspecto arenoso dos violentos contra a natureza (*Inf.* XIV-XVI);³⁴ acredito, além disso, que nesse sentido, haja vista a relação de Montale com Eliot — note-se, a propósito, que os termos referidos acima se associam espontaneamente também a *The waste land* [A terra devastada] — poderíamos afirmar que, ao ler Dante, o poeta lígure encontrou antigos modelos do correlativo objetivo: pensemos, por exemplo, na paisagem da selva dos suicidas, onde as árvores com ramos contorcidos parecem anunciar o discurso contorcido de Pier della Vigna, indicativo, por sua vez, da sua psiquê contorcida.

Letteratura italiana contemporanea, VII 18, maio-agosto de 1986; MARTELLI, Mario. *Il rovescio della poesia*. Milano: Longanesi, 1977; SCORRANO, Luigi. *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*. Ravenna: Longo, 1994.

³³ “Devo dire che io, dopo aver letto giovanissimo la *Commedia*, l’ho lasciata poi da parte per parecchio tempo [...]. Certamente la sua lettura, sedimentata in me, ha avuto, per vie che è difficile definire, degli influssi”, entrevista concedida em 1966, reproduzida em VALENTINI, Alvaro. *Lettura di Montale: la bufera e altro*. Roma: Bulzoni, 1977.

³⁴ Cf. ZOCCHI, Marco. “Dante nella poesia di Montale”. In: https://mafiaadoc.com/dante-nella-poesia-di-montale-marco-zocchi_5a2481f01723ddc2457b1e83.html, principalmente p. 13-17.

Até a escolha por aproximar o cotidiano ao metafísico, que em Montale se apresenta na contiguidade entre a realidade mais profanada e a possível epifania em um plano profundo de verdade genuína, pode ser atribuída ao magistério dantesco. Efetivamente, na *Esposizione sopra Dante*, Montale afirma ter preferido, à lição croceana que desvaloriza a alegoria, a de Eliot, que aprecia o seu realismo:

Quando eu era jovem e havia acabado de me aproximar da leitura de Dante, um grande filósofo italiano me havia aconselhado a estar atento à letra e a ignorar cada nota obscura. No poema dantesco, dizia o filósofo, há uma fábrica, um andaime que não pertence ao mundo da sua poesia, mas que tem uma função prática. [...] É uma proposta que encontrou amplo espaço na Itália e que continuará a encontrar também no futuro: mas ela deixa sem explicação o fato de que o poema contém uma soma enorme de correspondências, de alusões, que a letra suscita reenviando-nos aos seus ecos, aos seus jogos de espelhos, às suas refrações.³⁵

Como se vê, Montale toma distância de Croce para apreciar em Dante as complexas relações entre o nível literal e os níveis sobrepostos, que unem em um vínculo necessariamente poético — e, logo, único — o físico e o metafísico, o concreto e o abstrato, o estético e o histórico: “Uma indiscutível unidade é dada pela concretude das imagens e das similitudes dantescas e pela capacidade do poeta de tornar sensível o abstrato, de tornar corpóreo também o imaterial.”³⁶ Trata-se, então, de uma caracterização que se poderia

³⁵ “Quando ero giovane e appena mi accostavo alla lettura di Dante, un grande filosofo italiano mi aveva ammonito di stare attento, appunto, alla lettera e di trascurare ogni oscura glossa. Nel poema dantesco, diceva il filosofo, c’è una fabbrica, un’impalcatura che non appartiene al mondo della sua poesia, ma ha una sua funzione pratica. [...] È una proposta che ha trovato largo credito in Italia e ne troverà anche in avvenire: ma essa lascia inspiegato il fatto che il poema contiene una somma enorme di corrispondenze, di richiami, che la lettera suscita rinviandoci ai suoi echi, ai suoi giochi di specchi, alle sue rifrazioni”. MONTALE, *Dante ieri e oggi*, op. cit., p. 2683.

³⁶ Idem, p. 2682.

atribuir também à própria poesia, onde se aproximam, para citar o exemplo do poema *Casa dei doganieri* [Casa dos aduaneiros], enxame e pensamentos, dados e memória, travessia existencial e petroleiro.

É evidente que a contiguidade entre concreto e abstrato não é para Montale um aspecto exclusivamente formal; ela é ligada à desejada representação da contiguidade entre a dimensão histórica e a da eternidade. E ele, com efeito, declara ter admirado em Dante:

o paradoxo de uma visão com dupla face que de um lado se abre para a paisagem da eternidade, do outro para eventos terrenos que ocupam poucos anos de tempo e um lugar determinado, a vida do florentino comum e os seus acontecimentos nos anos do engajamento cívico do poeta e a parte que o personagem Dante teve nesses eventos.³⁷

Seria possível, assim, identificar um débito de Montale naquela postura de poeta filósofo, que se vale das imagens para dar consistência e sensualidade às ideias metafísicas; nisso, Montale é de qualquer forma filho também de Leopardi, para o qual ser um poeta moderno implicava exatamente na reflexão filosófica, e não mais a ilusão. Dante lhe oferece, porém, o método não moderno, e então reutilizável no próprio tempo, também ele não mais moderno: interrompida a comunicação linear, consecutiva, argumentativa que caracterizavam os *Opúsculos morais* e *A ginestra*, as imagens constroem para Montale o discurso metafísico mais eficaz sobre o conhecimento.

O mesmo discurso poderia ser feito para *La bufera e altro* [A tempestade e outros poemas] (1940-1954), onde a presença de Dante, tradicionalmente identificada pela crítica em alusões que acentuam o caráter “infernai” da guerra e do pós-guerra, indicaria ainda, a partir dessa nossa perspectiva, como Montale associa, do modo

³⁷ “il paradosso di una visione a doppia faccia che da un lato si apre sul paesaggio dell’eternità, dall’altro su vicende terrene che occupano pochi anni di tempo e un luogo determinato, la vita del comune fiorentino e i suoi avvenimenti negli anni dell’impegno civile del poeta e la parte che il personaggio Dante ebbe in quelle vicende”. Ibidem, p. 2680.

como faz Dante em toda a *Comédia*, os elementos circunstanciais da história àqueles a-históricos: no mundo do poeta cristão, aqueles transcendentais do além; naquele imanente de Montale, os elementos irrefreáveis do clima e das estações. Se pense, além do nome infernal da coletânea, no quase oxímoro de “primavera hitleriana”: ali, de fato, aparecem não somente palavras e imagens dantescas, mas também outro elemento que é tradicionalmente detectado pela crítica, ou seja, a continuidade, geralmente paródica, entre os elementos da poética dantesca e aquela desencantada de Montale. Em particular, a figura da mulher-anjo reformulada em Clizia, e a postura do poeta em relação ao milagre: em *Meriggiare pallido e assorto* [Passar a sesta pálido e absorto] e em *Arsenio* foi notada como, diferentemente do êxito da busca dantesca, em Montale fica evidente a impossibilidade de conciliar o divino com o humano.³⁸ E em *Crisalide* [Crisálida], justamente, o fracasso da tentativa de acessar uma realidade mais genuína, a impossibilidade da ninfa de se transformar em borboleta, leva, com efeito, a uma “amarga tortura sem nome”, à condenação ao “limbo desprezível / das existências incompletas”: significativamente, tanto a metamorfose desejada, quanto as dolorosas consequências da sua falta se alimentam de palavras dantescas.

Mas há ainda outro aspecto: a eventual possível conciliação entre imanência e transcendência, que para Montale era central, parece se estabelecer por meio de uma cadeia causal, aliás, tradicional, entre conhecimento e dor. De fato, o milagre no sistema poético de Montale está intimamente ligado a um estado de consciência superior. Mas essa consciência torna infeliz aquele que a atinge (se pense em *Forse un mattino andando in un’aria di vetro* [Talvez uma

³⁸ Cf. GRIGNANI, Maria Antonietta. “Presenze della *Divina Commedia* nella poesia del Novecento”. In: DE MARTINO, Domenico (org.). *Conversazioni di Dante 2021*. Ravenna: Longo, 2012; ZOCCHI, cit., e ASSANTE, Maria Silvia. “Sul limite del limite: suggestioni dantesche in Montale”. In: BERTINI, Malgarini Patrizia; MEROLA, Nicola; VERBARO, Caterina (org.). *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MODLumsa*, Roma, 10-13 de junho de 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/39914119/Sul_limite_del_limite._Suggestioni_dantesche_in_Montale?email_work_card=view-paper.

manhã andando num ar de vidro]).³⁹ O que é notável é a relação entre essa infelicidade, que poderíamos chamar “iluminada”, e a solidão: “Mas será tarde demais; e eu irei muito cedo / entre os homens que não se voltam, com meu segredo”.⁴⁰ Solidão que se expressa através do silêncio, a impossibilidade de comunicar o que se aprendeu. Eis a verdadeira distância quanto à revelação que é dada a Dante: no *Paraíso*, o conhecimento do Verdadeiro não apenas coincide com a felicidade e o amor, mas também — e se poderia dizer, principalmente, dada a importância que esse aspecto tem na oração em *Par. XXXIII 67-75* — com a comunicação: o Bem, para os que já se salvaram, é coletivo, quanto mais compartilhado mais intenso; e para quem, como Dante, o vê enquanto mortal, constitui exatamente aquilo que deve ser propagado, gritado a todos. É evidente que a distância entre essa concepção e a de Montale associa-se à visão de homem: aquele medieval, mesmo no já conhecido pessimismo dantesco, pode ainda se abrir para receber a mensagem; aquele de hoje (o hoje de Montale, nesse sentido provavelmente também o nosso) caminha sem olhar para trás, negando-se ao milagre.

Enfim, um traço da poesia de Montale que talvez não tenha sido até o presente momento relacionado ao exemplo dantesco é aquele da autorreferencialidade poética, em contraste com a poética desenvolvida anteriormente. Como se sabe, Dante foi o primeiro a tematizar, com singular consciência do próprio papel, a relação entre sua poesia e aquela anterior — não somente em *Purg. XXIV*, na célebre passagem sobre o *Dolce stil novo*, mas também no que se refere ao próprio leitor, a quem dirige cerca de vinte orientações sobre o tipo de leitura que espera do próprio poema. Parece exatamente o mesmo comportamento de Montale em “Limoni” [Limões], onde a menção aos “poetas laureados” que se movem entre plantas altissonantes foi sempre identificada com D’Annunzio. E, entretanto,

³⁹ Para os poemas de Eugenio Montale em português, faz-se referência aos volumes: *Ossos de Sépia*. Trad. Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002; *Poesias*. Trad. Geraldo Holanda Cavalcanti. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997. [N. T.]

⁴⁰ MONTALE, Eugenio. *Ossos de Sépia*. Trad. Renato Xavier. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 93.

se continuássemos o raciocínio de Luperini sobre o deslocamento a partir do modelo petrarquista em direção àquele dantesco, que se verifica entre Ungaretti e Montale, e visto que — diferentemente de Dante — Petrarca recebeu a láurea poética, poderíamos pensar que no centro da polêmica está também esse último, como emblema de uma postura de falta de envolvimento com a realidade menos prestigiosa. Eis aqui, talvez, na minha opinião, a grande herança dantesca em Montale: o comportamento intempestivo no sentido que dá Agamben à palavra; a contemporaneidade que já havia percebido Mario Luzi em um Dante completamente pertencente à sua época e, todavia, em doloroso contraste com ela, é exatamente a contemporaneidade que caracteriza o próprio Montale. E o seu comportamento como escritor é o mesmo de Dante: aquele da denúncia.

É em *Satura*, como já indicado, que, como observa Luperini, Montale “faz as contas” com um Dante pouco discutido na tradição lírica moderna, aquele cômico. Ele que, mesmo nas *Occasioni* [Ocasões] e na *Bufera*, havia retomado a linha alta da lírica europeia [...] podia agora, na segunda metade dos anos sessenta, tornar-se intérprete do mundo baixo e desordenado — permanentemente oximórico e não menos privo de tragédia.⁴¹ Ali estão a aproximação do sublime e do plebeu, da inesperada presença do não poético em meio aos versos, da inclusão de termos técnicos e das palavras estrangeiras: eis o registro cômico dantesco, que se vale de todas as linguagens disponíveis para afastar o “tristo buco”⁴² que, do abismo dantesco, moveu-se no século XX em direção ao mundo que habitamos. Nesse sentido, o magistério dantesco parece ter retomado os traços da integridade frente a uma realidade hostil que caracterizava a imagem de Dante durante o Humanismo: aceitação do “mal de viver” com “decência cotidiana”. Certamente entre a denúncia dantesca, de origem providencial, e aquela de Montale que, como eu poético, constata diversas vezes a impossibilidade do

⁴¹ LUPERINI, *Lautocoscienza del moderno*, op. cit., p. 34.

⁴² Expressão do v. 2 de *Inf. XXXII*, na tradução de Cristiano Martins “fundo dolente”, p. 379. [N. T.]

milagre ou mesmo da sua incomunicabilidade, transcorrem-se sete séculos de fraturas, perplexidades, incertezas. Mas é exatamente no coração da nossa existência imanente que Montale parece ansiar a busca por uma verdade mais genuína que aquela aparente, aquela “tela” de costumes, sempre mais distante do conhecimento profundo. Em uma realidade percebida como degradada, inferior, empobrecida, escreveram tanto Dante quanto Montale, com o mesmo comportamento de homem do próprio tempo que, de tão imerso no próprio tempo, o próprio tempo refuta.

6. Em direção ao futuro

Procurou-se mostrar, nesse rápido percurso através dos séculos, os modos como Dante foi percebido pelas diversas gerações como um contemporâneo. Nesses últimos anos que se aproximam do sétimo centenário da sua morte, leitores, professores, estudiosos e tradutores se preparam, na Itália e no mundo, para celebrá-lo com novas edições, cursos, comentários, traduções, espetáculos. É ainda cedo para definir a relação que o século XXI estabelece e estabelecerá com Dante, mas a história das leituras que nos precedem nos tornam bastante maduros para intuir que ele será novo, nosso, vital.

(Tradução Grazielle Altino Frangiotti)

Errâncias a partir da *Comédia*: contemplar como gesto escritural

|| Patricia Peterle

A releitura da obra de Dante no século XX parece se dar como uma combustão, pois é um processo intenso, material, que é queimado e transformado em outra matéria, cheio de fagulhas e faíscas, para além dos clarões maiores, que vão estabelecendo e tecendo novos e pequenos focos, deixando também rastros por meio das cinzas. T. S. Eliot, Ezra Pound, Óssip Mandelstam, Eugenio Montale, J. L. Borges, Carlos Drummond, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Caproni, o grupo dos Concretistas, Roberto Piva, Antonella Anedda são somente alguns nomes de uma lista que é, sem dúvida, interminável e monumental. Num texto de 1965, por ocasião de uma celebração de Dante, Montale afirmava:

Dante é patrimônio universal (e tal se tornou mesmo que tenha advertido mais de uma vez que falava para poucos dignos de escutá-los) para além de certo grau de profundidade necessária, sua voz hoje pode chegar a todos talvez como nunca aconteceu em outros tempos e como talvez não será mais possível no futuro, assim sua mensagem pode tocar tanto o mais profano quanto o iniciado, e de forma totalmente nova.¹

A lista é realmente infinita, por isso não é uma mera coincidência que o título deste ensaio já se apresente sob a constelação das errâncias. Aqui serão privilegiadas algumas incursões nas relações com Giovanni Pascoli, Óssip Mandelstam, Antonella Anedda e Giorgio Caproni; contudo, sem o escopo de esgotá-las. As idas e vindas e o contato com o texto de Dante vão constituindo trilhas tortuosas e muito diferentes. Entretanto, o que elas apresentam em comum é justamente a releitura, gesto que, por sua vez, não deixa de apontar para a própria sobrevivência do texto dantesco (seu viver ao longo do tempo). Nesse sentido, não se pode deixar de mencionar — mas não é o foco desse ensaio — as inúmeras traduções e retraduações em diferentes suportes. Um movimento, enfim, que gera outros movimentos, que se estende, que retorna à origem, mas que, ao mesmo tempo, realiza esse retorno e se distancia dela.

A atenção dada poderia estar relacionada à dimensão que beira o incomensurável, com os cem cantos e mais de 10 mil decassílabos encadeados pela *terza rima*, além de todo um conhecimento muito mais do que enciclopédico. “É óbvio que Dante esteja nebulizado em toda a poesia que veio depois dele, mas — dada sua enormidade — ele aparece pulverizado: aqui com suas visões, lá com seu *modus*

¹ “Dante è patrimonio universale (e tal è diventato anche se più di una volta egli abbia avvertito che parlava a pochi degni di ascoltarlo) al di là di un certo grado di approfondimento necessario, la sua voce oggi possa giungere a tutti come mai forse avvenne in altri tempi e come forse non sarà più possibile in futuro, così che il suo messaggio possa toccare il profano non meno che l’iniziato, e in modo probabilmente del tutto nuovo”. MONTALE, Eugenio. “Esposizione sopra Dante”. In: *Il secondo mestiere*. Vol. II, Giorgio Zampa (org.). Milano: Mondadori, 1996, p. 2667. Todas as traduções, salvo outra indicação, foram feitas por mim.

amandi — por assimilação ou por contraste — em outro lugar com sua petrosidade...”² Ler Dante, ainda nas palavras de Maria Grazia Calandrone, significa deixar-se contagiar. Uma hospitalidade e um dom, como aponta, ainda, Montale:

Que a verdadeira poesia tenha sempre o caráter de um dom e que, portanto, ela pressuponha a dignidade de quem o recebe, isso talvez seja o maior ensinamento que Dante nos tenha deixado. Ele não é o único a ter dado essa lição, mas dentre todos foi, certamente, o maior. E se é verdade que ele quis ser poeta e nada mais que poeta, fica quase inexplicável diante da moderna cegueira o fato de que quanto mais seu mundo se distancia de nós, muito cresce a nossa vontade de conhecê-lo e de fazê-lo conhecer a quem é mais cego de que nós.³

Não é por acaso, portanto, que Eduardo Sterzi afirma que a *Comédia* é “uma máquina textual onívora que assimila e reprocessa”⁴. Assim, se o movimento centrífugo é de atração para a *Comédia*, para esse vórtice arquiteturalmente construído, o centrípeto não pode deixar de ser complementar, ou seja, é impossível passar por esse torvelinho e dele sair sem marcas, ilesos. A relação entre experiência vivida e experimento poético imbricada em sua escrita é um elemento altamente moderno, que não pode não chamar a atenção dos outros escritores acima citados. Auerbach deu como

² “Ovvio che Dante sia nebulizzato in tutta la poesia venuta dopo di lui, ma — data la sua enormità — vi compaia appunto parcellizzato: qui con le sue visioni, là con il suo *modus amandi* — per assimilazione o per contrasto — altrove con le sue petrosità...” CALANDRONE, Maria Grazia. “Un altro mondo, lo stesso mondo”. In: PASCOLI, Giovanni. *Il fanciullino*. Torino: Nino Aragno Editore, 2018, p. 46.

³ “Che la vera poesia abbia sempre il carattere di un dono e che pertanto essa presupponga la dignità di chi lo riceve, questo è forse il maggior insegnamento che Dante ci abbia lasciato. Egli non è il solo che abbia dato questa lezione, ma fra tutti è certo il maggiore. E se è vero ch’egli volle essere poeta e nient’altro che poeta, resta quasi inspiegabile alla nostra moderna cecità il fatto che quanto più il suo mondo si allontana da noi, di tanto si accresce la nostra volontà di conoscerlo e di farlo conoscere a chi è più cieco di noi”. MONTALE, op. cit., p. 2690.

⁴ STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2018, p. 71.

título a um de seus ensaios “Dante o poeta do mundo secular” e Gianfranco Contini, dentre as inúmeras possibilidades, se referiu ao poeta como “o Dante da realidade”. Ambas as visões apontam para a importância da experiência, o mundo terreno em um e a realidade no outro. Daí mais um aspecto a ser destacado, que é o meio em que a poesia se realiza, a saber, a língua. A de Dante também é altamente moderna, uma vez que opta por acolher, justamente, a experiência. Ela, então, possui traços de caducidade, de efemeridade, acolhendo a pluralidade e diversidade existentes. Na introdução ao primeiro volume da coleção Meridiani, dedicado ao *Inferno*, Anna Maria Chiavacci Leonardi afirma: “medir-se com Dante é, como para todas as grandes obras da humanidade, aprofundar o conhecimento de nós e da nossa história, descobrir uma dimensão do homem”.⁵

Os versos iniciais da *Comédia* (“*Nel mezzo del cammin di nostra vita*”) apresentam um lado desse traço onívoro assinalado por Sterzi: não é somente o eu do poeta que se vê no meio do caminho de sua vida. A escolha do pronome possessivo na primeira pessoa do singular (*nostra*) tem um peso inigualável, abrindo a máquina do mundo — para lembrar os tercetos de Drummond.⁶ Há uma tensão dialética, aqui, entre o tom baixo e cotidiano desse primeiro verso e a potência de universalidade que ele contém. A tradução de Cristiano Martins (que será aqui utilizada como referência), infelizmente, não conseguiu dar conta dessa tensão: “A meio do caminho desta vida”.⁷ Versos que aos ouvidos brasileiros nos remetem diretamente ao célebre poema de Drummond de *Alguma poesia* (1930): “No meio do caminho”. A forma da repetição, um dos eixos do poema, joga

⁵ “[...] misurarsi con Dante è, come per tutte le grandi opere dell’umanità, approfondire la conoscenza di noi e della nostra storia, scoprire una dimensione dell’uomo”. LEONARDI, Anna Maria Chiavacci. “Introduzione”. In: ALIGHIERI, Dante. *Commedia. Inferno*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1991, p. XIII.

⁶ Sobre a relação entre natureza humana e pessoa, sentido literal e alegórico para Contini, é interessante o ensaio de Giorgio Agamben dedicado à *Comédia* e seu caráter “cômico”. AGAMBEN, Giorgio. “Comédia”. In: *Categorias italianas*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko e Carlos Eduardo Schmidt Capela. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014, p. 41.

⁷ Para manter a estrutura da poesia o nível de tensão caiu, o mesmo fenômeno se dá na tradução de Augusto de Campos em *Invenção*. São Paulo: Arx, 2003.

com o poético, apontando, por sua vez, para o infinito e também para a morte, elementos constituintes de sua força. São rastros e ruínas dos versos de Dante que ressoam diretamente e séculos depois nos de Drummond.

A origem [*Ursprung*] insere-se no fluxo do devir como um vórtice que arrasta no seu ritmo o material de proveniência [*Entstchung*]. [...] Por um lado, o originário quer ser conhecido como restauração e reconstituição e, por outro, exatamente por isso, como algo incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno de origem determina-se a figura através da qual uma ideia se confronta permanentemente com o mundo histórico, até ele atingir a completude na totalidade da sua história. Pois a origem não emerge da esfera dos fatos, mas refere-se à sua pré e pós-história.⁸

As retomadas e leituras da obra de Dante, nesse sentido, podem ser vistas como a parte de um todo, em que “a origem deixa de ser algo que precede o devir [...]”, sendo ela “contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria”.⁹ Nesse sentido, a poesia pode ser lida como um retorno,¹⁰ sem, todavia, tons nostálgicos ou saudosistas. Tal retorno está ligado ao gesto do caminhar, tão presente no poema de Drummond e central na obra de Dante. Uma ação, a de caminhar, cujo fim não é um seguir em frente, um futuro à espera, mas é, justamente, o movimento que é gerado, o limiar, a intermitência entre claro e escuro.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma *dissociação* e

⁸ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 34.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato*. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 85.

¹⁰ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Apresentação Susana Scramin. Trad. Vinícius Honesko Nicastro. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-76.

um *anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.¹¹

É essa, de fato, a trama que vai sendo tecida por alguns leitores com a obra de Dante, como é o caso do poeta russo Óssip Mandelstam, citado por Agamben no ensaio dedicado às reflexões sobre o “contemporâneo”, a partir do longo poema traduzido por Haroldo de Campos com o título “A Era”. Mandelstam é também autor de um significativo ensaio intitulado “O rumor do tempo” e das célebres *Razgovor o Dante* [Conversa sobre Dante], que não deixa de ser uma conversa consigo mesmo, “tendência a auscultar os ruídos subterrâneos da história”¹² e, por que não, também da cultura.

Todavia, é bem na passagem do século XIX para o XX que uma significativa releitura de Dante é proposta pelo poeta e crítico Giovanni Pascoli. Mesmo antes dos tercetos de “Conte Ugolino” dos *Primi poemetti* [Primeiros Poemetos] (1907), menção direta ao episódio do canto 33 do *Inferno*, outro personagem da *Comédia* já havia chamado sua atenção. É, portanto, nessa primeira montagem de *Myricae* (1891), não comercial, feita pela Tipografia di Raffaello Giusti, com 22 poemas, dedicada às núpcias de Raffaello Marcovigi, que encontramos um personagem menor, Belacqua, o preguiçoso lutier, do canto IV do *Purgatório*, revisitado por Pascoli.¹³ Mas, antes, voltemos ao *Purgatório*:

Por detrás, muitas almas, recostadas
à rocha, vimos bem à sombra fria,
lassas, pela indolência dominadas.

¹¹ Idem, p. 59.

¹² BEZERRA, Paulo. “Prefácio — As vozes subterrâneas da história”. In: MANDELSTAM, Óssip. *O rumor do tempo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 11.

¹³ Uma primeira publicação de 10 poemas, entre os quais “Gloria”, saiu em *Vita nuova*, em 10 de agosto de 1890.

Uma, que mais cansada parecia,
a ambos os joelhos repousando a mão,
sentava-se, e a cabeça ao chão pendia.

“Ó caro guia meu, presta atenção
naquele!”, eu disse “ali, tão indolente,
como se fosse da preguiça irmão.”

e ele, volvendo a face, lentamente,
de sobre os joelhos seu olhar alçando,
murmurou: “Sobe lá, se és diligente!”¹⁴

Se o personagem de Belacqua em Dante está ligado a certa preguiça, pois repousa ao invés de se apressar para a purificação (a subida do monte do Purgatório), na leitura oblíqua feita por Pascoli essa demora, esse deter-se é significativo. Deixando para trás a imagem negativa, o autor de *O menininho* subverte a figura de Belacqua, vendo ali o símbolo do poeta que escuta as pequenas vozes da natureza sem aspirar à glória. Nesses versos de *Myricae*, como depois ficará mais claro em outros poemas e no ensaio *O menininho*, é posta a recusa aos grandes temas, e a aposta pascoliana centra-se num mundo poético mais “comum”, o das coisas humildes. Um elogio da preguiça? Talvez sim, um texto em que já se distanciava da poética de Giovanni Carducci, no cruzamento com o mote virgiliano “arbusta iuvant humilesque myricae” [os arbustos e os humildes tamariscos]. Os elementos naturais dominam, como se vê abaixo, nos versos finais.

— Ao santo monte não irás, Belacqua?

Eu não irei: chegar ao alto o que comporta?
Longe é a Glória, pés e mãos a seu dispor;
e lá não se abre só a oração a porta,
e atrás da pedra não me deixa dor
e com as cigarras ao sol entoar
e as rãs que coaxam, água água¹⁵

¹⁴ ALIGHIERI, Dante, *A Divina Comédia*. Vol. 1. Trad. e intr. Cristiano Martins. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991, p. 42-44.

¹⁵ “— Al santo monte non verrai, Belacqua? // Io non verrò: l'andare in su che porta? / Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole; / e là non s'apre che al pregar la porta,

O primeiro verso é uma pergunta. Dá voz ao outro, que inicia sua fala com uma recusa, “Eu não irei”, posta em posição central, no início do verso. A segunda parte desse segundo verso também é uma pergunta da qual se desdobram os demais versos, encadeados pela repetição anafórica do “e”. Tal recusa, num olhar em negativo pode remeter à de outros personagens inoperantes na literatura, como o escrivão Bartleby de Melville, o jovem Oblomov de Gontcharov e até o personagem mais recente de Baratto de Gianni Celati.

A leitura de Pascoli da *Comédia* é intensa e obsessiva e se dá num momento de retomada dos estudos dantescos, quando dominava uma crítica historicista e positivista, cujos interesses maiores estavam nos *rebus*, nos enigmas, nos símbolos. Questões pelas quais o próprio Pascoli também passa, como é possível perceber nos três estudos realizados: *Minerva oscura* [Minerva obscura] (1898), *Sotto il velame* [Sob o véu] (1900) e *La mirabile visione* [A admirável visão] (1901). Para termos uma ideia mais clara da dedicação e do interesse nutridos pela *Comédia*, é emblemático um fragmento da carta enviada a Gaspare Finali, quando informa que uma parte inicial de *Minerva oscura*, já havia sido publicada na revista *Convito*:

Há cinco ou seis anos era meu trabalho predileto: meditava sobre ele dias inteiros e sonhava (sorria ou ria quem quises; mas é a pura verdade) durante as noites. Era a minha companhia, meu conforto, meu orgulho. Dos desprezos que nunca me faltaram, eu me refugiava no obscuro *Tesouro* das minhas argumentações e divinações; as contava e repetia, e saía radiante com orgulho solitário. [...] Sim, agora, faz-me bem acreditar que também nesta pobre obra minha eu só teria contemplado, com nenhum outro fim senão este, o de contemplar, de ser amado por quem contemplou.¹⁶

/ e qui star dietro il sasso a me non duole, / e cantare udendo le cicale al sole / e le rane che gracidano, acqua, acqua”. PASCOLI, Giovanni. *Poesie e prose scelte*. Vol. I. Apresentação e notas de Cesare Garboli. Milano: Mondadori, 2002, p. 707-708.

¹⁶ “Era da cinque o sei anni il mio lavoro segreto e predileto: lo meditavo per giorni interi e ne sognavo (sorrìda o rida chi vuole; ma è vero!) le notti. Era la mia compagnia, il mio conforto, il mio vanto. Dai dispreghi che mai non mi

A assídua dedicação e a tensão trazidas nessas leituras se embatem com o silêncio da crítica da época, que irá marcar a recepção desses textos ensaísticos. A sentença implacável de Benedetto Croce, num ensaio publicado em *La Critica*, em 1907, mesmo com a revisão e a diminuição posterior do tom, dá uma ideia do ambiente intelectual. Croce irá dizer que a leitura proposta por Pascoli é uma “singular aberração”, que ele é um “atrasado”, um “fóssil” no que diz respeito à crítica de Dante.¹⁷ Há um olhar estranhante na leitura oferecida por Pascoli que será percebido, entretanto, por um crítico como Renato Serra.¹⁸ Umas das críticas dirigidas a esse conjunto é seu caráter fragmentário e evanescente, mas, talvez, precisamente nisso está sua força, com sua sintaxe tropeçante e inquieta. Ou como aponta Giovanni Getto, sua paixão questionadora,¹⁹ que está intimamente ligada ao contemplar, termo este trazido no final da citação. Escrever é contemplar a língua²⁰ e é exatamente isso que Pascoli traz à luz

sono mancati, io mi rifugiava nell'oscuro *Tesoro* delle mie argomentazioni e divinazioni; le contavo e le ripetivo, e ne uscivo raggianti di solitario orgoglio. [...] Si che ora mi giova credere che anche in questa povera opera mia io non abbia fatto se non contemplare, con nessun altro fine se non questo di contemplare. Né alcun altro frutto me ne venga, se non quest'uno, d'essere amato da chi contemplò [...]”. Um pouco mais à frente, nessa mesma parte, Pascoli antecipa uma questão que retornará nas reflexões de *O menino*: “[...] è svanito dal mio cuore ogni desiderio di gloria e di gloriola. Se vanità è la vita, la gloria è l'ombra gettata da quella vanità. Cancelliamo dunque quelle superbe parole! Mi perdoni chiunque ne sia rimasto scandalizzato! Oh! se la gloria è ombra di vanità, se è vaporazione di nulla, non è però così vana e nulla cosa il desiderio di essa. È un desiderio di sopraffare, è un desiderio di deprimere e di avvilitare altrui. Via dal cuore così perverso fermento!”. In: PASCOLI, Giovanni. *Poesie e prose scelte*. Vol. II. Cesare Garboli (org.). Milano: Mondadori, 2002, p. 313.

¹⁷ BENEDETTO, Croce. “Intorno alla critica della letteratura contemporanea e alla poesia di G. Pascoli”. In: *La letteratura della nuova Italia*. Bari: 1947, p. 218. Para o n. de *La Critica*, faz-se referência ao vol. 5, p. 101.

¹⁸ Mas também outros como Agnoletti e Thorez. SERRA, Renato. *Scritti critici*. Firenze: 1919, p. 51; THOREZ, Enrico. *L'arco d'Ulisse*, 1921, p. 358; AGNOLETTI, Fernando, cf. *La Voce*, 15 dic., 1915. Ver o ensaio de MONTALE, Eugenio. “La fortuna del Pascoli”. In: *Il secondo mestiere*. Vol. II. Op. cit., p. 1899-1904.

¹⁹ GETTO, Giovanni. “Pascoli Dantista”. *Lettere Italiane*, vol. 1, n. 1, 1949, p. 35-59. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/26243796.

²⁰ Cf. AGAMBEN, *O fogo e o relato*, op. cit., p. 34.

no trecho citado acima. Uma contemplação que não pressupõe nenhum fim específico, mas cujo dar-se pode provocar aberturas, movimentos não previstos. É na dança do olhar e da leitura que se realiza o contemplar. Vemos, portanto, claramente como a leitura de Dante provoca perturbações e sensações que no texto poético podem ecoar em alguns momentos como no já mencionado poema “Conte Ugolino”. Escrito em *terza rima*, esse poema parte de um dado preciso: “Ero a l’Ardenza, sopra la rotonda / dei bagni, e so che lunga ora guardai / un correre, nell’acqua, onda su onda” [Estava na Ardenza, em cima da rotunda / do balneário, e sei que por muito olhei / um correr, na água, onda sobre onda].²¹ O poeta está nesse ponto famoso e elegante da cidade de Livorno e o que é ressaltado no primeiro terceto é justamente o contemplar: “na água, onda sobre onda”, retomado em outros momentos do poema, “vago aqui e ali”. E é nesse vagar do segundo momento do poema que aparece a figura de Dante, anunciada no último verso da primeira parte. Dante está sentado num imenso bloco de granito, aparentemente imóvel. Ao lado da dureza do imenso bloco, ele “Pensava. Il suo pensiero / come il mare infinito era infinito”.²² A similitude do pensamento como a infinitude do mar, presente em outros poemas de Pascoli, como “Un gatto nero” [Um gato preto] de *Myricae* (“Il suo pensiero / come il mare” [O seu pensamento / como o mar]), aponta e reforça mais uma vez a ideia de contemplação. Fazendo um salto temporal, poder-se-ia dizer, talvez, que esses versos, quase um século depois, ecoariam na escrita de Giorgio Caproni, que tensiona ainda mais essa imagem do mar, em “Albàro”, de *Il franco cacciatore* [O franco caçador] (1982): “Non / lo sopporto più il rumore / della storia... [...] Il mare... / Il mare in luogo della storia... / Oh, amore.” [Não / suporte mais o ruído / da história [...] O mar... / O mar no lugar da história... [...] / Oh, amor].²³

Tais imagens poéticas, que tendem, mais do que a uma visão nítida da onda ou do mar, a um adentrar neles, parecem corroborar

²¹ PASCOLI, *Poesie e prose scelte*. Vol. I. Op. cit., p. 1359.

²² Idem.

²³ CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi* [Obra em versos]. Organização Luca Zuliani, introdução Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia Adele Dei. Milano: Mondadori, 1990, p. 468.

o traço oblíquo do olhar pascoliano. Certa “indefinição” intrínseca a essas imagens também está exposta no texto introdutório de *Minerva oscura* [Minerva obscura]. Nele, Pascoli se pergunta se é realmente possível conhecer e descrever Dante, uma vez que — e são termos do próprio Pascoli — quando o autor da *Comédia* diz “olhem”, deixa os nossos olhos em meio à caligem.²⁴ Névoa, neblina, termos caros à própria poesia de Pascoli. Esse modo pascoliano de leitura e manuseio do texto de Dante, na visão de Cesare Garboli, organizador dos volumes *Poesie e prose scelte* [Poesias e prosas escolhidas], pode se configurar como um método, ou melhor um anti-método:

[...] uma corrida temática eternamente ‘rumo ao por vir’, como um universo exegético que se expande, que está em perene movimento e metamorfose, que se deixa atravessar por explosões e revelações em cadeia, não se configurando como o código dado uma vez por todas, mas que está pronto para se transformar e se reencarnar de situação em situação, de estação em estação da viagem.²⁵

Num momento em que a crítica adverte uma expansão da filologia dantesca — e o *Bullettino della società dantesca* que começa a circular em 1890 é uma amostra desses trabalhos —, Pascoli parece trabalhar a um só tempo em dois polos, coerência e desvio. A distância entre o exegeta e o poeta vai diminuindo, o crítico também

²⁴ É exatamente isso que é colocado no primeiro parágrafo introdutório de *Minerva oscura*: “Conhecer e descrever a mente de Dante será em algum momento possível? Ele eclipsa na profundidade de seu pensamento: voluntariamente eclipsa. Eu já decidi segui-lo num desses desaparecimentos, no qual, depois de ter dito OLHEM, ele deixa os nossos olhos no meio da caligem” (“Conoscere e descrivere la mente di Dante sarà mai possibile? Egli eclissa nella profondità del suo pensiero: volontariamente eclissa. Io già mi posi in cuore di seguirlo in una di queste sparizioni, nella quale, dopo aver detto, MIRATE, egli lascia i nostri occhi in mezzo alla caligine”). In: PASCOLI, *Poesie e prose scelte*. Vol. II. Op. cit., p. 314.

²⁵ “[...] una rincorsa tematica eternamente ‘ulteriore’, come un universo esegetico che si espande, che è in perenne movimento e metamorfosi, che si lascia attraversare da esplosioni e rivelazioni a catena, non essendo il codice dato una volta per sempre, ma pronto a riformarsi, a reincarnarsi di occasione in occasione, di stazione in stazione del viaggio”. Idem, p. 299.

precisa contemplar, sair de seu espaço de conforto, habitar como um alquimista a leitura. Garboli usa um termo ainda mais radical e significativo para pensar a operação realizada por Pascoli, ao afirmar que “esse tipo de hermenêutica exalta uma relação de canibalismo”.²⁶ O mar infinito pode ser, então, uma analogia para essa relação que também fala muito do próprio Pascoli, uma busca incessante, uma caça na qual o livro se “desfaz”, se torna espaço de criação, de aventura, de contágios, de porosidades, que assim se expõe ao leitor, apontando para um fora e para o caráter de inacabamento do gesto da leitura — interminável na visão de Garboli.²⁷ Uma vez que o antimétodo de Pascoli “mata”, num certo sentido, o livro, favorecendo o moto do torvelinho e seus deslocamentos não é de se espantar que a crítica positivista não tenha visto com bons olhos seus estudos. Não é uma mera coincidência que o *Inferno*, como em outras leituras ao longo do século XX, tenha um espaço privilegiado no percurso pascoliano: os grandes silêncios sepulcrais, os espaços espectrais, as ruínas, o ferver da lama, o gotejar e a força das águas.

Nessa linha, outra leitura que não poderia deixar de ser lembrada, quase quatro décadas depois, espécie de conversa de poeta para poeta, de exilado para exilado, é a de Óssip Mandelstam. Sua *Conversa* se desdobra a partir de 11 pequenos textos, escritos nos anos 30. Nessas páginas são disseminadas reflexões sobre a poesia de Dante, pontos de interrogação mais do que um olhar “científico” ou metodológico, indícios e anotações, enfim um emaranhado já anunciado no título pela escolha do termo “conversa”. Mandelstam, ao falar e refletir sobre Dante, fala de si, de sua poesia. Na primeira conversa, introduzida por uma epígrafe do *Inferno*, o poeta russo

²⁶ “questo tipo di ermeneutica esalta un rapporto di cannibalismo”. Ibidem, p. 300.

²⁷ “[...] l’antimetodo di Pascoli uccide il ‘libro’ a favore dell’eterno mulinello e del riciclaggio d’idee che hanno l’aria di ricuocersi nella stessa pentola mentre non fanno che trovare nuovi fossi e nuove piste dove incanalarsi. Ricchissimo di metafore questo antimetodo esalta (come la psicanalisi) la combinazione, l’associazione, la metonimia; è fatto sempre di ‘nuove accessioni’, di giunte, di oggetti che, una volta entrati a far parte del drago come piccoli accessori, natta, corno, unghia, ne diventano le braccia e le gambe; oppure si segmentano, si parcellizzano all’infinito, se erano gambe e braccia, tagliando spazi sempre più piccoli”. Ibidem, p. 303.

aponta logo no início para algo crucial, ao dizer que o discurso poético é um processo. Ou seja, não vê na poesia um objeto estático, mas sim um processo; nesse sentido, ela se distancia de qualquer tipo de espelhamento ou identidade. Ela é um campo de ação novo, afirma Mandelstam, extra-espacial, e sua preocupação não é tanto a de contar, mas sim a de recitar a natureza por meio de imagens. A arte do dizer, continua Mandelstam, deforma exatamente o que é visto. Por isso, em outro momento, o poeta russo coloca que a linguagem poética é como a tessitura de um tapete com múltiplas urdiduras que se diferenciam umas das outras somente pela cor da execução, somente pela partitura das sempre mutáveis ordens vindas da marcação instrumental. De fato, como é colocado na quinta conversa, tanto em poesia como nas artes em geral não há nada de belo e fechado. Num texto dedicado à poesia de Mandelstam, Pasolini afirma: “ele se colocava o problema da língua da poesia, mas o resolvia sem sair do campo da língua da poesia. Há um só campo, para ele, a política, vivida como vida”.²⁸ Pasolini, que fala de Mandelstam também fala de si mesmo, mas essas são palavras não distantes do percurso do próprio Dante.

Na segunda conversa, por exemplo, refletindo sobre a palavra, Mandelstam diz ser ela um feixe de significados, e um significado aflora desse feixe para se irradiar em várias direções, não convergindo nunca num único ponto. Como bem lembra Anna Achmatova, por volta de 1933, Mandelstam ardia por Dante. Nesse sentido, não há passado que não seja presente intempestivo, anacrônico e, portanto, contemporâneo.

Para além da viagem moral, da relação com outras culturas, das questões políticas e de suas referências e escolhas literárias,

²⁸ “egli si poneva il problema della lingua della poesia, ma lo risolveva senza uscire dal campo della lingua della poesia. C’è un solo campo, per lui al di fuori di questo: la politica, vissuta come vita”. PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Vol. II. Walter Siti (org.). Milano: Mondadori, 1999, p. 1696. Interessante também lembrar de outro ensaio de Pasolini dedicado a Dante, “La volontà di Dante di essere poeta”. In: PASOLINI, Pier Paolo. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Vol. I. Op. cit., p. 1376-1390. Dessas considerações, talvez seja possível entrever uma linha invisível entre Dante, Pascoli, Montale, Pasolini, Caproni. Mas, isso exigiria um outro texto.

que são sempre retomadas, essas incursões parecem apontar para a relação, ou melhor, para o corpo a corpo, que se estabelece por meio da leitura *com* a *Comédia*, com a contemplação da língua e do fazer poético. É como se a onipresença dessa estrutura tão calibrada e harmonizada como “legame mosaico”,²⁹ deixasse aporeticamente mais velada a própria ideia de poesia, ao mesmo tempo em que a expõe. A esse propósito é interessante retomar uma imagem delineada por Mandelstam a partir da *Comédia*:

Pensem em um monumento de granito ou de mármore que em sua tensão simbólica mire não a representação de um cavalo ou de um cavaleiro, mas a revelação da estrutura interior daquela mesma mármore ou granito construído em homenagem ao granito e, poder-se-ia dizer, com o objetivo de revelar a ideia do granito.³⁰

A dureza do granito dos versos de Pascoli retorna nesse fragmento, mas agora o olhar não é para além do bloco granítico — o mar infinito. O trabalho de esculpir, modelar, dar movimento ao que é sem movimento, expõe o próprio processo artesanal, que é também contemplação da própria matéria prima: a pedra, a palavra. Em poesia, como em toda arte, não há nada de belo e pronto, Mandelstam se afasta da tendência de associar a ideia de arte ao nominativo, prefere os casos oblíquos. Essas duas trajetórias de leitura trazidas até aqui se configuram como errâncias em torno da *Comédia*, cujos versos na leitura de Mandelstam são armados para perceber o futuro.

²⁹ Expressão usada por Dante no *Convívio* para indicar um traço fundamental da poesia que nessa obra é definida como “*cosa per legame mosaico armonizzata*”, a saber um enlace ou uma concatenação musical que é inerente à língua e ao próprio poema.

³⁰ “Figuratevi un monumento di granito o di marmo che nella sua tensione simbolica miri non alla rappresentazione di un cavallo o di un cavaliere, ma alla rivelazione della struttura interna di quello stesso marmo o granito eretto in onore del granito e, si direbbe, col proposito di rivelare l’idea di granito [...]”. MANDELSTAM, Osip. *Conversazione su Dante*. Remo Faccani (org.). Genova: Il Melangolo, 2015, p. 55.

Há, certamente, um modo de ler “em negativo”, operado por essas leituras. Uma espécie de “operação no escuro” nessa imbricada tessitura, cujos fios nos remetem a Antonella Anedda, leitora assídua de Dante, tradutora de Mandelstam. Nos versos “Se ho scritto è per pensiero / perché ero in pensiero per la vita” [Se escrevi é por preocupação / por ter preocupação pela vida], retirados de um poema do emblemático *Notti di pace occidentale* [Noites de paz ocidental] (1999), ressoam ecos de *O menino*. Não é somente por pura coincidência que a escrita de Antonella Anedda penetra e caminha no escuro:

De noite, subindo na noite, o rio dos pensamentos, portanto das imagens, dos silêncios e dos sons. Subindo o rio dos livros, destes objetos de papel e cola, cujas linhas, contudo, chamam outras imagens, silêncios e sons. O livro inesperadamente se abre em parte em um clarão, revela, com seu folego desigual, a possibilidade de um lugar. As únicas visões, as visões terrenas estão lá, naquela luz incerta. Com a luz que possuo vou rumo a elas. As páginas farfalham ao redor da obscuridade que cresce [...].³¹

É o sobressalto, o arrepio, que transforma a paisagem ao redor, não em um espelho, mas em uma pedra, elemento de tropeço, errância, presente nessas escritas; o reluzir incerto que deixa entrever o fogo que passa. É a urdidura de uma vida de *pathos*. A luz não é suficiente dirá Anedda, por isso o dia precisa de um “passo”, um trânsito entre escuridão e escuridão. Escrever é um movimento, um caminhar, um arrastar o peso dos encontros, que desintegra e reelabora os fragmentos da memória, mostra a entrega

³¹ “Di notte, risalendo la notte, il fiume dei pensieri, dunque delle immagini, dei silenzi e dei suoni. Risalendo il fiume dei libri, di questi oggetti di carta e colla dalle cui righe, tuttavia, si levano altrettante immagini, silenzi e suoni. Il libro inaspettatamente si schiude un bagliore, rivela, con il suo disuguale respiro, la possibilità di un luogo. Le uniche visioni, le visioni terrene sono là, in quella incerta luce. Con la luce che possiedo vado verso di loro. Le pagine frusciano intorno all’oscurità che cresce [...]”. ANEDDA, Antonella. *La luce delle cose*. Milano: Feltrinelli, 2000, p. 17.

aos encontros e adeuses.³² Caminhar, sentir a terra, sua paisagem, esse lugar de trânsito. A arte, como Anedda afirmou diversas vezes, não é um antídoto à caducidade: poesia é caducidade, porque nossa experiência é precária, caduca.

Para Anedda, a poesia está na incerteza, na visão da praia que treme, na colina, nas distantes estrelas, e a voz do poeta depende da escuta: “um encontro que contempla um risco: entender que o que escrevemos é distante do que somos. Toda vez, diante desse perigo, tentar não mentir, reconhecer a sombria diversidade que pode existir entre a folha e o som que da folha se levanta”.³³ Refletindo, justamente, sobre poesia, a partir da leitura de Dante, Mandelstam afirma: “A poesia se distingue da linguagem automática justamente por nos acordar e nos sacudir bem no meio da palavra. Esta resulta, então, muito mais longa do que poderíamos pensar, e rememoramos que falar significa estar sempre a caminho”.³⁴ Um caminhar cujo fim parece estar em seu próprio movimento, na contemplação, como se dá no final do Purgatório, antes do encontro com Beatriz. O encontro

³² Caminhar entre línguas, entre culturas, habitar esse limiar faz parte do laboratório de Antonella Anedda (o trabalho com o dialeto sardo). Um só exemplo é “Perdita” — perder-se é um verbo da *Comédia* — em que ela afirma: “Perder: parar de possuir [...]. Perder objetos e bens, perder o que se quis. Tornar difícil para perder [...]. A arte de perder [...]. Perda de tempo[...]. Deixar ir, não parar [...]. perder-se. Despossessar. Descrear. Perder os limites de si [...]. ” “Perdere: smettere di possedere [...]. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è voluto. Rendere difficile per perdere [...]. L’arte di perdere [...]. Perdita di tempo [...]. Lasciar correre, non fermare [...]. Perdersi. Dispossessare. Discrearsi [...]. Perdere i limiti di sé [...]”. ANTONELLA, Anedda. *La vita dei dettagli*. Roma: Donzelli Editore, 2009, p. 177.

³³ “un incontro che contempla un rischio: capire che quanto abbiamo scritto è lontano da ciò che siamo. Ogni volta davanti a questo pericolo provare a non mentire, riconoscere la cupa diversità che può esistere tra il foglio e il suono che dal foglio solleva”. ANEDDA, Antonella. *La luce delle cose*, op. cit., p. 150. Ver também as considerações na p. 170.

³⁴ “La poesia si distingue dal linguaggio automatico proprio in quanto ci sveglia e ci riscuote nel bel mezzo della parola. Questa risulta allora molto più lunga di quanto pensassimo, e ci rammentiamo che parlare significa essere sempre in cammino”. MANDELSTAM, Osip, op. cit., p. 56.

com Matelda³⁵ no topo do Monte do Purgatório, retomado por Pascoli em *O menininho*, é, nesse sentido, mais do que significativo, pois ela — Matelda — representa, como colocado no canto XXVIII, “algo repentino que desvia / o curso do ordenado pensamento” (vv. 38-39).³⁶

O Paraíso terrestre é caracterizado não mais por uma “selva selvagem, densa e forte”,³⁷ mas por outra imagem que paradoxalmente a contém: “divina / floresta virginal, ampla e sombria, / que um pouco a luz quebrava matutina”,³⁸ e, um pouco mais adiante, no mesmo canto XXVIII do *Purgatório*, “pela sombra perpétua, que em verdade / da luz do sol não era devassada”. É esse encontro já percebido por Pascoli, autor do ensaio “Un poeta di una lingua morta” [Um poeta de uma língua morta] (1914), que é retomado por Agambem em um de seus últimos livros, *Il regno e il giardino* [O reino e o jardim]. Agambem, revisitando textos que já ecoavam em *Estâncias*, afirma que “a operação própria do gênero humano será a de atuar sempre toda a potência do intelecto possível” — um tema averroista.³⁹ A poesia é, portanto, o canto numa língua que falta, que talvez esteja presente na musicalidade e na geografia no Paraíso terrestre. Retomando *O menininho*, a poesia “consiste na visão de um particular inadvertido, fora e dentro de nós” e à verdadeira poesia

³⁵ Das representações realizadas sobre esse episódio, é interessante lembrar a de Sandro Botticelli. Os desenhos relativos ao Purgatório XXVIII estão reproduzidos em *Divina Comédia*. Trad. João Trentino Ziller. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012 e estão conservados no Gabinete Desenhos e Impressões de Berlim e na Biblioteca Vaticana. Ver também para uma análise o ensaio de LICCIARDELLO, Nicola. “Il nuovo inizio e il tantra di Dante”. In: *Italianistica*, vol. XXIII, 2012, p. 5-34. A partir dessas considerações, uma leitura mais aprofundada da figura de Matelda e possíveis correlações faz-se necessária.

³⁶ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Vol. 2. Op. cit., p. 249.

³⁷ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Vol. 1. Op. cit., p. 101.

³⁸ Idem, p. 246, e a seguinte citação p. 248.

³⁹ “l’operazione propria del genere umano sarà quella di attuare sempre tutta la potenza dell’intelletto possibile”, AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e il giardino*. Vicenza: Neri Pozza, 2019, p. 73.

parece faltar a língua.⁴⁰ As onomatopeias, as línguas mortas, enfim, a língua que não se sabe mais estão na base da poesia e na reflexão de Pascoli, como por exemplo nesse fragmento final de “L’uccellino del freddo”: [O pássaro do frio] “Ninho verde entre folha inerte, / que soa, com um sopro mais forte... / trr trr trr teri tirit...”⁴¹

Acontece como quando caminhamos no bosque e, de repente, nunca antes escutada, nos surpreende a variedade de vozes animais. Assobios, vibrações, gorjeios, sons de madeira e de metal quebrados, pipios, bater de asas, burburinhos: cada animal tem seu som, que sai imediatamente dele. No final, a dúplice nota do cuco caçoa do nosso silêncio e nos revela, insustentável, o nosso ser únicos, sem voz no coro infinito das vozes animais. Então, tentamos falar, pensar.⁴²

⁴⁰ PASCOLI, Giovanni. *O meninozinho*. Trad. Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 53.

⁴¹ “Nido verde tra foglie morte, / che fanno, ad un soffio più forte... / trr trr trr teri tirit...”. O fragmento de Agamben, que dedicou um ensaio sobre a voz em Pascoli para uma edição italiana de *O meninozinho* [Il fanciullino], traz diferentes ecos pascolianos. Um deles talvez seja um pequeno fragmento da carta endereçada por Pascoli a Giuseppe Chiarini: “vá para debaixo de uma árvore onde cada uma estrila, percebe séries desiguais, ritmos saltitantes, além de um serrar, um esfregar rouco e áspero, e mesmo quem está longe, se se fixa com sentido em cada um dos sons, ouve a mesma desordem toda estremecer e arrastar. Mas se se abstrai dos particulares; se fecha não sei qual janela e abre não sei que porta da sua alma; como acontece por si, de repente, num sopro; então ouve uma campainhada continuada e cadenciada”; “[...] va sotto l'albero dove ognuna stride, percepisce delle serie disuguali, dei ritmi balzellanti, oltre che un segare, un fregare rauco e aspro, e chi anche è lontano, se si fissa col senso nei singoli suoni, sente il medesimo disordine tutto a scosse e a strascichi. Ma se astrae dai particolari; se chiude non so che finestre e apre non so che porta della sua anima; come succede da sé, a un tratto, in un soffio; allora sente uno scampanello continuato e cadenzato”. In: PASCOLI, Giovanni. “A Giuseppe Chiarini. Della metrica neoclassica”. In: *Prose*. A. Vicinelli (org.). Milano: Mondadori, 1946, p. 904-976.

⁴² “Avviene come quando camminiamo nel bosco e a un tratto, inaudita, ci sorprende la varietà delle voci animali. Fischii, trilli, chioccolii, tocchi come di legno o metallo scheggiato, zirli, frulli, bisbigli: ogni animale ha il suo suono, che scaturisce immediatamente da lui. Alla fine, la duplice nota del cucco schernisce il nostro silenzio e ci rivela, insostenibile, il nostro essere unici, senza

Esse outro fragmento de Agamben não deixa de remeter aos textos aqui citados e também é um convite para esse estado de “suspensão”. Caminhando pela floresta, o importante não é a trilha de palavras que percorremos ou deixamos para trás, mas sim o zunido que às vezes percebemos e escutamos ao nosso redor. Não é uma coincidência que esse texto, “La fine del pensiero” [O fim do pensamento], seja introduzido em sua primeira edição, em 1985, por três poemas da fase final de Giorgio Caproni, que apontam para essas relações: “Rifiuto dell’invitato” [Recusa do convidado], “Un niente” [Um nada] e “Controcanto” [Contracanto]. Os elos de Caproni com Dante e Pascoli já receberam alguns estudos e são evidentes em sua escrita, principalmente no título de duas obras que marcaram a poesia italiana da segunda metade do século XX: *Il seme del piangere* [A semente do pranto] (1959) e *Il muro della terra* [O muro da terra] (1965).

Todos os três poemas pertencem a *Il Conte di Kevenhüller* [O Conde de Kevenhüller] (1986), último livro publicado em vida pelo poeta, e possuem em comum certa condição larval, espectral. No primeiro poema, há um convite para uma partida, recusado com a justificativa de que com a participação de quem fala a partida seria “mandata all’aria”, pois quem fala afirma primeiro não saber jogar ou saber jogar demasiadamente: “Façam / sem mim. // Por quanto tempo / (sorrio se penso) eu / em causa, agora, apenas sou / fonte de rebuliço? // Não quero / que por mérito meu ou culpa / decaia sua alegria”.⁴³ A atmosfera de suspensão também está na forma como os versos estão dispostos na página, em pequenos grupos, numa ordem sem ordem, que aponta para esse movimento entre o dentro e o fora. Essa disposição também está presente nos dois outros poemas. “Um nada” [Un niente] começa com “Eis, os amigos”, mas esses amigos nunca chegam, apesar de estarem em grupo e de suas

voce nel coro infinito delle voci animali. Allora proviamo a parlare, a pensare”. AGAMBEN, Giorgio. “La fine del pensiero”. In: *Foné*, 1985, p. 80. Anais dos encontros realizados em Florença entre outubro de 1982 e fevereiro de 1983.

⁴³ “Fate / senza di me. // Da quanto / (sorrindo se ci penso) io / in causa ormai riesco soltanto / fonte d’imbroglio? // Non voglio / che per mio merito o colpa / s’incrina la vostra gioia.” CAPRONI, Giorgio. *L’opera in versi*, op. cit., p. 663.

sombras serem percebidas. As duas repetições anafóricas de “Eis” indicam a proximidade desses que estão sempre por vir, mas em passos lentíssimos. Até que essa aporia é encenada com sua própria exposição melancólica:

Somem
no mesmo instante
(um meneio) da aparição...
Estou aqui...
Passaram...
Resta
— suspensa — a admonição ...[...]⁴⁴

O espaço aqui é o da floresta — ou selva — como informa o próprio poeta nos versos seguintes desse poema que possui uma arquitetura toda própria. Assim, na continuação temos:

A floresta...
Já tão claras, outras sombras
Na hora que bate escura...
Um sopro ...
(Não é tortura)
Na cabeça, de toda a cartada
apenas
(penas)
Um nada.⁴⁵

É talvez desse sopro vital que fala Agamben: aqui a referência à *Comédia*, mesmo se pulverizada, é direta e já introduz o terceiro

⁴⁴ “Spariscono / nel medesimo istante / (un guizzo) dell’apparizione... // Son qui... // Son passati... // Resta / — sospesa — l’ammonizione...”. Idem, p. 605.

⁴⁵ “La foresta... // Già così chiare, altre ombre / Nell’ora che batte scura... // Un soffio ... // (Non è paura) // Di tutto l’avvenimento, in mente / appena // (a pena) // un niente”. Ibidem, p. 605-606.

poema que é emblemático tanto dessa última estação caproniana, quanto de sua relação canibalizante com Dante.

Contracanto

ao jovem
Stefano Coppini

Não no meio, mas no limite
do caminho.

A selva
(a tortura)

... dura...

... escura.

A via

(a vida)

perdida.

Nenhuma água estelar
sobre o encalhe do preto.

Nenhum sopro de asas.

O que nunca pode adquirir
cadência, entre os simulacros
das árvores (de catedrais?),
se até o homem sombra é fumo
no fumo — *asparizione?*

A morte da distinção.

Do falso.

Do verdadeiro.

É um terreno selvagem.

O pé tropeça.

A viagem
nunca iniciada (a linguagem
lacerada) alcançou
o ponto de sua coroação.

O nascimento.

(A demolição.)⁴⁶

Um contracanto, uma brincadeira, uma paródia a partir dos versos de Dante para tratar, nessa atmosfera espectral e desértica, da “morte da distinção”, como nomeia Caproni, ou seja, a impossibilidade de distinguir falso e verdadeiro, eu e ele. A lógica é assim desnudada, pois o referencial necessário à sua existência e o uso entra em colapso nesses versos. Como afirma Enrico Testa,

[a] origem vem completamente cancelada, do nada viemos e ao nada retornamos, e no nada estamos sem outra possibilidade. “A viagem nunca iniciada” (“*Il viaggio mai cominciato*”), a “linguagem lacerada” (“*linguaggio lacerato*”) [...] são os eixos portadores dessa negatividade. A linguagem é despedaçada porque se trata de perseguir uma realidade já irrecuperável, enquanto a viagem alcançou “o ponto de sua coroação” (“*il punto della sua incoronazione*”, v. 19), enquanto toca, no êxtase, ao mesmo tempo início e fim.⁴⁷

Errâncias, então, a partir de Dante para tratar de questões centrais que tocam a linguagem e o pensamento *do* e *no* século XX, não somente o poético. Para finalizar, como coloca Pascoli num texto em que fala da língua morta, os poetas não morrem quando deixam tamanha vida de imagens. Imagens que talvez nos faltem

hoje. Tratar de Dante, enfim, significa trazer à tona a importância da questão e das problemáticas da língua, como um aspecto pertencente a uma comunidade. A poesia é um sintoma da comunidade, de seus movimentos, uma profanação diante dos inúmeros dispositivos. Por isso, a contemplação da língua — e a poesia é contemplação da língua — é por definição um gesto civil, uma generosidade anacrônica que sobrevive no cruzamento de tempos.

⁴⁶ A tradução a que se faz referência está publicada no terceiro capítulo “Exílio, ‘asparizione’ e morte da distinção: lendo Giorgio Caproni” de TESTA, Enrico. *Cinzas do século XX. Três lições sobre poesia italiana*. Patricia Peterle e Silvana de Gaspari (org.). Rio de Janeiro: 7Letras, 2016, p. 124-126. Este volume reúne as aulas dedicadas por Testa à poesia de Giorgio Caproni e realizadas junto ao Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC em 2014. Para a referência ao texto em italiano, CAPRONI, *L'opera in versi*, op. cit., p. 619-620.

⁴⁷ TESTA, Enrico, op. cit., p. 124-127.

Retornos métricos: breve itinerário pelos anacronismos da forma

|| Elena Santi

Nossa reflexão tem como tema central a relação que vem se construindo, a partir da década de oitenta do século passado, entre as formas tradicionais da poesia italiana e as exigências de renovação da palavra poética que, desde o segundo pós-guerra, vinham se apresentando em um momento de importante reconsideração que se dá, justamente, por volta daquela década. Nesse sentido, propomos um breve itinerário entre poetas que, longe de ter um olhar saudoso do passado, procuram, nesse curto-circuito temporal que se cria trazendo para o presente algumas formas particularmente inflacionadas da tradição literária, a possibilidade de abrir novos caminhos para a poesia, novas reflexões sobre a palavra e sobre o

trabalho do poeta. As experiências poéticas, nessa condição, são várias,¹ mas, nesse contexto, iremos nos deter no trabalho de três poetas, são eles: Giovanni Raboni (1932-2004), Andrea Zanzotto (1921-2011) e Patrizia Valduga (1953), os quais mostram uma grande intertextualidade, além de ligações pessoais que entrelaçam seus trabalhos. É possível começar esse percurso a partir de uma epígrafe com que Giovanni Raboni abre a coletânea *Versi guerrieri e amorosi* [Versos guerreiros e amorosos] (1990): “É preciso confessar que toda poesia converte os sujeitos que trata em anacronismos. GOETHE”.² Não parece casual que essas palavras se encontrem na abertura da coletânea que representa, de certa maneira, um momento importante na produção poética de Raboni.³ A história é o foco do fato poético, já que o tema central é a Segunda Guerra Mundial, vista, contudo, pelos olhos de um garoto que não participa ativamente dela, mas a percebe por meio de fragmentos que o alcançam.⁴ A guerra, então, para usar as palavras de Raboni, é vista pelo avesso, ou seja, na sua ausência, nas farpas dos eventos que, de maneira casual e sem conexão lógica, chegam aos olhos e aos ouvidos de quem não está vivenciando diretamente o conflito. Escreve Raboni:

¹ Um exemplo importante, que representa um antecedente em relação às reflexões que serão expostas em seguida, é a seção “I lamenti”, da coletânea *Il passaggio di Enea* (1956), de Giorgio Caproni (1912-1990). Nessa seção, o poeta trabalha com o soneto, eliminando a distinção entre as estrofes, elaborando, então, o soneto monobloco. Esses versos são dominados pelo pensamento sobre a experiência da Segunda Guerra Mundial, em que Caproni luta contra o exército fascista.

² RABONI, Giovanni. *L'opera poetica*. Milano: Mondadori, 2006, p. 758. “Bisogna confessare che ogni poesia converte i soggetti che tratta in anacronismi. GOETHE”. Todas as traduções, salvo outra indicação, foram feitas por mim.

³ As primeiras coletâneas de Giovanni Raboni expõem uma forma aparentemente mais distante da tradição, apresentando versos de medidas variáveis e não seguindo um esquema métrico preciso. Entre essas coletâneas destacamos: *Le case della Vetra* (1966), *Gesta Romanorum. Venti poesie 1949-1954* (1967), *Cadenza d'inganno* (1975), *Nel grave sogno* (1982), *A tanto caro sangue. Poesie 1953-1987* (1988). Um caso particular é a coletânea *Canzonette mortali* (1986), que, mesmo ainda não apresentando de forma delineada a, assim chamada, virada métrica, já mostra uma ligação muito mais evidente com a tradição.

⁴ Nesse sentido, o exemplo de Italo Calvino, com seu romance *A trilha dos ninhos de aranha*, resulta fundamental.

Fazia muito tempo que estava pensando em escrever algo sobre a guerra: a guerra, se entende, como reverso, emaranhado de reflexões e de nomes, como pode ter aparecido a um garoto de dez, doze anos entre cidade e campo, bombardeios e desalojamentos; mas cada vez me chocava contra um clima e uma linguagem que não queria, que, ainda, me repugnavam, aqueles da memória (ou seja, em relação ao presente do esquecimento) elegíaca.⁵

A memória que lhe impede, durante muito tempo, de escrever sobre a guerra é a elegíaca, ou seja, ligada a uma experiência pessoal evocada, sentimentalmente, por meio de um filtro emotivo que não permite aos eventos fluir livremente, sendo, de certa maneira, manipulados em chave emotiva. A possibilidade de escrever sobre a guerra se encontra, portanto, no anacronismo,⁶ isto é, na suspensão do livre fluir do tempo, que não é mais o tempo da juventude durante os bombardeios, mas é, também, o de hoje: é tanto todos os tempos, quanto nenhum específico. Na esteira de outros pensadores como Nietzsche, Benjamin e Agamben, Didi-Huberman destaca que o anacronismo representa a consciência da impossibilidade do tempo eucrônico. Em outras palavras, não é possível eliminar a distância que nos separa de um dado evento, pelo contrário, “o anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo quando o passado se revela insuficiente, quando constitui um obstáculo à compreensão do passado”.⁷ O pensamento segue um movimento pendular entre os

⁵ RABONI, op. cit., p. 1641. “Da molto tempo pensavo di scrivere qualcosa sulla guerra: la guerra, s'intende, come rovescio, intreccio di riflessioni e di nomi, quale può essere apparsa a un ragazzo di dieci dodici anni fra città e campagna, bombardamenti e sfollamento; ma ogni volta urtavo contro un clima e un linguaggio che non volevo, che addirittura mi ripugnavano, quelli della memoria (ossia, rispetto al presente, della smemoratezza) elegiaca”.

⁶ É possível aprofundar a relação de Raboni com a história e o anacronismo em: CHELLA, Anna. *Raboni, la storia per barlumi*. In: GIRARDI, Antonio et alii. *Questo e altro*. Giovanni Raboni dieci anni dopo (2004-2014). Macerata: Quodlibet, 2016, p. 345-365.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Trad. Alberto Pucheu. *Revista Polichinelo*, disponível em: <https://revistapolichinelo.blogspot.com/2011/03/georges-didi-huberman.html>. Acesso em: 6 abr. 2020.

dois extremos temporais identificáveis, o passado da guerra e um hoje de amor. A memória corre entre essas duas margens, as imagens da cidade de hoje se fundem com a Milão de outrora, e as figuras do passado se fazem presentes, através de fragmentos de seus corpos que interagem com o espaço. Ao mesmo tempo, o amor de hoje parece quase um objeto de busca no passado, em que se procura desvendar seus rastros, quase como se fossem fósseis de um futuro:

o sol ou nós dois a sós, não me lembro
no limbo claro do escurecimento,
ao surdo ajuntamento
das bicis guiadas sem faróis

e não te ter, pela tortura, na mão
mas sim futura e só em minha mente
se dura absurda e nula
a pré-história dos bombardeamentos.⁸

Esse poema abre a segunda seção da coletânea e encarna todos os elementos que apresentamos até aqui. Seguindo a prosa inicial da primeira seção, começa a estrutura propriamente em versos, hendecassílabos e setenários,⁹ versos privilegiados da tradição poética em língua italiana. Como escreve Rodolfo Zucco no aparato crítico da *Opera poetica* [Obra poética], surpreende a estrutura fortemente retórica, pois, já na abertura, nos deparamos com a contraposição dual expressa por meio da paronomásia “sole-soli” [sol-sós]. Não há um contraste real, mas é a linguagem poética que, de certa maneira, se exhibe, não como uma demonstração de mera perícia técnica, mas, pelo contrário, é como se o poeta estivesse construindo, por meio dos artifícios poéticos da língua, uma casa para sua memória, algo que possa conter aquela

⁸ RABONI, op. cit., p. 759. “il sole o noi due soli, non ricordo, / sul bordo chiaro dell'oscuramento / al sordo appuntamento / delle bici sospinte a fari spenti // e non avverti, per tortura, in mano / bensì futura e solo nella mente / se dura assurda e vana / la preistoria dei bombardamenti.”

⁹ Enfatizamos que, toda vez que há alguma referência à medida dos versos, estamos nos referindo à métrica italiana.

experiência, lhe dar corpo. Se a língua das primeiras coletâneas rabonianas era permeada por uma necessidade de figuração, isto é, de dar corpo ao conceito, de torná-lo tangível, para que possa ser compartilhável, quando enfrenta a escrita sobre a guerra, algo se encrava. E boa parte das tensões já presentes em sua língua vêm à tona. É como se aquela vontade de figuração, que Raboni indicava como fundamental no texto poético, agora deslizasse do plano da língua ao da estrutura métrica, que vai se tornando cada vez mais complexa, alcançando uma retomada da métrica tradicional, que passa, também, por um maior uso das figuras retóricas, não somente de significado, mas, também, sintáticas. Essa retomada das formas clássicas da tradição, que encontra o pleno amadurecimento em *Versi guerrieri e amorosi* [Versos guerreiros e amorosos], nasce de diferentes reflexões e pressupostos. Em suas primeiras coletâneas, Raboni utiliza diversos elementos que podem proporcionar essa suspensão do tempo eucrônico. Um exemplo é o Evangelho, que norteia uma das primeiras coletâneas de Raboni, *Gesta romanorum*, em que a paixão de Cristo é colocada em cena por meio das vozes das pessoas que vivenciaram esse evento. Outro exemplo é o uso metafórico da peste, entendida como miasma que permeia a cidade e, em conjunto, a imagem do *Lazzaretto* de Milão, lugar onde eram levados os acometidos pela peste, cujas ruínas estão ainda visíveis na cidade, e que se torna um espaço onde os suplícios daquela época se entrelaçam com as injustiças do presente.

Se o anacronismo, então, cujo uso caracterizou a poesia raboniana desde o começo de sua trajetória, de fato, é o instrumento que permite falar sobre a história, na medida em que suspende o fluxo temporal cronológico e a memória elegíaca, permitindo que passado e presente lancem a própria luz um sobre o outro, a forma fechada, de certo ponto de vista, funciona como um anacronismo. A métrica tradicional, de fato, percorrida por tensões latentes, pequenas licenças e variações, em que se enxerta uma língua que não anula os séculos de história poética, mas, pelo contrário, os condensa e os mantém consigo, dialogando com a tradição, é uma maneira de criar um curto-circuito temporal que permite o encontro e a fusão entre passado e presente. A partir desse momento, fala-se com uma

história poética que é chamada a manifestar-se não como referência oculta, mas no seu ser exposta, por meio da adoção de suas regras formais, em que, contudo, se inserem em filigrana rachaduras na estrutura da reflexão.

A coletânea tem uma estrutura bastante complexa. A primeira seção apresenta um texto em prosa, dividido em três parágrafos, quase como se fossem três momentos (lampejos) temporais. A segunda seção é composta de textos poéticos de vários tipos, mas todos, de alguma maneira, conversam com as estruturas da tradição. Os versos são principalmente hendecassílabos, mas é forte a tendência ao setenário e octonário, versos com ritmo mais popular, provavelmente de memória manzoniana. Finalmente, a terceira seção é chamada de “*Reliquie arnaldine*” [Relíquias arnaldinas], apontando diretamente para o poeta provençal Arnaut Daniel.¹⁰ Curiosamente, a coletânea se fecha com a seguinte nota:

Das três seções que compõem a coletânea, a primeira é de 1984, a segunda de 1989, a terceira do período 1986-1989.

As Relíquias arnaldinas derivam todas, como o título sugere, de Arnaut Daniel; mas somente a primeira pode ser considerada uma “tradução” da famosa sextina de Arnaut Lo ferm voler qu’el cor m’intra, enquanto as outras são, antes, livres variações sobre fragmentos e temas extrapolados de suas canções.¹¹

Essa nota, então, indica que a prosa inicial é, temporalmente, um pouco anterior ao restante dos textos da coletânea, represen-

¹⁰ Arnaut Daniel foi um trovador do século XII que escreveu em occitano. Vários poetas citaram e se inspiraram em seus poemas, entre eles Dante e Petrarca e, em época mais recente, Ezra Pound. No Brasil teve grande repercussão por causa dos estudos e das traduções de Augusto de Campos.

¹¹ RABONI, op. cit., p. 792. “Delle tre sezioni che compongono la raccolta, la prima è del 1984, la seconda del 1989, la terza del periodo 1986-89. Le Reliquie arnaldine derivano tutte, come il titolo suggerisce, da Arnaut Daniel; ma solo la prima può essere considerata una ‘traduzione’ della famosa sestina di Arnaut Lo ferm voler qu’el cor m’intra, mentre le altre sono piuttosto libere variazioni su frammenti e temi estrapolati dalle sue canzoni”.

tando um primeiro momento de reflexão poética. Nesse texto, é a figura do pai que desenvolve uma função, de certa forma, anacrônica. Numa Milão suspensa em uma atmosfera de entressonho, incandescente, a figura do pai, no seu trajeto de ônibus, percorre, de fato, todos os momentos que lá aconteceram. Passado e presente não fluem, estão em contínua copresença “passaram quarenta e quatro anos, um mês e um dia. Não passou nem um minuto”.¹² É interessante observar o ritmo desta prosa. Se tomarmos como exemplo a última frase “Non / è / pas / sa / to / ne / an / che un / mi / nu / to”, tem-se um hendecassílabo quase tradicional, em que, porém, os acentos na segunda, quarta e sétima sílaba criam um ritmo complexo, misturando hendecassílabo jámbico e anapéstico, movimentando, dessa maneira, a estrutura aparentemente estática do hendecassílabo.

Essa releitura de um passado marcado pela guerra é acompanhada pela reflexão sobre um presente dominado pelo amor. A presença da mulher amada é quase pressentida naquele passado bélico, caminhando por praças e ruas daquele tempo, quase que uma anunciação da sua futura chegada. Não parece casual, portanto, que a primeira coletânea raboniana que fala abertamente de guerra se feche, então, com a seção “*Reliquie arnaldine*”, em que domina o tema amoroso. Os traços autobiográficos dos textos são trabalhados por meio da forma da lírica trovadoresca:

[...]

Nada não gela mas não soffro no gelo
 porque Amor me cobre
 Amor é minha casa,
 Amor esquenta e nutre o meu valor.

*

¹² Idem, p. 755. “sono passati quarantaquattro anni, un mese e un giorno. Non è passato neanche un minuto”.

E quer que não seja como a violeta
o amor que a ela levo
mas mais se pareça ao junípero e ao louro.¹³
[...]

Neste fragmento poético, o tema amoroso é retomado com as convenções da lírica provençal, por meio de seus traços estilísticos e de suas codificações. O primeiro verso do fragmento proposto se abre com uma refinadíssima figura etimológica (“gela, gelo”) que, por meio da contraposição do verbo gelar e do substantivo gelo, destaca a importância do Amor, descrito como força totalizante. Partindo da tradição cristã e dantesca, passando pelos sonetos de Petrarca, ecoam nesses versos fragmentos de toda a produção poética das origens. Além do mais, a simbologia dos elementos vegetais é complexa e estratificada. Por um lado, a violeta é uma flor cuja história poética é longa e complexa, chegando até os versos leopardianos. Por outro, junípero e louro são plantas ligadas ao fazer poético: o louro apolíneo de Dafne, que adorna os cabelos do deus grego, que sublima a perda da mulher amada por meio do canto poético; e o junípero, arbusto de bacas que, com frequência, se liga a imagens poéticas da tradição mediterrânea. Ambos se contrapõem à violeta, que é símbolo de caducidade, enquanto louro e junípero compartilham a resistência frente às intempéries, a capacidade de sobreviver ao gelo e ao clima hostil. O *labor limae* formal alcança níveis altíssimos, se tornando um dos núcleos criativos fundantes da seção. Raboni brinca com a estrutura e a forma, em um emaranhado de espelhamentos tão exibidos quanto sutis.

Tudo acontece na via de mão dupla de autobiografismo e ficção literária, em que, por sua vez, o cantar o amor se configura como uma metáfora do próprio fazer poético. O papel metaliterário da obra resulta evidente desde o título: *Versi guerrieri e amorosi*, de memória ariostesca, retomando um binômio que teve tanto destaque na literatura ocidental, a partir, justamente, dos poemas épicos e

¹³ Ibidem, p. 789-790. “Niente non gela ma non soffro il gelo / perché Amore mi copre, / Amore è la mia casa, / Amore scalda e nutre il mio valore. // E vuole che non sia come la viola / l’amore che le porto / ma più si somigli al ginepro e all’alloro”.

cavaleirescos, da lírica trovadoresca, chegando até os dias de hoje. A palavra “reliquias” presente no título da seção, devolve a ideia do fragmento, da farpa, de algo que, pertencendo a um elemento maior, perdido e distante, aponta, como um índice, para sua ausência. Ao mesmo tempo, resgata, também, a memória cristã por trás da relíquia: resto, fragmento, de algo santo, que, por sua vez, conserva uma carga religiosa e sagrada.

Como já foi colocado, então, partindo desses pressupostos, a poesia de Raboni desliza lentamente, durante a década de oitenta do século XX, em direção a uma retomada das formas fechadas, produzindo coletâneas que, aparentemente, seguem uma direção oposta em relação às soluções formais precedentes. Se, na opinião de Raboni, em textos anteriores a 1980, a poesia devia se direcionar para soluções mais prosaicas, próximas à fala, se abrindo para um horizonte comunicativo, podemos observar como, a partir da década de noventa, sua poesia preze por uma imediata reconhecibilidade formal. Além disso, é necessário considerar que *Versi guerrieri e amorosi* é publicado logo após *A tanto caro sangue* (1988), uma espécie de autoantologia em que o poeta reúne seus textos, com o objetivo de, ao mesmo tempo, criar algo novo e de prestar conta da produção até aquele momento. É uma coletânea que fecha alguns caminhos, abrindo outros:

Acredito que a questão formal seja indispensável para dar novos alvos, novos obstáculos contra quem lutar. Em substância a forma não é importante tanto porque deva-se respeitar, quanto porque deva-se tentar vencê-la. Penso que, quando não está mais presente esse alvo, quando tudo se torna possível, lícito, então, se cai no vale tudo. O grande perigo da poesia do último *Novecento* é o vale tudo formal: tudo é possível e então, de certa maneira, nada é significativo. Eu, então, enxergo a questão não tanto como uma volta à ordem, que me horrorizaria, mas como uma exigência de algo resistente contra quem lutar para criar uma nova expressividade.¹⁴

¹⁴ Ibidem, p. 1645-1646. “Credo che la questione formale sia indispensabile per dare nuovi bersagli, dei nuovi ostacoli contro cui lottare. In sostanza la forma

A forma fechada, então, se configura como o ponto de chegada de uma reflexão poética que, após o momento nevrálgico do pós-guerra, alcança algumas respostas que, contudo, resultam insuficientes. Se as fronteiras da poesia tinham sido abertas, ampliando notavelmente a gama de possibilidades expressivas, essa tendência, por volta da década de 1990, é percebida por Raboni como excessivamente dispersiva, já que resulta em um caos poético em que não é mais possível fazer distinções. Mas essa necessidade do poeta não é de um retorno a uma ordem que já está estilhaçada, mas uma nova barreira que se deve continuamente procurar romper e infringir. É a necessidade de um passo para trás — que é ao mesmo tempo para frente — não um fim em si mesmo, mas para enfrentar as questões nevrálgicas de um outro ponto de vista, retomar a discussão e levá-la para outro caminho, já que o que foi percorrido até o momento parecia já ter acabado sua força propulsiva. E com a forma fechada acontece também uma virada temática, justamente porque as novas possibilidades expressivas permitem, então, percorrer outras trilhas poéticas e abraçar temas que, até aquele momento, tinham ficado excluídos, ou tinham sido acolhidos por meio de disfarces, como, por exemplo, as questões ligadas à própria biografia.

É interessante notar que essa tendência não pertence somente à poesia raboniana, mas é comum a uma série de poetas que, percebendo a exaustão de algumas possibilidades expressivas abertas no pós-guerra, se voltaram para o passado, com um olhar, contudo, crítico e seletivo, com o objetivo de dar linfa nova para a reflexão poética. Um poeta que, sem dúvida, desempenha um papel de modelo para Raboni é Andrea Zanzotto (1921-2011). A poética de Zanzotto, desde o começo, se configura como um repensamento crítico de algumas

non è importante tanto perché la si debba rispettare, quanto perché si debba cercare di vincerla. Penso che quando non è più presente questo bersaglio, quando tutto diventa possibile, diventa lecito, allora si cade nel qualunquismo. Il grande pericolo della poesia dell'ultimo Novecento è il qualunquismo formale: tutto è possibile e quindi, in qualche modo, nulla è significativo. Io quindi vedo la questione non tanto come un ritorno all'ordine, che mi farebbe orrore, ma come esigenza di qualcosa di resistente contro cui lottare per creare una nuova espressività”.

tendências herméticas, com influências leopardianas e, principalmente, de Rilke e Hölderlin, mas também do surrealismo francês e da poesia espanhola entre as duas guerras. Combinando esses elementos, o poeta procura criar uma espécie de estrutura para dar solidez a um sujeito frágil e fragmentado. Ao mesmo tempo, a paisagem é muito importante para sua poesia, se transformando em um elemento vivo, ligado profundamente ao sujeito com quem, reciprocamente, ora se reconhece, ora se distancia. Zanzotto, por sua vez, sente o clima da década de sessenta do século passado, enfrentando uma série de mudanças em sua poética, combinando, por um lado, certa abertura lexical com as linguagens técnicas e do cotidiano, e, por outro, uma língua hiperliterária com a forma das éclogas bucólicas virgilianas. A atitude do poeta em relação à linguagem e à tradição é, contudo, desencantada e dupla: “tanta mobilização linguística, com que Zanzotto se despede de todo mito de pureza verbal, é sustentada por uma atitude irônica, por um senso de distância em relação tanto à forma lírica quanto ao heterogêneo material da contemporaneidade”,¹⁵ vistos agora como confusos, insondáveis, de impossível leitura. A língua se torna o nó central de suas coletâneas sucessivas, olhando a “linguagem na sua totalidade, como lugar do autêntico e do inautêntico”.¹⁶ Criando uma mistura linguística repleta de ecos hiperliterários e quotidianos, a língua de Zanzotto, alcançando as extremas consequências, beira a afasia, a gaguez, a língua carinhosa que se usa com as crianças. Após algumas coletâneas em dialeto, publica em 1978 *Il Galateo in Bosco* [Galateo no bosque],¹⁷ interessante, para nossa reflexão, porque contém uma se-

¹⁵ TESTA, Enrico. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi, 2005, p. 92. “Tanta mobilitazione linguistica, con cui Zanzotto si congeda da ogni mito di purezza verbale, è sostenuta da un atteggiamento ironico, da un senso di distanza nei confronti sia della forma lirica che dell'eterogeneo materiale della contemporaneità”.

¹⁶ AGOSTI, Stefano apud TESTA, op. cit., p. 93. “Linguaggio nella sua totalità, come luogo dell'autentico e dell'inautentico”.

¹⁷ O termo Galateo se refere ao título da obra de Giovanni Della Casa *Galateo ovvero de' costumi* [Galateo ou sobre os costumes] (1558). Nessa obra, Della Casa aponta características, atitudes e normas de comportamentos que deviam ser respeitadas na corte. Com o tempo, a palavra Galateo passou a indicar um ideal de etiqueta, educação, bom comportamento e elegância.

ção inteira de sonetos, quatorze, precedidos e seguidos por um soneto de abertura e um de fechamento, o *Ipersonetto* [Hipersoneto]. Como aponta Enrico Testa, o *Ipersonetto* se configura como uma “maneirista celebração da forma cardinal da escrita lírica”,¹⁸ tornando a seção “uma espécie de morada retórica em que a linguagem — ‘teia de aranha, ou filigrana’ — é assimilada à silenciosa e exuberante vida no bosque”.¹⁹ O caráter hiperliterário da seção é, por outro lado, exibido de maneira explícita. Tanto no soneto de abertura quanto no de fechamento podemos notar um caráter fortemente programático, oferecendo uma explícita chave de leitura da experiência poética. O último soneto, chamado de “Clausola” [Cláusula], tem como subtítulo “Soneto infâmia e mandala”²⁰ e é dedicado a Franco Fortini. Este texto se caracteriza por um forte posicionamento político, em que, por um lado, se lê a crítica à contemporaneidade e, por outro, uma clara tomada de posição poética:

Apostila²¹

(Soneto infâmia e mandala)

Para F. Fortini

Soma de sumos de irreais, país
que desaba a nada, mas gera à vista
vermes mutantes em deuses, ganhando
ao se perder, e inventa e esmaga feitos,
passam de falso em falso suas contendas

¹⁸ TESTA, op. cit., p. 95. “Manieristica celebrazione della forma cardinale della scrittura lirica”.

¹⁹ Idem, p. 95. “Una sorta di dimora retorica in cui il linguaggio — «ragna, o filigrana» — viene assimilato alla silente e fermentante vita del bosco”.

²⁰ ZANZOTTO, Andrea. *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori, 2012, p. 574.

²¹ Apesar da importância das rimas na estrutura do soneto, em nossa tradução, como em todo esforço tradutório, tivemos que fazer algumas escolhas. No caso, optamos pela manutenção da estrutura métrica do verso, prezando também por uma transposição mais imediata do conteúdo, fazendo com que o público leitor possa compreender melhor uma visão de mundo exposta nos versos de Zanzotto. Essas escolhas se justificam pela articulação do poema com o texto como um todo, em que estrutura do verso, contexto histórico, e conteúdo do poema se ligam de forma indissolúvel às reflexões propostas.

mas em tão variada e infinita lista
do que aqui em falso se rói e entristece
lá com o real lança-se em regozijos.

Falso até eu, um clone de tão falso
ou aborto, e nisso pior que o pai
junto ditos em feitos ou malfeitos:

assim ainda de ti me vali,
de ti soneto, linha infame e ladra —
mandala cujos pedaços mendigo.²²

É evidente a distinção temática entre quartetos e tercetos. Nas primeiras estrofes o foco é o fora, o que rodeia o poeta. De fato, como sugere Stefano Dal Bianco na introdução à obra completa de Zanzotto, a coletânea nasce com uma visão política muito precisa:

O “Galateo in bosco” é, talvez, o último livro “étnico” da literatura italiana: nele entra a grande tragédia popular que foi a Primeira Guerra Mundial, com seus seiscentos mil mortos na perspectiva de revitalizar a memória no presente, fugindo às insídias “marmificantes” da retórica do estado e da comemoração oficial.²³

²² ZANZOTTO, op. cit., p. 574. “Postilla // Sonetto infamia e mandala//a F. Fortini // Somma di sommi d’irrealtà, paese / che a zero smotta e pur genera a vista / vermi mutanti in dèi, così che acquista / nel suo perdersi, e inventa e inforca imprese, // vanno da falso a falso tue contese, / ma in sì variata e infinita lista / che quanto in falso qui s’intigna e intrista / là col vero guizza a nozze e intese. // Falso pur io, clone di tanto falso, / od aborto, e peggiore in ciò del padre / accalco detti in fatto ovver misfatto: // così ancora di te mi sono avvalso, / di te sonetto, righe infami e ladre — / mandala in cui di frusto in frusto accatto” (trad. Elena Santi e Agnes Ghisi).

²³ DAL BIANCO, Stefano. “Introduzione”. In: ZANZOTTO, op. cit., p. XLII-XLIII. “Il Galateo in bosco è forse l’ultimo libro ‘étnico’ della letteratura italiana: vi rientra la grande tragedia popolare che fu la Prima guerra mondiale, con i suoi seicentomila morti nella prospettiva di rivitalizzarne la memoria nel presente, sfuggendo alle insidie ‘marmificanti’ della retorica stalinista e della commemorazione ufficiale”.

Zanzotto recupera a forma fechada, então, na mesma coletânea em que retoma o tema da guerra, no seu caso, a Primeira Guerra Mundial. A primeira estrofe se abre com uma figura etimológica (“soma/sumos”) em um jogo compositivo que deixa *in clausola* ao verso a palavra “país”, sujeito sintático da frase, colocado em posição forte uma vez que é deixado no fim do verso, em posição de *enjambement*. O país é o lugar da falsidade, onde “vermes mutantes” se transformam em deuses e onde as aparências contam mais do que a substância. As últimas duas estrofes, pelo contrário, são dedicadas ao trabalho do poeta, à sua relação com a arte. Impiedoso o juízo: “Falso até eu, um clone de tão falso / ou aborto, e nisso pior que o pai”; a figura do poeta é colocada em crise, em uma tensão fortíssima com a tradição, com o fazer poético, com o papel na sociedade e na cultura. Clone ou aborto, inferior, necessariamente, às gerações precedentes, epígono de menor prestígio. Raboni, lendo Zanzotto, nessa coletânea, identifica duplas de forças que se encontram em constante contraposição: a da convivência entre Galateo e Bosque, dos homens entre eles e com a natureza, mas também a de “forma e antiforma”.²⁴ Em outras palavras, a coletânea reúne em si, como núcleo pulsante, esse conjunto de forças contrastantes que, no embate, provocam o movimento poético. A tensão entre anulação da forma e sua expressão exponencial representa a tensão que se encarna na imagem do bosque. Realisticamente, estamos falando do bosque que cobria o território de Montello, muito importante para Zanzotto, e que reunia em si o elemento bucólico de uma paisagem não urbana, uma espécie de *locus amoenus*, tão circunscrito quanto sem limites, mas também teatro das sangrentas batalhas que, durante a Primeira Guerra Mundial, levaram à vitória sobre a Áustria-Hungria. Ao mesmo tempo, esse lugar é fruto da dissolução, cada vez mais reduzido para construir casas de férias e terras para cultivar.

Raboni percebe claramente essa complexidade e, em um ensaio de 1979, reflete sobre essa relação entre sintaxe que, por um lado,

²⁴ RABONI, Giovanni. *La poesia che si fa*. Cronaca e storia del Novecento italiano 1959-2004. Andrea Cortellessa (org.). Milano: Garzanti, 2005, p. 313.

tende a derreter-se, diluindo-se até quase desaparecer, explodindo em estilhaços que perpassam os textos da coletânea; por outro, há esse chamado, aparente, à ordem, por meio do *Ipersonetto*, que coloca no centro do trabalho poético a forma submetida, contudo, a uma amplificação alienante:

Caso extremo, e probatório até a provocatória eloquência do esquema, deste equilíbrio grandiosamente arriscado e incerto (ou, se quisermos, desse calculadíssimo desequilíbrio) é, me parece, o conviver de uma métrica aberta e quase indiferente, percussiva, intencionalmente escancarada, um pouco como em Soffici, diria, com a fetichista e quase terrorista reproposta de uma forma por excelência fechada e violentamente regulamentada como o soneto, na variação realmente hiperbólica, ainda por cima, de um “*ipersonetto*”, isto é, de uma série de quatorze sonetos “que ocupam cada um o lugar de um verso em um soneto”: como se afirmasse que o máximo de liberdade e o máximo de coação, a tendencial redução a zero da regra e sua elevação ao cubo de si mesma se espelham e, talvez, se equivalem.²⁵

Raboni reflete profundamente sobre a posição métrica de Zanzotto, deixando despertar a própria curiosidade por esse conviver de duas forças iguais e contrárias: a desagregação e a extrema exaltação da medida. Por um lado, em um ensaio intitulado: “*continuatori ed eccentrici*”,²⁶ Raboni usa o termo “mandálico” se referindo ao hendecassílabo de Giovanna Bemporad, mostrando uma referência

²⁵ RABONI, *La poesia che si fa*, op. cit., p. 313-314. “Caso extremo, e probante fino alla provocatoria eloquenza dello schema, di questo equilibrio grandiosamente arrischiato e malcerto (o, se si vuole, di questo calcolatissimo squilibrio) è, mi sembra, il convivere d’una metrica aperta e quasi indifferente, percussiva, volutamente slabbrata, un po’ alla Soffici direi, con la feticistica e quasi terroristica riproposta di una forma per eccellenza chiusa e violentemente regolamentata come il sonetto, nella variante davvero iperbolica, oltretutto, di un «ipersonetto», vale a dire di una serie di quattordici sonetti «che tengono ognuno il posto di un verso in un sonetto»: come a dire che il massimo di libertà e il massimo di costrizione, la tendenziale riduzione a zero della regola e la sua elevazione al cubo di se stessa si rispecchiano e, forse, si equivalgono”.

²⁶ Cf. idem, p. 223-226.

direta a Zanzotto, retomando o subtítulo do soneto analisado e sublinhando a situação em parte extremamente inflacionada do soneto, mas, também, suas possibilidades ritualísticas. Além disso, essa relação entre Giovanni Raboni e Andrea Zanzotto, do ponto de vista métrico, é colocada ainda mais em foco se analisarmos o prefácio que Zanzotto escreve para a *Opera poetica* [Obra poética] de Raboni. Nesse texto, o poeta do Vêneto percorre toda a trajetória de Raboni, se detendo nos nós cruciais da reflexão poética, dedicando páginas muito significativas à coletânea *Versi guerrieri e amorosi* e, principalmente, às seguintes, *Ogni terzo pensiero* [Cada terceiro pensamento] (1993) e *Quare tristis* (1998), que continuam o caminho da forma tradicional da poesia, privilegiando o soneto como espaço de reflexão:

O delírio da convenção se torna regularidade “delirante”, palavra a ser tomada aqui mais do que nunca em sua brutal fatalidade etimológica. De fato, somente saindo do sulco (*lira*) e recolocando-se continuamente nele, mancando do dentro ao fora dele e vice-versa, é possível dar espaço à ideia cada vez mais absurda de uma espécie de ligação fantasma com os detritos da tradição, gerando nisso uma espécie de distorcida “hipernovidade”. Assim acontece com o soneto, com sua força quase de buraco negro ou, pelo contrário, de símbolo estrutural, “mandálico”, nascido na alvorada da nossa língua literária e tornado re-vomitatura e repintura de uma infinita auto-reciclagem como numa corrida em direção à inércia, ao vazio (e, com certeza, não somente na Itália). Isso não poderia não reaparecer transversalmente também em Raboni, desde as zonas menos verossímeis, pelo menos como embaraçoso, angustiante senhal ou ambíguo sinal de trânsito.²⁷

²⁷ ZANZOTTO, Andrea. “Per Giovanni Raboni”. In: RABONI. *L'opera poetica*, op. cit., p. XIV. “Il delirio della convenzione diventa regolarità ‘delirante’: parola da prendere qui più che mai nella sua brutale fattualità etimologica. Infatti solo uscendo dal solco (*lira*) e ritrascinandosi continuamente in esso, zoppicandovi dal dentro al fuori e viceversa, è possibile dare spazio all’idea sempre più assurda di un qualche ricordo fantasma con i detriti della tradizione, generando in ciò una specie di ‘ipernovità’. Così avviene col sonetto, con la sua forza quasi di buco

Podemos, então, perceber como, entre esses dois poetas, se cria um jogo de reflexões e espelhamentos, em que ambos refletem sobre a operação de retomada da tradição, em específico, do soneto. E, na visão de Zanzotto, é o soneto o campo privilegiado dessa operação, justamente por ser a forma mais inflacionada e, por isso, esvaziada de um significado próprio. Por meio do trabalho sobre uma forma tão enfraquecida, é possível começar a refletir e repensar suas possibilidades expressivas. Nessa perspectiva, então, o trabalho com o soneto é complementar à força dissolvente e centrífuga que podemos encontrar tanto em Zanzotto quanto em Raboni, é seu negativo. Essa retomada delirante do soneto é uma maneira de deslocar a origem, mantendo-a em um constante movimento que reacende sua força criadora e criativa. Essa relação com a origem, esse movimento vertiginoso, que não quebra a relação com o começo, mas a percorre, variando-a continuamente, é capaz de trazer uma força ao mesmo tempo nova e arcaica à obra literária. Com as palavras de Roberto Esposito, podemos ver esse gesto de repensamento das formas da tradição não como uma tentativa de anular os séculos de história literária, mas, pelo contrário uma vontade de “retomada da fonte originária”. Nesse sentido, então “a origem não é um momento arcaico que deve ser abolido pelo novo saber, numa espécie de *creatio ex nihilo*” eliminando o espaço que distancia a atualidade com seu momento fundativo, mas, pelo contrário “a reserva de energia que une forma e força, mente e corpo, razão e instinto”.²⁸ É nesse contexto de penetração entre opostos, entre inovação e tradição, de não contradição entre retomada e ruptura, que se inserem as reflexões e as experiências dos poetas que guiam nosso percurso.

nero o, al contrario, di simbolo strutturale, ‘mandalico’, stravolta nato all’alba della nostra lingua letteraria e divenuto rivomitatura e riverniciatura di un infinito autoriciclaggio come in una corsa all’inerzia, al vuoto (non certo soltanto in Italia). Esso non poteva non riapparire trasversalmente anche in Raboni fin nelle zone meno verosimili, se non altro quale imbarazzante, angosciante senhal, o ambiguo cartello segnaletico”.

²⁸ ESPOSITO, Roberto. *Unfinished Italy*. Paradigmas para um novo pensamento. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019, p. 19.

O soneto, então, é visto na dupla manifestação de ruína da tradição e, justamente por isso, mandala, forma ritualística, passível de novas possibilidades:

Neste ponto, o soneto, mesmo se mantendo a suma de todas as escaladas e das descidas em queda livre, não será mais nem convencional, nem fictício, nem petrificado, mas voltará a ser arca de vencidas impossibilidades, mostrará eventos que somente em seu dissenso podem se verificar, e isso ainda mais quando sua métrica “ritual” for colocada novamente em questão, quase verso por verso, quase a cada torção da sintaxe e das figuras.²⁹

É nesse jogo sutil e que provoca estranheza, de dilatações e contrações, de acentos escalenos, de derrogações à norma em filigrana que se esconde a nova vida do soneto que, por meio das torções e dos deslizamentos, é colocado em constante discussão, repensado, e, justamente por isso, revitalizado.

Nesse sentido, então, não há dúvida de que a experiência de Zanzotto deixa marcas profundas em Raboni que, como crítico e leitor de poesia, é chamado a refletir sobre a experiência do poeta do Vêneto e, dessa forma, essas sugestões começam a se entrelaçar com as próprias reflexões sobre poesia e sobre o próprio ofício de poeta. Analogamente, a experiência de uma outra poeta, Patrizia Valduga (1953),³⁰ marca profundamente a escrita raboniana e seu trabalho poético, chamando o poeta mais uma vez a refletir sobre as formas fechadas. Em sua produção, Valduga combina um erotismo impetuoso com as estruturas da tradição. Sua primeira coletânea, *Medicamenta*, é publicada em 1982, e será seguida por várias outras

²⁹ ZANZOTTO. “Per Giovanni Raboni”, op. cit., p. XVI. “A questo punto il sonetto, pur restando somma delle scalate e delle volate giù in caduta, non sarà più né convenzionale, né finto, né petrificato, ma tornerà ad essere scrigno di vinte impossibilità, mostrerà eventi che solo nel suo disegno possono verificarsi, e ciò tanto più quanto la sua metrica ‘rituale’ sarà rimessa in questione, quasi verso per verso, quasi a ogni torsione della sintassi e delle figure”.

³⁰ Patrizia Valduga foi companheira de Giovanni Raboni durante 23 anos, até a morte do poeta milanês, em 2004.

baseadas no mesmo princípio. Na opinião de Valduga, a forma fechada a obriga a ser criativa, nunca banal, estimulando-a na busca da palavra certa que possa caber na rígida medida métrica. Como ela mesma declara: “a verdade é que uso a forma fechada porque não sei usar a forma aberta, a rima me dá prazer, o ‘tema’ vem por si, mesmo contra minha vontade”.³¹ Podemos observar um exemplo trazido da coletânea *Cento quartine e altre storie d’amore* [Cem quadras e outras histórias de amor], publicada pela Einaudi, em 1997. O livro nasce do uso repetido do mesmo esquema métrico, o quarteto de hendecassílabos, para contar, sem reticências, o que acontece em um quarto durante uma noite de amor. Essas estrofes são permeadas por uma tão forte quanto artificiosa sensorialidade, em que encontramos um “apelo corpóreo tanto mais intenso quanto mais, para sustentá-lo, são colocados módulos fechados, vinculados”.³² A métrica é dilatada quase maneiristicamente, para poder conter uma tão grande superabundância erótica, exibida, exposta, sempre suspensa entre dois extremos, o do gozo carnal e o do êxtase. O embate entre a rígida estrutura métrica e o tema é o responsável da tensão que revitaliza a forma fechada:

77.

Uma noite te digo: estou irritada
E me despojo... Fica aí, sem me tocar
Sento; abro minhas pernas, descarada...
Quero conseguir te descaralhar³³

³¹ VALDUGA, Patrizia. “A minha língua me constrói, é a minha identidade...”. Trad. Fabiana Vasconcellos Assini. In: PETERLE, Patricia; SANTI, Elena. *Vozes: cinco décadas de poesia italiana*. Rio de Janeiro: Comunità, 2017, p. 244.

³² LORENZINI, Niva. *La poesia italiana del Novecento*. Bologna: Il Mulino, 2005, p. 182. “richiamo corporeo tanto più intenso quanto più, a sottenderlo, stanno moduli chiusi, vincolati”.

³³ VALDUGA, Patrizia. *Cento quartine e altre storie d’amore*. Torino: Einaudi, 1997, p. 81. “77. Una sera ti dico: Mi hai scocciata! / e mi spoglio ... Sta’ lì. Non mi toccare... / Mi siedo; apro le gambe, spudorata... / Voglio riuscire a farti un po’ incazzare”.

O verso, forçado em sua métrica tradicional, se inflama de acelerações e desacelerações, por meio das repetidas reticências, que modificam o ritmo, e das pausas disseminadas de maneira inédita, provocando um sentimento familiar e, ao mesmo tempo, estranho lendo seus hendecassílabos. O ritmo é quase completamente dialógico, mostrando uma tendência dramática da poesia de Valduga, que se desenvolve por momentos de êxtase do corpo e do pensamento, e trocas caracterizadas por um forte turpilóquio que, nessa perspectiva de estranheza, formam um léxico do eros profundamente arquitetado e maneirista. A arquitetura clássica, segundo uma definição de Stefano Giovanardi, é aqui edificada como “totem apotropaico”,³⁴ que, contudo, é, por sua vez, subvertido, como nos adverte Lorenzini: “a pronúncia, instintivamente, constitucionalmente dramática, impregnada de pathos, termina por absorver nas mais íntimas fibras dos mesmos condicionamentos estruturais, e, para estranhá-los, parodiá-los, até que se libere disso uma voz de dolente não pertencimento”.³⁵

Então, a armação métrica é exposta a uma tensão tão consistente que toda a estrutura resulta profundamente inatural, terrivelmente deslocada e a voz que nela se expressa tem a força do achado arqueológico, de um elemento geológico que remete sempre e explicitamente a algo que não existe mais. Novamente, uma ruína.

Não há dúvida que a experiência de Valduga tenha impactado fortemente a reflexão raboniana. Em específico, talvez, é possível enxergar no soneto, mais uma vez, o terreno que, de certa forma, apresenta os contatos mais interessantes. Na introdução de *Quattordici sonetti* [Catorze sonetos],³⁶ da poeta do Vêneto, Raboni reflete sobre a poesia de Valduga, identificando em sua força expressiva, em sua espontaneidade e na mistura entre léxico erudito e cotidiano,

³⁴ GIOVANARDI, Stefano. “Patrizia Valduga”. In: CUCCHI, Maurizio; GIOVANARDI, Stefano. *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*. Milano: Mondadori, 1996, p. 1001.

³⁵ LORENZINI, op. cit., p. 182-183.

³⁶ VALDUGA, Patricia. *Quattordici sonetti*. In: *Almanacco dello specchio*, 10. Milano: Mondadori, 1981. Disponível em: RABONI. *La poesia che si fa*, op. cit., p. 377-380.

entre sintaxe plana e fortemente barroca, a capacidade de surpreender e criar uma melodia baseada em uma dupla entonação. Mas quando, em um texto inédito de 1997, é chamado a refletir sobre *Cento quartine*, Raboni elabora uma reflexão que diz muito sobre ele também. Na sua visão, em relação às coletâneas precedentes, a linguagem de Valduga se tornou mais homogênea. Isso não significa que esteja indo em direção a um tom médio que, pelo contrário, é descartado, mas que os momentos opostos da língua se compenetraram a tal ponto que já não podem ser separados:

Os dois extremos da excursão tonal — a fala e o sublime, o baixo (aqui também na acepção específica de “obsceno”) e, por outro lado, o precioso-rarefeito e o corpóreo plebeu se aproximaram, ou melhor, se compenetraram mutuamente, por assim dizer, se transsubstanciaram (o fenômeno é tanto mais fácil de constatar quanto difícil de definir), um no outro, mantendo por inteiro as respectivas propriedades, e continuando, então, a rejeitar qualquer forma de mediação, de compromisso, de não-*oltranza* mas dando vida a uma pluralidade constante, paradoxalmente “homogênea”, em cujo interno tudo é possível e, ao mesmo tempo, tudo é diferente e, de certa maneira, inaudito. Não mais oscilações, e não mais subidas e descidas de deixar sem fôlego, mas o prodígio de uma fibrilação contínua e constante que permeia cada segmento da frase e do verso, cada palavra, cada sílaba, reinventando-os desde dentro, tornando turvo o mais infantil dos suspiros até o tormento a mais crua das invocações e das ofertas, e ainda, superando e apagando toda inflexão, toda coloratura tímbrica em uma espécie de luz branca, de suprema e indeclinável castidade sonora.³⁷

³⁷ RABONI. *La poesia che si fa*, op. cit., p. 382. “I due estremi dell’escursione tonale — il parlato e il sublime e il basso (qui anche nell’accezione specifica dell’“osceno”) e dell’alto, il prezioso-rarefatto e il corporeo plebeo si sono avvicinati o meglio compenetrati a vicenda, si sono, se così si può dire (il fenomeno è tanto più facile da constatare quanto difficile da definire), transsubstanzati l’uno nell’altro, mantenendo per intero le rispettive proprietà e continuando dunque a respingere qualsiasi forma di medietà, di compromesso, di non-*oltranza*, ma dando nondimeno vita a una pluralità costante, paradossalmente “omogenea”, all’interno della quale tutto è possibile e, nello stesso tempo, tutto è diverso e in

Essas reflexões, tão lúcidas e precisas, nascem em um preciso contexto de trabalho sobre o verso que Raboni conduz não somente poeticamente, mas também como tradutor.³⁸ É uma busca e uma experimentação que o acompanham desde o começo de sua carreira e que, progressivamente, a partir dos anos oitenta, então, se torna cada vez mais urgente. E as coletâneas também parecem seguir esse movimento. Se, de fato, *Versi guerrieri e amorosi* representa um momento de maneirístico aparecer da forma fechada no interior de sua poesia, é a partir de *Ogni terzo pensiero* e *Quare tristis* que o poeta parece procurar esse movimento de compenetração dos opostos, do hiperliterário e do corpóreo, do sublime e do grotesco, do poético e do impoético. É o próprio Zanzotto que, de certo ponto de vista, sempre na introdução à obra completa de Raboni, nos avisa a propósito da métrica que

É [...] conduzida docemente por meio de esbeltas estruturas de setenários, novenários, octonários e os fragmentos “em prosa” da Piccola passeggiata trionfale, para mostrar o melhor nos vinte e sete sonetos de hendecassílabos, cinzelados e semi-desintegrados lugares de anomalias e regularidades cruzadas. [...] Esse corpus tão fortemente saído daquele da nossa língua, de seus mais acres recursos, vale, certamente, como bom presságio para a saúde dela, para além das tempestades que hoje a atropelam.³⁹

qualche misura inaudito. Non più sbalzi e non più salite o discese mozzafiato, ma il prodigio di una fibrillazione continua e costante che investe ogni segmento della frase e del verso, ogni parola, ogni sillaba reinventandoli da dentro rendendo torbido il più infantile dei sospiri e innocente fino allo strazio la più cruda delle invocazioni o delle profferte e poi ancora superando e cancellando ogni inflessione, ogni coloritura timbrica in una sorta di luce bianca, di suprema e indeclinabile castità sonora”.

³⁸ Raboni publicou cinco traduções de *Fleures du mal*: 1973, 1987, 1992, 1996, 1999.

³⁹ ZANZOTTO, “Per Giovanni Raboni”, op. cit., p. XVI-XVII “Viene [...] avviata con dolcezza attraverso snelle strutture di settenari novenari ottonari e i frammenti “in prosa” della Piccola passeggiata trionfale, per dare il meglio nei ventisette sonetti di endecasillabi, cesellati e semi-disintegrati luoghi di anomalie e regolarità incrociate. [...] Questo corpus così fortemente uscito da quello della

Nessa coletânea raboniana, que se abre justamente com um pequeno texto em prosa — mas é o próprio Zanzotto que nos adverte a não acreditarmos estar diante de uma verdadeira prosa — a forma fechada é utilizada de maneira mais leve, diminuindo alguma *sprezzatura* e adotando um registro mais sutil. Além do mais, a seção dos sonetos é composta por vinte e sete textos, como se o poeta quisesse duplicar a experiência do *Ipersonetto*. Retomando o discurso, contudo, com maior leveza, sem pôr um foco tão grande sobre a repetição da forma.

O percurso até aqui desenvolvido mostra como as relações que perpassam esses poetas nascem de uma comum inquietação sobre a relação entre a voz do poeta e a tradição. As vozes desses poetas se intersectam, suas propostas se entrecruzam e dialogam, criando uma imagem complexa, um mosaico extremamente plural, em que palavra poética, reflexão teórica, capacidade de imaginar novas possibilidades e relação com a tradição tentam abrir novos espaços que a poesia possa ocupar, habitar, modificar. É evidente, portanto, como as propostas poéticas de Zanzotto e Valduga escavaram um caminho dentro da poesia de Raboni que vai alcançar a via do soneto, percorrendo as experiências poéticas que marcaram seu trabalho de crítico e leitor de poesia. O soneto, nesse sentido, não aponta para um caminho de volta ao passado, mas, sendo já uma ruína de algo que não existe mais, aponta para um vazio, um espaço em que a voz poética pode ainda ressoar, percorrendo séculos de tradição literária de forma tão livre quanto fragmentária. E é graças a esse anacronismo que é ainda possível falar da própria biografia, da história, do homem, da poesia, mesmo que seja por meio de uma palavra e uma língua que, no século XX, se apresentam como frágeis relíquias de um passado irremediavelmente perdido, mas que, por meio dessa tradição, conseguem ainda pensar um espaço para existir.

nostra lingua, dalle sue più acri risorse, vale certo quale buon auspicio per la salute di essa, al di là delle bufere di ogni genere che oggi la investono”.

Parassurrealismo e utopia tecnológica: o projeto de *Malebolge*¹

|| Mario Moroni

Nesse ensaio tratarei de *Malebolge*, um jornal trimestral publicado em Reggio Emilia de 1964 a 1967. *Malebolge*, assim como outras publicações de referência nesses anos, tais como *Il verri*, *Grammatica* e *Quindici*, foi essencial para a circulação de textos e ideias da neovanguarda italiana.² Contudo, antes de entrar diretamente em

¹ Uma primeira versão desse ensaio foi publicada em CHIRUMBOLO, Paolo; MORONI, Mario; SOMIGLI, Luca. *Neoavanguardia: Italian experimental literature and arts in the 1960s*. Toronto: University of Toronto Press Incorporated, 2010, p. 74-95.

² *Il verri*, fundado por Luciano Anceschi em Milão em 1956 continua a ser publicada. Ao longo dos anos, essa revista teve diferentes séries e se dedicou especialmente a temas relativos à cultura contemporânea. *Grammatica* foi uma revista de arte e literatura editada por Alfredo Giuliani, Giorgio Manganelli, além

questões específicas dessa revista, gostaria de discutir a noção de “parassurrealismo”, que representa um aspecto constitutivo crítico e teórico do projeto de *Malebolge*.

O crítico literário Angelo Guglielmi delineou o parassurrealismo, mesmo que indiretamente, em seu livro *Vero e falso* [Verdadeiro e falso], mais especificamente quando se refere à obra *L'oblò* [A escotilha] (1964), um romance experimental de Adriano Spatola (1941-1988), que foi um dos fundadores da revista *Malebolge*.³ Guglielmi trata o romance de Spatola como um projeto experimental que se origina a partir da conscientização do autor de que a sociedade contemporânea havia dispersado seus valores, influenciada pelas persuasivas estratégias da mídia. O resultado dessa dispersão foi a standardização da cultura e do gosto estético e, com isso, a habilidade da sociedade contemporânea de neutralizar a capacidade intelectual de expressar uma crítica em relação ao *status quo*.⁴ Segundo Guglielmi, com base nessas colocações, Spatola desenvolveu uma linguagem peculiar baseada numa espécie de degradação, em que o narrador:

[...] entra em contato com os materiais mais avariados e suspeitos. Com os conteúdos mais rejeitados que a sociedade de massa propõe e manipula alegremente. A manipulação acontece com o auxílio de uma máquina amalgamadora (o mecanismo do romance), cuja característica é ser capaz

de artistas visuais como Gastone Novelli e Achille Perilli. Foram publicadas cinco edições, em Roma, no início de 1968. *Quindici* foi uma revista de frequência mensal, publicada em Roma entre 1967 e 1969. Os editores dessas revistas estavam entre os maiores representantes da neovanguarda. Além das revistas já citadas, havia também a revista trimestral *Marcatré* (fundada pelo crítico Eugenio Battisti e publicada entre 1962 e 1970), uma revista interdisciplinar que documentou o debate das várias áreas da neovanguarda.

³ *Malebolge* foi fundada depois da conferência de 1964 do Gruppo 63 realizada em Palermo; os outros co-fundadores são Corrado Costa (1929-1991) e Giorgio Celli. Vincenzo Accame, Giovanni Anceschi, Luigi Gozzi e Antonio Porta eram membros do conselho editorial. Depois do falecimento de Spatola, os estudos mais significativos sobre sua obra foram reunidos em “Adriano Spatola poeta totale”, no número 12 da revista *Testuale*.

⁴ GUGLIELMI, Angelo. *Vero e falso*. Milano: Feltrinelli, 1964, p. 154.

tanto de absolver aqueles conteúdos, de se alimentar deles, quanto de digeri-los, de cuspi-los.⁵

Tais materiais eram, de fato, aqueles produzidos pela cultura popular — ou seja, o produto da mesma standardização produzida pela mídia. De todo modo, antes de focar no uso desses materiais extraídos da cultura popular, é preciso perceber o motivo da metamorfose que caracterizará o próprio projeto cultural de Spatola nas páginas de *Malebolge*. O motivo da metamorfose aparece no começo do romance, no meio da grotesca circunstância em que Guglielmo, o protagonista de *L'oblò*, nasceu:

No coração da noite, durante um alarme mais longo, Guglielmo-padre errou o buraco. Seu filho nasceu daquele acasalamento de um homem e de uma vaca. E nasceu quando a guerra tinha logo acabado, na confusão daqueles dias, por puro acaso evitando um estático destino no formol... E seu pai, então guardião de gansos, foi fecundado por um corvo e depôs um ovo falso e deforme que um sapo chocou. Do ovo, na primavera, dentro da lama da fossa em flores, nasceu Guglielmo, durante a outra guerra, a tempo de ver Caporetto.⁶

⁵ “[...] entra in contatto con i materiali più avariati e sospetti. Con i contenuti più ributtanti che la società di massa propone e li manipola allegramente. La manipolazione avviene con l’ausilio di una macchina impastatrice (il meccanismo del romanzo) la cui caratteristica è di essere capace tanto di assorbire quei contenuti, di alimentarsene, quanto di digerirli, di sputarli.” Todas as traduções sem outra indicação, foram feitas pelo tradutor do ensaio. [N. T.]

⁶ Referência à batalha de Caporetto ocorrida na homônima cidade, entre outubro e novembro de 1917, quando se confrontaram as tropas do exército do Império Austro-húngaro e as do Reino da Itália. “Una notte più fonda, durante un allarme più lungo, Guglielmo-padre sbagliò buco. Suo figlio nacque dall’accoppiamento di un uomo e di una vacca. E nacque che la guerra era appena finita, nella confusione di quei giorni, per puro caso evitando uno statico destino in formalina... E suo padre, allora guardiano delle oche, fu fecondato da un corvo e depose un uovo contraffatto e deforme che un rospo covò. Dall’uovo, in primavera, dentro il fango del fosso fiorito, nacque Guglielmo, durante l’altra guerra, in tempo per vedere Caporetto”. SPATOLA, Adriano. *L'oblò*. Milano: Feltrinelli, 1964, p. 8.

É possível acrescentar ainda que para a construção da narrativa baseada em metamorfoses, Spatola também colocou o nascimento do protagonista dentro de um específico contexto histórico, dado pelas referências à Primeira e Segunda Guerras Mundiais. E é justamente a partir desse cenário histórico que ele oferece outra alternativa relativa ao nascimento de Guglielmo, uma que se relaciona com a reconstrução do pós-guerra na Itália, na qual uma versão chocante de referências a um novo consumismo social se faz presente:

E sua mãe gostava de automóveis, nutria uma verdadeira paixão por automóveis. Desde pequena. “Acabará por se casar com um automóvel e colocará no mundo uma moto scooter”, dizia-lhe sempre sua mãe... Degenerada pelo vício, a paixão fez com que a cento e sessenta por hora sua mãe deixou-se fecundar por um caminhão que a ultrapassava. E Guglielmo nasceu assim, casualmente, na margem de uma rodovia.⁷

E ainda, o título do romance de Spatola pode ser lido como uma referência a um enorme buraco ou a um vazamento através do qual referências a eventos históricos, a sociedade contemporânea, a desenhos animados, a narrativas de guerra, filmes, a romances, a anúncios publicitários e outras coisas são expelidas e julgadas.⁸ Spatola confirma essa característica estrutural do romance numa nota na página final do livro.

E, de fato, *Loblò* é um mapa geográfico sem um de seus lados, de modo que de uma fissura que se abre na barragem da ordenada rede de meridianos e paralelos (uma rede que, entre

⁷ “E a sua madre piacevano le automobili. Aveva una vera passione per le automobili. Fin da piccola. ‘Finirai per sposare un’automobile e mettere al mondo un motoscooter’, le diceva sua madre... Degenerata in vizio, la passione fece sì che centosessanta all’ora sua madre si facesse fecondare da un camion che sorpassava. E Guglielmo nacque così, casualmente, sul margine dell’autostrada”. SPATOLA, Adriano. *Loblò*, op. cit., p. 9.

⁸ O crítico Ennio Scolari foi um dos primeiros a relacionar esse tipo de colagem cultural ao parasurrealismo, ver “Progetto di lavoro”, 74.

outras coisas, aprisiona o mundo) escapam violentamente materiais heterogêneos que o rio da história recolheu e ingeriu durante seu curso.⁹

Uma leitura mais profunda de *Loblò* não é o objetivo do presente ensaio.¹⁰ O que me interessa aqui, em relação à revista *Malebolge*, é que Guglielmi discute o surrealismo com referências diretas à alucinação degradada da linguagem de *Loblò*. Ele interpreta o bizarro imaginário produzido pela jornada narrativa de Spatola como um modo de produzir a forma do automatismo psíquico, que marcou a linguagem do movimento surrealista entre 1920 e 1930. Contudo, Guglielmi vê a versão do automatismo surrealista de Spatola como uma prática descontextualizada em relação à original. Segundo Guglielmi, o recurso ao surrealismo é limitado aos aspectos cenográficos do movimento original e, finalmente, à ausência da virulência dada pelo imaginário surrealista.¹¹

Acredito que a leitura proposta por Guglielmi de um Spatola numa posição pós-surrealista é limitada, e traz muitas objeções para uma leitura desse tipo como acenei acima, examinando mais de perto *Malebolge*. Em primeiro lugar, Guglielmi perde o motivo das metamorfoses, sobre o qual Spatola constrói sua narrativa, e

⁹ “E infatti *Loblò* è una carta geografica priva di uno dei lati, cosicché da una falla che si apre nella diga dell’ordinata rete di meridiani e paralleli (una rete, fra l’altro, che imprigiona il mondo) fuoriescono violentemente i materiali eterogenei che il fiume della storia ha raccolto ingerito durante il suo corso”. Spatola confirma essa caracterização de *Loblò* muitos anos depois numa entrevista concedida a Luigi Fontanella: FONTANELLA, Luigi. “Conversazione con Adriano Spatola”. In: FERRO, Luigi (org.). *Adriano Spatola totale: materiali e documenti*. Genova: Costa & Nolan, 1992, p. 41-49.

¹⁰ Para uma leitura mais recente de *Loblò*, ver Beppe Cavatorta em “Rinnegato tra rinnegati: l’iper-romanzo di Adriano Spatola”. Nele, Cavatorta identifica uma série de fontes literárias do romance e propõe o primeiro estudo mais profundo das significações de sua cultura e estrutura. Também importante é a leitura de Mario Lunetta (“La squizofrenia calcolata di *Oblò* di Spatola”), que foca no significado político da escrita de Spatola, e de Giorgio Terrone (*Oblò del reppresentare*). Para uma leitura que leve em consideração a atmosfera de *Malebolge*, ver Giorgio Celli, “Il romanzo di Spatola”.

¹¹ GUGLIELMI, Angelo. *Vero e falso*, op. cit., p. 155.

que mais tarde constituirá um aspecto essencial do parassurrealismo. De outro lado, Guglielmi deflagra o elemento fundamental que diferencia o movimento histórico do surrealismo francês do parassurrealismo, como teorizado por Spatola e outros nas páginas *Malebolge*, no início de 1964. De fato, o projeto parassurrealista consistia em elaborar uma nova abordagem linguística e cultural, adequada à cultura e à sociedade da década de 1960. Foi um projeto que confrontou diretamente os fenômenos de standardização e neutralização dos quais Guglielmi tratou quando falou de *L'oblò*. Por causa dessa programática comparação, o projeto parassurrealista se tornaria mais crítico e mais consciente de si do que o movimento surrealista original. Um exame dos muitos textos teóricos publicados em *Malebolge* pode esclarecer a diferença entre esses dois estágios de surrealismo e nos ajudar a chegar a termos ligados a dinâmicas culturais que possam caracterizar a neovanguarda italiana em meados da década de 1960.

Num artigo programático intitulado “Poesia a tutti i costi” [Poesia a todo custo], Spatola articula o crucial embate entre escrita poética e contexto social e institucional no qual a literatura existia em meados da década de 1960. Ele recusa a noção de engajamento político no sentido tradicional no termo:

Em poesia, a dimensão do engajamento vulgar foi aquela do patético, e sua relevância estética, a saber, absurda: sua aspiração ao sublime era garantida, mais uma vez, por um absoluto, a História. Por outro lado, o patético é a dimensão usual das mídias, que utilizam o conteúdo emotivo da linguagem para satisfazer uma equação standard da relação estímulo-resposta, e não é certamente por acaso que também a relevância estética das mídias seja garantida por um absoluto, o Conformismo. Nenhuma dúvida sobre a esterilidade dessa dimensão, o patético aparece aqui como a esfera do não engajamento total, aliás, arriscando ser cuidadosamente utilizado pelas classes no poder por meio das elites tecnológicas.¹²

¹² “In poesia, la dimensione dell’engagement volgare è stata quella del patetico, e la sua rilevanza estetica, cioè per assurdo: la sua aspirazione al sublime, era

Spatola, aqui, sintetiza seu ceticismo em relação à noção de engajamento — entendida como a única representação do social e do político nas questões da época — porque, segundo ele, o poder contemporâneo havia desenvolvido maneiras sutis de neutralizar as tentativas de poetas e escritores na crítica ao *status quo*. O polêmico posicionamento de Spatola foi especialmente direcionado para os projetos culturais e editoriais da década de 1950, como os de *Officina* e *Il Menabò*. Ambas publicações nasceram no despertar do neorrealismo, depois do fundamental projeto do pós-guerra representado por *Il Politecnico*.¹³ Os editores de *Officina* e *Il Menabò* estavam plenamente cientes do declínio dos objetivos da abordagem neorrealista no que dizia respeito à linguagem e à realidade. Além disso, eles estavam respondendo a um outro declínio, aquele do hermetismo, cujo estilo poético marcou os anos 1930 na Itália. Poderia ser dito que essas respostas estavam em linha com as da neovanguarda; embora, diferentemente dos neovanguardistas, os editores de *Officina* e *Il Menabò* — especialmente Elio Vittorini e Pier Paolo Pasolini — ainda advogassem pelo princípio de um engajamento político baseado na representação. Esses intelectuais consideravam que artistas e escritores deveriam produzir uma linguagem que incluísse novas técnicas, mas retratasse ainda as contradições sociais e políticas da época. Esse princípio tinha uma dívida — mesmo também sendo crítica — com a teoria de Georg

garantita, ancora una volta, da un assoluto, la Storia. D'altra parte, il patetico è la dimensione usuale dei mass media, che utilizzano il contenuto emotivo del linguaggio per soddisfare un'equazione standard del rapporto stimolo-risposta, e non è certo un caso che anche la rilevanza estetica dei mass media sia garantita da un assoluto, il Conformismo. Nessun dubbio sulla sterilità di questa dimensione, il patetico appare quindi come la sfera del disimpegno totale, rischia anzi di essere accuratamente utilizzato dalle classi al potere attraverso le élites tecnologiche”. SPATOLA, Adriano. *Malebolge*, n. 1.2, 1964, p. 51.

¹³ *Officina* foi fundada em 1955 pelos poetas Pier Paolo Pasolini, Franco Fortini e Roberto Roversi. As publicações terminaram em 1959. *Il Menabò* foi fundada por Elio Vittorini e Italo Calvino foi publicada entre 1959 e 1967. *Il Politecnico*, fundada por Elio Vittorini, teve uma atuação de 1945 até 1947.

Lukács, que via a literatura como um espelho da realidade.¹⁴ O resultado dessa abordagem epistemológica concernente à realidade, nos termos de Spatola, era *pathos*. Pelo *pathos* ser uma resposta emocional, ela poderia ser facilmente assimilada apenas como um entre tantos outros valores consumistas da sociedade capitalista contemporânea.¹⁵

O que Spatola tinha em mente, contudo, era um projeto textual no qual o uso de uma língua grotesca poderia acentuar o que ele considerava a trágica natureza da civilização contemporânea, devido ao fato de essa civilização ter sido marcada por circunstâncias globais como a Guerra Fria, o tratamento da guerra nuclear, o protesto político e a guerra do Vietnã. O projeto de Spatola consistiu numa expansão do experimental, do alternativo e das soluções textuais de dispositivos criativos para poetas e escritores:

O grotesco, como ironia do patético, e categoria do trágico, é a dimensão dentro da qual deve trabalhar hoje o poeta. A atividade com mais vozes, a ampliação *ad libitum* do teclado, a explosão dos grupos ideológicos, a estratificação cultural como presença, etc., são imagens de uma desarmonia radical, de uma ambiguidade crítica em ato, e, no limite, de uma condição esquizofrênica calculada e cultivada, como condição *sine qua non* do fazer poesia. O escopo da poesia hoje é o de provocar no leitor uma inquietação ideológica e de colocar em crise a geometria euclidiana da sua visão de mundo.¹⁶

¹⁴ Para uma síntese do debate entre os intelectuais de *Officina*, *Il Menabò* e da neovanguarda, ver GAMBARO, Fabio. *Per conoscere la Neovanguardia*. Milano: Mursia, 1993, p. 27-32, 55-65; BARILLI, Renato. “*La Neovanguardia italiana*”. Bologna: Il mulino, 1995, p. 16-30. Para a influência de *Il Politecnico* no debate cultural da década de 1950, ver VETRI, Luciano. *Letteratura e caos: poetiche della neo-avanguardia italiana degli anni sessanta*. Milano: Mursia, 1992, p. 17-34.

¹⁵ Não é, portanto, uma coincidência que o artigo de Spatola intitulado “Inutilità di Lukács”, dedicado a uma crítica do filósofo húngaro, tenha sido publicado em 1961.

¹⁶ “Il grottesco, come ironia del patetico, e categoria del tragico, è la dimensione entro la quale deve lavorare oggi il poeta. L’attività a più voci, l’ampliamento *ad libitum* della tastiera, l’esplosione dei gruppi ideologici, la stratificazione culturale

O artigo de Spatola é, ao mesmo tempo, uma teorização da linguagem experimental e um convite para abraçar uma nova noção de engajamento político-cultural, política cultural engajada, o objetivo a longo prazo era o de produzir um efeito perturbador na produção discursiva das instituições oficiais e, enfim, provocar uma explosão de suas contradições ideológicas. Tal explosão estava, inevitavelmente, relacionada com a noção de linguagem entendida como uma ferramenta de oposição política. Isso, contudo, era uma oposição que poderia ser melhor praticada mais com os elementos estruturais da arte e da literatura do que com os seus conteúdos sociais e políticos imediatos. Esse princípio inevitavelmente gerou o que, para o público em geral da época, pareceu ser a “obscuridade” da arte e da literatura experimental.

É importante lembrar, a essa altura, que a obra seminal de Umberto Eco *Obra aberta* foi publicada na Itália em 1962. Embora ele nunca tenha se envolvido ativamente com *Malebolge*, esse livro salienta a relação existente na prática artística, entre técnica e visão de mundo. Eco foca em particular na noção de alienação e considera a visão de mundo como um elemento constitutivo do mundo contemporâneo em termos de estruturas econômicas e superestruturas culturais e ideológicas.

[...] a categoria da alienação não se limita mais a definir uma forma de relação entre indivíduos, baseada em determinada estrutura da sociedade, mas sim toda uma série de relações estabelecidas entre homem e homem, homem e objetos, homem e instituições, homem e convenções sociais, homem e universo mítico, homem e linguagem.¹⁷

come copresenza, ecc., sono immagini di una disarmonia radicale, di una ambiguità critica in atto, e al limite, di una condizione schizofrenica calcolata e coltivata, come condizio *sine qua non* del fare poesia. Lo scopo della poesia è oggi quello di provocare nel lettore una inquietudine, e di mettere in crisi la geometria euclidea della sua visione del mondo”. SPATOLA, Adriano. *Malebolge*, n. 1.2, 1964, p. 52.

¹⁷ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 234.

Para Eco, porém, a consciência constitutiva da natureza da alienação não implica sua passiva aceitação. Ao contrário, a tarefa poderia ser denunciar e desmistificar as consequências da alienação nas relações pessoais. Em termos de linguagens artísticas, tal tarefa poderia ser perseguida por meio da elaboração de novas estruturas formais, as quais poderiam responder ativamente à situação de alienação. Dessa perspectiva, o verdadeiro conteúdo na obra poderia consistir no modo em que na obra deu certo, em nível formal, uma visão e um julgamento de mundo.¹⁸

De modo geral, é possível dizer que *Obra aberta* oferece a base teórica fundamental para os novos interesses de artistas e escritores sobre a noção de desordem, pelo seu questionamento de ideias tradicionais de conhecimento baseadas numa ideia imutável de ordem, e sobre noções tradicionais de comunicação artística. O objetivo de uma *obra aberta* foi precisamente o de provocar na audiência um sentido de inquietação em relação à visão de mundo tradicional e o de iniciar uma nova relação entre audiência e o texto ou a obra de arte.¹⁹

Nesse sentido, em *L'oblò*, Spatola propositalmente cobre a macabra e irônica dimensão do surrealismo original; apesar de ele partir da noção de André Breton e de outros do inconsciente. De fato, os surrealistas acreditavam que o inconsciente representasse uma atual 'realidade' e poderia funcionar como uma autêntica e incontaminada força revolucionária. Os parassurrealistas tomaram uma direção bem diferente, como é possível ver na declaração de Giorgio Celli (um dos fundadores de *Malebolge*), de 1992, em que fala de Spatola e faz referência ao encontro que originou a revista:

Mas o ponto crucial, para nós, era outro: como propor à nossa comunidade literária uma revisão acelerada do surrealismo que não parecesse uma exibição de fósseis ou uma operação de epígonos dos grandes epígonos?... decretamos que o parassurrealismo seria uma espécie de maneirismo do surrealismo, um surrealismo frio, à segunda

¹⁸ Idem, p. 503-510.

¹⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta*, op. cit., p. 63-66.

potência, revisitado, sobretudo, nas técnicas, com um uso intencional e retórico da escrita automática e da psicanálise. Em se tratando, enfim, do inconsciente como metáfora, todos de acordo, o entendemos mais tarde, com um certo Lacan e com sua escola.²⁰

Este é, efetivamente, um relato da escolha decisiva feita pelos parassurrealistas — nomeadamente para aceitar e construtivamente usar a inevitável artificialidade envolvida em seu projeto. A consciência dos editores dessa artificialidade constituiu o essencial patamar de diferenciação entre os dois estágios do surrealismo. Foi a necessidade de uma abordagem diversificada do inconsciente, no contexto de uma nova e desafiadora realidade sócio-histórica que intelectuais e escritores tiveram que confrontar na década de 1960.²¹

É preciso sublinhar que, ao elaborar suas próprias ideias, os surrealistas partiram das teorias de Freud sobre o inconsciente. Freud considerava o inconsciente como um repositório de toda a energia psíquica e de toda fonte de instintos, desejos e impulsos que eram represados devido às regras e exigências impostas pela cultura e pela sociedade. De acordo com Freud, contudo, sob certas circunstâncias (a saber, no sonho ou sob hipnose) o mecanismo de censura imposto à mente humana poderia ser desatado para que o sujeito vocalizasse as energias escondidas no inconsciente. Foi no aspecto linguístico

²⁰ “Ma il punto cruciale, per noi, era un altro: come proporre alla nostra comunità letteraria una rivisitazione accelerata del surrealismo che non risultasse una esibizione di fossili, o una operazione da epigoni degli epigoni?... decretammo che il parassurrealismo sarebbe stato una sorta di manierismo del surrealismo, un surrealismo freddo, alla seconda potenza, rivisitato sopra tutto nelle sue tecniche, con un uso intenzionale e retorico della scrittura automatica, e della psicoanalisi. Trattando insomma l'inconscio come metafora, in accordo, lo capimmo più tardi, con un certo Lacan e con la sua scuola.” In: “Prefazione”. In: FERRO, Pier Luigi (org.). *Adriano Spatola poeta totale*, op. cit., p. 5-10.

²¹ Em 1966, *Marcatré* hospedou em suas páginas uma edição especial de *Malebolge* dedicada à nova poesia surrealista. Para um estudo da abordagem de *Malebolge* do surrealismo e do inconsciente, ver MUZZIOLI, Francesco. *Teoria e crítica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni sessanta*. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982, p. 190-196.

da teoria freudiana que os surrealistas puderam melhor encontrar a justificativa para suas técnicas da escrita automática. Para Freud, contudo, a voz do inconsciente deveria ser interpretada no intuito de diminuir a tensão do sujeito. Breton e os surrealistas consideraram essa mesma voz, pelo contrário, como uma ferramenta poderosa para uma imagem mais profunda do sujeito, a qual poderia funcionar em direção à sua liberação das inibições e limitações criadas pela sociedade.

Assim, os surrealistas procederam para politizar o inconsciente enfatizando o dramático choque entre duas forças opostas: de um lado, a razão e seus valores morais e sociais; de outro, o inconsciente, agora, carregado de potencial revolucionário ilimitado.²²

Para os surrealistas o inconsciente era tanto um elemento psicológico quanto cosmológico, no sentido que, para Breton, poesia é uma forma de expressão dada a priori e a própria linguagem é uma entidade pré-existente. Poderia ser argumentado, portanto, num modo peculiar que a noção de Breton corresponda a uma ideia “pura” de poesia, não muito distante da *poesia pura* teorizada por Benedetto Croce na Itália. Seguindo essas sugestões, também se poderia questionar que, para Breton, a escrita poética é um ato de recuperação dessa linguagem pré-existente, assim o poeta representa uma espécie de profeta que fala por meio de uma voz que vem da mais profunda psique. Porém, o aspecto revolucionário do surrealismo foi, e ainda permanece, ter previsto a possibilidade de que a poesia se torne acessível para todos por meio de um método apropriado e, ainda mais, que todos sejam capazes de praticá-la.

Spatola trouxe a problemática do inconsciente para um patamar acima em relação às duas visões, a dos surrealistas e a de Freud. Ele havia começado, de fato, pela ideia radical e provocativa de que a civilização contemporânea e sua tecnologia tornaram cada vez mais difícil determinar com certeza se um evento pertencia ao reino dos sonhos ou ao do despertar. Ele articulou essa visão

²² Cf. BRETON, André. “First Manifesto of Surrealism”. In: *Manifestoes of Surrealism*. Trad. R. Seaver; H. Lane. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1969, p. 10 e 26.

primeiramente em *L'oblò*, depois, com mais intensidade, em *L'ebreo negro* [O judeu negro] (1966) e no artigo publicado em *Malebolge*.²³

Teorizando essa visão, Spatola foi apoiado por Giorgio Celli. Um ensaio de Celli sobre *L'ebreo negro* descreve uma profunda mudança ocorrida na realidade da década de 1960: tradicionalmente, sonhos estão relacionados a eventos que são extremamente desagradáveis na experiência real dos indivíduos. Celli argumenta, por exemplo, que o apocalipse e a total destruição da humanidade estão sempre configurados como eventos improváveis ou ideias paranoicas. Porém, se considerarmos a exposição nuclear em Alamogordo, no Novo México, em 1945, que demonstrou a possibilidade concreta de uma guerra nuclear, estamos nos confrontando com uma irrupção do sonho — ou do pesadelo — na realidade de todo dia, um evento que pode afetar a experiência de qualquer um. Então, uma ideia paranoica se torna um elemento constitutivo da existência humana.²⁴

Nessa linha, e no intuito de compreender ainda mais o projeto de *Malebolge*, fica claro que os editores da revista tomaram para si a tarefa crucial de rearticular toda a questão do papel dos artistas e dos escritores na realidade política e social ao longo dos anos 1960. Como um leitor de hoje pode identificar os traços dessa tarefa, com aquilo que chamamos de marcas do tempo, olhando para as páginas de *Malebolge*? Certamente, essas marcas não estão disponíveis na forma de representações diretas da atmosfera histórica dessa época; mais sutilmente, elas começam a aparecer precisamente com a ideia de “parassurrealismo”. De acordo com essa ideia, a noção de que os intelectuais deveriam se engajar num comprometimento direto para mudar a realidade deveria ser rejeitada.

²³ Para as diferenças entre surrealismo e parassurrealismo ver CELLI, Giorgio. “L'ebreo negro di Adriano Spatola”. In: *Malebolge*, n. 1, 1967, p. 53-56; COSTA, Corrado. “A proposito del surrealismo”. In: *Malebolge*, n. 1.2, 1964, p. 54-57; CELLI, Giorgio. “Intervento”. In: BALESTRINI, Nanni (org.). *Gruppo 63: il romanzo sperimentale*. Milano: Feltrinelli, 1966, p. 129-132.

²⁴ Ver CELLI, Giorgio. “L'ebreo negro di Adriano Spatola”. In: *Malebolge*, op. cit., p. 53-54. Nessa perspectiva, é importante lembrar que em 1966, Spatola publicou seu seminal poema “Alamogordo 45”, no volume *L'ebreo negro*.

No que concerne a noção de engajamento político dos editores de *Malebolge*, um dos documentos mais significativos que restaram é o artigo de Spatola intitulado “Gruppo 70, apocalittico e integrato” [Gruppo 70, apocalíptico e integrado], publicado no segundo número de 1964.²⁵ Na discussão dos trabalhos desse emergente grupo florentino de poetas visuais, Spatola evidencia os riscos de contaminação entre arte e tecnologia, como teorizado na época pelos membros do Gruppo 70. Havia a possibilidade de que o uso dos meios tecnológicos de expressão fosse cortado de todo o objetivo significativo, a ponto de se criar fetichização objetiva da própria técnica. Além disso, essa separação poderia finalmente levar à fetichização e assimilação das ideias “apocalípticas” da arte tecnológica pelas instituições de poder.²⁶ Spatola sugere que a verdadeira prática apocalíptica da arte não era a representação, não importa quão tecnológica, de uma realidade que já contém em si o potencial para um apocalipse nuclear, mas sim a elaboração de uma linguagem que poderia constituir uma metamorfose objetiva e, além disso, um discurso alternativo à linguagem que circula pelas instituições da sociedade contemporânea.

Com base nesse princípio de metamorfose, *Malebolge* estabeleceu-se desde o início como um laboratório para a articulação de uma ideia de texto concebida como uma metamorfose objetiva da realidade. As consequências desse princípio nas páginas da revista foram enormes, no que diz respeito aos níveis linguísticos e estruturais da experimentação. Contudo, uma discussão mais aprofundada dos aspectos criativos e teóricos dos textos publicados em *Malebolge* não é o objetivo deste ensaio.²⁷ Mas irei considerar alguns exemplos de experimentação textual:

²⁵ Para a relação entre a neovanguarda e o Gruppo 70, ver BARILLI, Renato. *La neoavanguardia italiana*, op. cit., p. 168-278; VETRI, Lucio. *Letteratura e caos: poetiche della neo-avanguardia italiana degli anni sessanta*, op. cit., p. 88-90.

²⁶ Ver especialmente as páginas 61-63 do artigo de Spatola.

²⁷ A esse respeito preciso citar, em particular, o texto GARNIER, Pierre. “Théâtre spatialiste”. In: *Malebolge*, n. 1, 1967, p. 22-28. Para a poética da espacialidade, ver também GARNIER, Pierre. “Manifeste”. In: *Lètrés*, n. 8.29, 1963, p. 1-8.

“Poesia a schema multiplo” [Poemas com múltiplos modelos] por Renato Pedio (*Malebolge* 1.2, 1964); “coin VOLT”²⁸ [envolvid] por Patrizia Vicinelli (*Malebolge* 3.4, 1966); e “Perimetri” [Perímetros] de Nanni Balestrini (*Malebolge* 1, 1967).

Poesie a schema multiplo

di
Renato Pedio

coglieva una	terra che smotta. Non	membrana crepitante, dondolante
stella la fine del mondo	è altro che un demone	lacerata argilla serica
piovendo nell'invaso un filtro	scivolante di fianco,	pendolo di marea
casto nel pugno del	mostro festoso, che al	billico, schianto, sulle scarpe fradicie
cielo, punta d'astro	balzo sciaqua le cosce	tempo è fido e chi vola lo conta
vigile sulla diga	contro i tasti dei monti	nelle tane rancide, e tra buffe membra
le strade, i bar, nei pleniluni disperati	assestandosi le ossa in petto	sgorbi atleti che
gli assassini		rimediano
	In preghiera	

Fatto di cronaca, la nota diga. Le tre voci, cielo, frana, acqua. Orizzontale, e varie soluzioni oblique, molta più mondo che la vallata del Vajont. La poesia, sia scambiando prima e terza colonna, sia facendo scivolare in alto o in basso, insieme o una per volta, le due colonne periferiche rispetto a quella centrale, può essere letta in una ventina di modi diversi, molti dei quali però quasi identici. Calcolo che esistano, però, cinque o sei buone letture valide.

²⁸ O título faz um jogo com a palavra italiana “coinvolto”, que significa “envolvido”. [N. T.]

Em “Poesia a schema multiplo”, Renato Pedio lida com o texto como se ele fosse uma pontuação para uma performance verbal. Três textos paralelos estão dispostos em três colunas, cujas linhas são intercambiáveis de uma coluna para outra. Em termos da ideia do objetivo metamórfico da realidade, é preciso notar que a fonte desse texto foi um evento real: uma catástrofe resultante da barragem rompida no vale Vajont, na cidade de Longarone, como Pedio indica na nota que acompanha o texto, aqui traduzida:

Notícia de crônica, a conhecida barragem. Três vozes, céu, desmoronamento, água. Horizontal, e várias soluções oblíquas, muito mais mundo que o vale do Vajont. A poesia, seja trocando a primeira e a terceira coluna, seja fazendo escorrer para cima e para baixo, juntas ou uma de cada vez, as duas colunas periféricas em relação àquela central, pode ser lida em vinte modos diferentes, muitos dos quais, contudo, quase idênticos. Calculo, porém, que existam cinco ou seis leituras válidas.

Pedio criou um mecanismo gerador como uma tentativa de provocar uma mudança do formato literário tradicional para o de uma composição verbal. Spatola, ele mesmo, perseguiu esse tipo de formato para textos como “Aviazione/Aviatore” [Aviação/Aviador] (*Malebolge* 1, 1967), desenvolvendo um texto destinado a se tornar um modelo essencial para as experimentações com a poesia fonética dos anos de 1970 e 1980, quando o próprio Spatola chegou a fazer performances públicas em várias ocasiões.

Aviazione/Aviatore

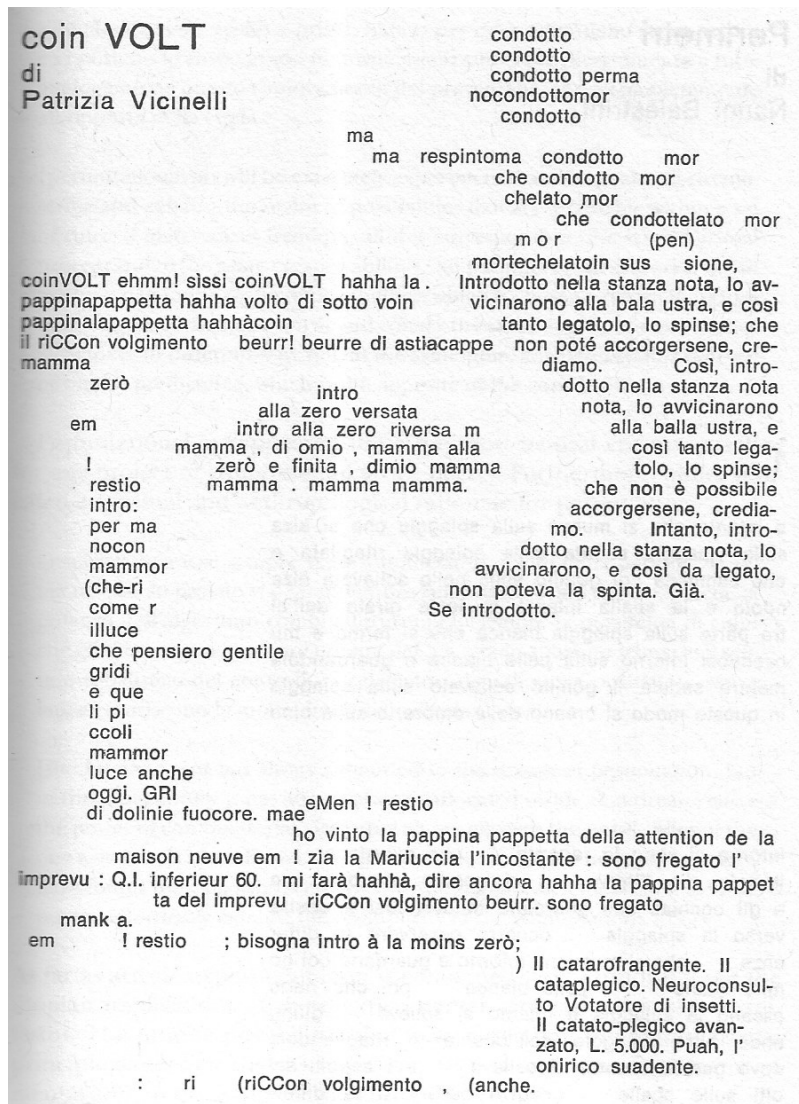
di
Adriano Spatola

A.	B.	C.	D.	E.	F.
vi	iol	ol	lat	ne	re
ol	viol	tol	tat	ne	re
tol	tot	tiot	tiol	lot	re
z	oz	lo	ol	tat	ol
az	iol	viol	lat	re	er
a	a	—	ar	tor	tor
rot	lot	tot	tat	ol	tiol
—	ol	laz	lat	or	or
ro	—	lio	lior	lazior	—
tro	trion	riol	tiol	er	or
ar	to	tu	ti	tra	ter
en	er	e	ol	toll	tel
tal	tar	zar	sar	ser	ur
ar	tor	—	er	an	ur
sur	sor	sol	loss	res	tess
tut	ot	at	—	tiss	is
sil	arl	orl	os	sot	is
sill	siik	klis	os	os	silt
laz	lai	lay	loi	laz	y
ax	tax	lay	toi	lor	lorn
lis	vis	vi	—	vial	vial
viol	vial	ol	ols	loss	lose
lost	lot	tol	too	oo	oos
—	t	tak	kat	el	eel

18

Malebolge, ao longo dos quatro anos em que publicou seus números, documentou a reconsideração radical pela qual a noção de “texto” estava passando no seio dos autores da neovanguarda. Os resultados dessa reconsideração não dizem respeito somente à dimensão fonética e performática, mas também à dimensão visual, como se dá no caso de Vicinelli com “coin VOLT”. Nessa composição, o material linguístico na página é subdividido em blocos horizontais,

verticais e oblíquos, impressos numa combinação de caracteres maiúsculos e minúsculos, no intuito de criar um efeito dinâmico intencionado a questionar ambas as dimensões semânticas do texto, tradicionalmente entendidas como uma estrutura linear.



O “Perimetri” de Ballestrini é, por sua vez, construído com blocos similares de material verbal, organizados aparentemente numa estrutura mais regular (retangular e esquadrada). À primeira vista, os blocos de texto parecem criar o efeito de uma gaiola verbal, e até são passíveis de serem lidos de acordo com o princípio da linearidade. Contudo, as seqüências sintáticas e semânticas minam completamente a estrutura do texto partindo de seu interior, porque os sintagmas estão combinados, repetidos e interrompidos até o final de cada linha. Esse método de “bloco de construção” de composição verbal coloca “Perimetri” no contexto específico de experimentos permutacionais e combinatórios com a língua, que representam um outro aspecto do laboratório de *Malebolge*.

No primeiro número de 1967, a revista confirmava o aspecto internacional de seu projeto publicando o “Manifesto dell’arte permutazionale”²⁹ [Manifesto da arte permutacional], escrito por Abraham Moles com a tradução de Giovanni Aneschi.³⁰ Moles define a permutação como a combinação de elementos simples produzidos na base de uma limitada diferenciação. O objetivo do método combinatório é permitir a percepção do incomensurável pertencente ao reino das infinitas possibilidades de combinação.³¹ Moles coloca a permutação no centro do processo de criação artística, na medida em que ela dá aos artistas a oportunidade de experimentar com diferenciação e dentro da uniformidade.

A arte permutacional será extremamente experimental e se coloca como objetivo circunscrever e exaurir o campo das possibilidades atingíveis por meio de um “set” de regras; ela materializa liberdade, tudo isso corresponde a um mesmo processo espiritual e a uma mesma capacidade criativa... todas as obras permutacionais, que podem ser compreendidas no campo da possibilidade, que é escolhido a priori, possuem,

²⁹ MOLES, Abraham. “Manifesto dell’arte permutazionale”. Trad. Giovanni Aneschi. In: *Malebolge*, n. 1, 1967, p. 69-75.

³⁰ A maior contribuição de Abraham Moles para a teoria estética foi o ensaio MOLES, Abraham. *Théorie de l’information et perception esthétique*. Paris: Flammarion, 1958.

³¹ MOLES, Abraham. “Manifesto dell’arte permutazionale”, op. cit., p. 69.

por isso mesmo, origens do mesmo valor e nos trazem o mesmo grau de novidade; realizam todas diferentemente e todas analogamente essa renovação do previsível, que é completamente o oposto da cópia.³²

A arte permutacional aparece para ser a prática criativa mais natural de qualquer projeto experimental de arte ou de poesia. Além disso, Moles indicou uma justificativa espiritual e antropológica para a permutação:

o espírito humano foi sempre submetido ao sonho da permutação, mas quase sempre ficou sufocado dentro do século passado, uma vez que a potência do algoritmo combinatório supera sempre a possibilidade daquele que lhe entrega... mas nós homens do século XX descobrimos o segredo cabalista do controle: as calculadoras digitais como computadores, sem fadiga se esgota a multiplicidade das combinações.³³

³² “L’arte permutazionale sarà estremamente sperimentale e si pone come scopo di circoscrivere ed esaurire il campo delle possibilità raggiungibili attraverso un ‘set’ di regole; essa materializza la libertà, tutto questo corrisponde ad uno stesso processo spirituale e ad una stessa capacità creativa... tutte le opere permutazionali, che sono comprese nel campo delle possibilità, che viene scelto a priori, hanno per ciò origini dello stesso valore e ci portano lo stesso grado di novità; realizzano tutte diversamente e tutte analogamente questo rinnovamento del prevedibile, che è completamente all’opposto della copia.” Idem, p. 70.

³³ “lo spirito umano è sempre stato sottomesso al sogno della permutazione, ma nel secolo passato vi è quasi sempre rimasto soffocato dentro, poiché la potenza dell’algoritmo combinatorio supera sempre la possibilità di colui che gli si consegna... ma noi uomini del XX secolo abbiamo scoperto il segreto cabalistico del controllo: i calcolatori digitali come ordinatori, senza fatica esauriscono la molteplicità delle combinazioni.” Ibidem, p. 70.

Perimetri

di

Nanni Balestrini

1.

e intanto che si muove sulla spiaggia che si alza sulla spiaggia seduta sulla spiaggia ritagliata e che cammina col gomito sulla pelle sollevata alzandolo e la spalla intanto la testa girata dall’altra parte sulla spiaggia bianca che si ferma e muovendosi intorno sulla pelle bianca e guardandola mentre seduta il gomito sollevato sulla spiaggia in questo modo si creano delle ombre, e sulla bian

intorno ci sono le ragazze che guardano il sole che filtrava col gomito alzato con gli occhiali che guardano muovendosi a destra verso la spiaggia occorre osservare la differenza che si muovono intorno e guardano col gomito alzato la pelle bianca poi che riabbassano la spiaggia e intanto si solleva giungendo oltre l’angolo dell’occhio ritagliandola dove guarda mentre si solleva e i capelli sciolti sulle spalle occorre osservare la differenza fra e allora le ragazze che restavano fe

No que diz respeito a uma experimentação artística mais distante, não se pode deixar de ver as implicações utópicas desses projetos experimentais e das manifestações artísticas. As infinitas possibilidades que estão implícitas no princípio permutacional sugerem que seus resultados inovadores possam produzir formas de liberação mental e, a longo prazo, cultural.

O primeiro número de *Malebolge* de 1967 também introduziu o movimento da poesia concreta com o texto “Poesia concreta brasileira”, escrito e traduzido pelo poeta teorizador Haroldo de Campos, o histórico líder do movimento. Ele delinea a história da poesia concreta, começando com a experiência do grupo Noigrandes, fundado em São Paulo em 1952. Esses poetas baseiam suas práticas criativas em alguns modelos literários como Mallarmé, Pound, Joyce, Cummings, e o poeta brasileiro Oswald de Andrade, e se identificam, eles mesmos, com a definição poundiana de poetas enquanto “inventores”, os quais encontraram um novo processo de criação poética. Desenvolvendo ideogramas verbais e visuais, Haroldo de Campos e outros fizeram de seus textos um modelo das possibilidades específicas inerentes ao processo combinatorial, cujas características foram delineadas por Mole.³⁴ Na Itália, Eco, partindo da teoria de Mole, questionou os produtos artísticos contemporâneos que apareciam para transmitir uma rica mensagem com informação precisa porque uma mensagem desse tipo era ambígua e também difícil de ser decodificada. Segundo o semiólogo italiano, nessa condição de obscuridade relativa, o nível mais alto de imprevisibilidade era diretamente proporcional ao mais alto nível de desordem, em que todos os significados possíveis eram difíceis de serem organizados.³⁵

³⁴ Para um estudo mais exaustivo das técnicas de composição usadas pelos poetas de Noigrandes, ver CLÜVER, Claus. “Reflections on Verbivocovisual Ideograms”. In: *Poetics Today*, n. 3.3, 1982, p. 137-148; PIGNATARI, Décio. “Concrete Poetry: A Brief Structural-Historical Guideline”. Trad. Jon Tolman. In: *Poetics Today*, n. 3.3, 1982, p. 189-195; CAMPOS, Haroldo de. “Campos, Haroldo de. ‘The Concrete Coin of Speech’”. Trad. Jon Tolman. In: *Poetics Today*, n. 3.3, 1982, p. 167-176; “The Informational Temperature of the Text”. Trad. Jon Tolman. In: *Poetics Today*, n. 3.3, 1982, p. 177-187; “Poesia concreta brasileira”. Trad. Haroldo de Campos. In: *Malebolge*, n. 1, 1967, p. 80-82.

³⁵ ECO, Umberto. *Obra aberta*, op. cit., p. 127-130.

Haroldo de Campos também se refere à teoria de Mole no que se refere à questão da posição antirromântica na arte contemporânea. Tal posição é caracterizada por uma tentativa de reduzir a distância entre o trabalho do artista e o do cientista. De todo modo, a antirromântica abordagem também implica um outro aspecto utópico: a possibilidade futura de se criarem trabalhos coletivos. Para Campos, um recurso contemporâneo da linguagem é sua habilidade de responder à civilização predominantemente tecnológica. Ainda segundo o poeta concretista, a habilidade da arte para desenvolver meios de expressão que poderiam ser adequados às dinâmicas de produção no mundo contemporâneo significou que a arte não poderia e não deveria deixar a tecnologia exclusivamente nas mãos dos tecnocratas que a usariam para gerar condições alienadoras para a humanidade. Essa é, portanto, uma questão para se elaborar um verdadeiro humanismo tecnológico através do qual a arte não temeria ou seria ameaçada pela tecnologia. Ao contrário, a arte incorporaria a tecnologia no processo criativo.

Num artigo intitulado “A temperatura informacional do texto”,³⁶ Haroldo de Campos enfatiza a ligação entre poesia concreta e processo tecnológico, identificando na “Crise do verso” de Mallarmé o ponto de origem desse elo:

Já a *poesia concreta* se enquadra em outra dimensão histórico-cultural. Responde, seguindo as linhas de clivagem de uma evolução de formas já mais de uma vez traçada, que pôs a nu a “crise do verso” — desde o poema-constelação de Mallarmé até a poesia-minuto de Cummings e a vertente “objetivista” de um William Carlos Williams (entre nós de Oswald a João Cabral) — a uma noção de literatura não de cunho *artesanal*, mas, por assim dizer, *industrial*, de produto tipo e não típico, de linguagem minimizada e simplificada, crescentemente objetivada, e, por isso mesmo, em princípio fácil e imediatamente comunicável [...]. Seu programa de “mínimo

³⁶ Originalmente publicado na *Revista do Livro*, n. 18, 1960, depois em CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

múltiplo comum” da linguagem, de, parafraçando, Ogden, *vocabulário mínimo artisticamente escolhido*, coincide com o sentido da civilização progressivamente técnica em que se postula (sentido este já posto em relevo por Max Bense no ensaio de início citado e em várias outras passagens de seus escritos estéticos). [...].³⁷

Ao formular o processo criativo por detrás da poesia concreta, Haroldo de Campos encontrou suporte no trabalho de Max Bense, outro grande representante da teoria estética da década de 1950, cujo trabalho também circulou entre os editores de *Malebolge*. Bense formulou uma estética da tecnologia que, diferentemente da clássica metafísica, orientou-se para a noção de um produto pertencente ao reino da *techne*.³⁸ As consequências da abordagem de Bense podem ser sintetizadas em dois pontos: a importância do chamado “significante” como uma parte essencial da mensagem artística, e o princípio de que o trabalho com a arte é, sobretudo, um ato de expressão, mais do que o de comunicação. Com isso, Bense focou na primeira fase do processo comunicativo, constituído pelo remetente e pelo canal, não dando muita ou nenhuma atenção ao destinatário da mensagem.

A questão final a ser colocada no que diz respeito aos textos criativos e teóricos publicados em *Malebolge*, é: qual mensagem podemos receber hoje dessa experiência cultural produzida pela revista? Certamente, não estamos distantes de nos confrontar com as questões culturais e históricas que geraram a necessidade por parte de Spatola e de outros escritores de uma formulação da poética parassurrealista e de uma estética tecnológica. E mais uma razão básica por detrás dos experimentos do laboratório de *Malebolge* ainda existe: é a necessidade para poetas e artistas de gerar constantes metamorfoses de suas próprias ferramentas criativas, para produzir uma linguagem que não seja meramente mimética de

³⁷ CAMPOS, Haroldo de. “A temperatura informacional do texto”. In: CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*, op. cit., p. 193.

³⁸ BENSE, Max. *Estética*. Trad. Giovanni Anceschi. Milano: Bompiani, 1974.

seus tempos, mas capaz de absorver a consciência desses tempos, e, por conseguinte, elaborar uma alternativa real, uma alternativa entendida como um projeto utópico a ser desenvolvido tanto em nível de criação artística quanto da esfera cognitiva. Para encerrar, retomo uma citação do editorial de Spatola no segundo número de *Tam Tam*,³⁹ em que ele define poesia nos termos de uma autossuficiente criação que “se construa como metamorfose objetiva, não como paráfrase metafórica da realidade”.⁴⁰

(Tradução Grazielle Altino Frangiotti
e Patricia Peterle)

³⁹ A revista *Tam Tam* foi uma publicação trimestral que nasceu da iniciativa de Adriano Spatola e da artista e poeta Giulia Niccolai no início de 1971. O diretor responsável foi Valerio Miroglio, e seu primeiro número saiu em 1972.

⁴⁰ “si costruisca come metamorfosi oggettiva, non come parafrasi metaforica della realtà”, *Tam Tam*, 1972.

Centúria e o rio de “pequenos romances” de Giorgio Manganelli

|| Roberta Barni

É sempre muito difícil falar de Manganelli porque, como se sabe, trata-se de um autor que escapa a qualquer tratamento formal e se esquivava a qualquer tentativa de definição, mesmo quando elaborada por ele mesmo, desenhando um percurso quase circular, aparente aproximação de seu objeto — com ares de aproximação fenomenológica — apresentando, porém, tantos incisos, digressões, preâmbulos e assim por diante que dá a impressão de estar perdendo de vista o seu objeto. E, embora ele retome mais adiante o fio do discurso inicial, não raro afirma negando — ou nega afirmando — enfim, muitas vezes ele prefere dizer o que ele não é a definir o que ele é. Como quando adora repreender os que o chamam de “escritor”. Basta lembrar um trecho do texto *Pronto? Lei è lo scrittore?* [Alô? O senhor é o escritor?]

[...] estava na realidade dizendo que me acontece receber cartas que não me apostrofam nem de doutor nem de professor. Como me chamam esses sujeitos? Chamam-me, sem escárnio, ironia ou zombaria, de “escritor”. Acrescentarei que já me aconteceu receber telefonemas que começavam desse jeito: “O senhor é o escritor?” [...] Pois é: não é fácil responder com um sim àquela pergunta; talvez a resposta correta seria: “olhe, o senhor discou o número errado. Eu escrevo”.¹

Aliás, dá vontade de acrescentar: eu não escrevo, eu sou escrito pelas palavras, tanta a sua insistência sobre a urgência (e a inutilidade) de escrever. Afirma ainda nosso autor: “[...] o momento verbal é um momento que precede a existência do autor. Há um livro que se deixa escrever, há palavras que se ocupam de alguém que depois se torna o autor”.² Mas não vou aprofundar ainda mais esse aspecto, sugerido, na verdade, por suas afirmações — zombeteiras ou não —, que valem como inúmeros preciosos aforismas, especialmente quando responde a perguntas específicas (às quais só respondia se as considerasse dignas de um encontro sincero). Nem tampouco desejo descrever tão simplisticamente um autor tão complexo como Manganelli. E por falar em entrevistas, apenas em uma delas, entre as tantas que passaram debaixo dos meus olhos, aconteceu-me encontrar a palavra “escritor” pronunciada por ele para se referir a si próprio, mas foi apenas para dizer: “Quem escreve não sabe o que está fazendo e nem sequer tem condições de explicar o que escreveu. Caso contrário terminaria a enorme polivalência de um livro. De modo que é destino do escritor permanecer desconhecido a si próprio, um verdadeiro ponto de interrogação”.³ Por que motivo querer rasgar essa áurea de mistério que costurou para si? Sua negação de ser um escritor, no fundo, é sua declaração de

¹ MANGANELLI, Giorgio. *Il rumore sottile della prosa*. Milano: Adelphi, 1994, p. 233-235. Todas as traduções são minhas, salvo indicado diversamente.

² REY, Elisabetta. “Dica sessantatrê”. In: DEIDIER, Roberto (org.). *La penombra mentale. Interviste e conversazioni (1965-1990)*. Roma: Editori Riuniti, 2001, p. 127.

³ In: DEIDIER, op. cit., p. 50.

poética. E o retrato de escritor que ele esboça em mais de um de seus escritos ou entrevistas, sempre tem um andamento desencadeado por oxímoros, outra característica peculiar de seu estilo literário.

Manganelli é arredio, como se sabe, nem aprecia que lhe sejam dirigidas perguntas sobre seus dados biográficos: “Nasci, isso é suficiente para o senhor?”⁴ é uma de suas míticas respostas. Esse é um motivo a mais para falar diretamente de seus textos, falar do seu vasto universo de escrita por meio de suas palavras, e sobretudo, para me deter em *Centúria*, e por meio desta, falar de sua “fé” literária, vinte anos após sua adesão quase obsessiva àquela ideia de literatura formada durante o período do Gruppo 63. Mais adiante no tempo, 20 anos depois para ser exata, quando o convidam a refletir sobre o que lhe restou daquela experiência, em que pese ele afirmar que não tinha tido uma posição central naquele grupo de neovanguarda, e definir a si mesmo como uma figura quase periférica, diz que pertencia a uma minoria definida “formalista”. Manganelli também diz algo muito importante para nós, que tem a ver, precisamente, com aquela sua teimosa coerência com um programa bem definido:

Fosse qual fosse a posição pessoal, o que se tinha afirmado de maneira a não poder nunca mais ser apagado, era o valor linguístico das palavras. Nem todos concordávamos sobre o significado da palavra “palavra”, mas todos concordávamos que se escreve com as palavras, e não com os sentimentos.⁵

E prossegue: “Livrar-se da boa consciência literária significa, precisamente, deslocar o trabalho de escrever do psicológico para o linguístico. No momento em que aceitamos nos colocar numa posição de total respeito à literatura, estamos diante de toda tensão que a linguagem implica”.⁶

Seja lá como for, Manganelli falou mais vezes sobre sua concepção de literatura, a começar pelos títulos muito eloquentes de alguns de seus livros, primeiramente (um verdadeiro manifesto

⁴ Idem, p. 148.

⁵ Ibidem, p. 126.

⁶ Ibidem, p. 126.

programático) *La letteratura come menzogna* [A literatura como mentira], publicado pela primeira vez em 1967, um volume que reúne quase vinte anos de reflexões publicadas em diversos meios e por diversos motivos; alguns desses textos são comentários de obras de outros autores, particularmente os que ele frequentava como anglicista. Manganelli conhecia muito bem a literatura inglesa, que ensinou inicialmente nas escolas e mais adiante na Universidade (que a certa altura, muito sabiamente, larga, sempre por coerência com suas ideias, ao menos assim se deduz de algumas suas palavras).

Precisamente em *Letteratura come menzogna*, no ensaio intitulado “Un luogo è un linguaggio” [Um lugar é uma linguagem] — e note-se que o título já é um manancial de sugestões, como já Wittgenstein dizia em suas pesquisas filosóficas, “os limites da minha linguagem são os limites de meu mundo” — Manganelli comenta *Flatland*, de Edwin A. Abbot.⁷ Afirma (não categoricamente, sua crítica literária é repleta de pontos interrogativos, não raro dirigidos ao leitor): “Não seria talvez toda linguagem, a nossa, e qualquer outra que possa tomar o seu lugar, um sistema de coerente loucura, uma delirante organização do nada?”⁸ Então, O “Grande Mentitore” [O Grande Mentiroso] é o autor,

que não tem ofícios, nem paixões estáveis, a não ser aquela única, maliciosa e solene, de contar mentiras; as grandes coisas não verdadeiras, os monstros inexistentes, as batalhas com seres que desceram de outros mundos, com homens que tem um pé no meio do peito.⁹

São diversos os estudos dedicados ao desenho “caótico”, digressivo, não raro voltado sobre si mesmo, mas de todo modo descendente, da linguagem manganelliana. Importante, no entanto, sublinhar que a linguagem é, para ele, o único lugar habitável,

⁷ No Brasil publicado pela editora Conrad com o título *Planolândia: um romance de muitas dimensões*, 2002.

⁸ MANGANELLI, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 1985, p. 55.

⁹ Idem.

descrito como a rede de proteção que impede a queda no Nada. Sua linguagem, como já foi notado, é experimental, e a superabundância lexical caracteriza claramente sua produção literária.

Muita atenção também foi dedicada à estrutura de seus textos, à sua arquitetura barroca, a seu encantamento pelas formas do tratado breve, pelos arcaísmos que junto com os vocábulos rebuscados (e a quem observa que ele usa palavras difíceis, responde que não existem palavras difíceis, apenas palavras pouco usadas), sempre compõem seus textos, ao seu modo de compor textos mediante oxímoros, metáforas, figuras retóricas já esquecidas: em suma, com exacerbada coerência que impele na ironia até rentear o paradoxo, Manganelli se manteve, a seu modo, fiel ao projeto intelectual literário da neovanguarda.

A carga subversiva de sua escrita e talvez sua escrita destituída de qualquer tentativa de angariar a cumplicidade do leitor, tornam-no um escritor de nicho. Em geral, seu caso é considerado único, apesar da identificação de suas influências e sua escancarada descendência da tradição literária italiana, e até de seu profundo conhecimento do século XVII, do barroco e do sistema literário anglo-saxônico. Como se sabe, Manganelli não escreveu somente literatura, mas escreveu ensaios, artigos jornalísticos, de crítica literária, traduziu importantes autores estrangeiros, organizou edições, e não deixou de observar de perto a sociedade em que vive, publicando frequentemente em diversos jornais italianos, a certa altura escreve também “diários de viagem”: parece que sua letalidade mordaz e a velocidade de seus “itálicos” fosse muito apreciada quer no universo dos jornais diários quer pelos leitores, entre os quais — Italo Calvino é quem diz — Manganelli é popular. E assim será também como escritor literário, mas apenas com a chegada de *Centúria*. Porque esse livro será conhecido e lido por um público muito mais amplo do que aquele seletivo e reduzido que costuma ler suas obras. No mesmo ano da publicação (1979, pela Editora Rizzoli) vai ser agraciado com o prêmio literário Viareggio. Seu texto terá uma nova edição, e será traduzido em muitas línguas. Pelo que diz a filha Lietta, ainda hoje trata-se do livro mais traduzido e mais apreciado no exterior.

Não muito tempo atrás, e por vias indiretas, tive a feliz oportunidade de apresentar esse texto para sua “futura” tradutora búlgara, que se apaixonou pelo livro, traduziu-o e foi premiada; precisamente Lietta, a filha do autor, falou-me espantada dessa tradução: “até mesmo em búlgaro!”.

Centúria, como dizia, é uma obra costumeiramente considerada caso isolado dentro de uma produção que, como dizíamos, é considerada única, singular. Desse ponto de vista, estaríamos lidando com uma obra única no sistema literário manganelliano que, como já se remarcou, é composto por diversos gêneros textuais. Manganelli, obviamente, é um autor que permanece à margem do sistema literário comercial, exceto no caso, justamente, desse livro, que leva o subtítulo de *Cem pequenos romances-rio*. Depois da premiação na Itália e depois da publicação da tradução francesa, em 2001, foi publicada em volume a já citada coletânea de entrevistas que abrangem o período de 1965 a 1990. Numa delas, irônico como sempre, Manganelli, “obrigado” a comentar o prêmio recebido, afirma que é algo que o deixou contente: “Fiquei contente. Não por vencer o prêmio, fiquei contente. Não. Mas porque o prêmio inclui algum dinheiro”.¹⁰ Diante da insistência do jornalista, que o leva a inventar um prêmio literário e por que méritos o atribuiria, Manganelli afirma: “Gostaria de organizar um reconhecimento que premiasse a capacidade de não dizer nada, a falta de ideias e a ausência, ou a patente simulação de sentimentos. Mas acho que só poderia dar esse meu prêmio a Petrarca”¹¹ que considerava “um caso fascinante e esclarecedor [...] e afinal Petrarca conseguiu, quase sempre, precisamente chegar a não significar nada”.¹² Temos imbuída, aí, mais uma concepção capital de literatura por parte de nosso autor. É curioso como, ao se comentar Manganelli, acaba-se envencilhados em seu modo de raciocinar na escrita, e pensando mais por digressões; digressões, digamos, paralelas ao verdadeiro objetivo que nos propusemos. Nota-se também que os comentários

¹⁰ In: DEIDIER, op. cit., p. 49.

¹¹ Idem, p. 50.

¹² Ibidem, p. 58.

críticos tendem a assumir, de algum modo, o seu estilo. Não por espírito de imitação, mas antes devido à força magnética e irresistível de seus escritos, que atraem, arrebatam e arrastam em seu magma o leitor. Um estilo, poderíamos dizer, contagiante.

Voltando a *Centúria*, por que motivo é considerado um livro anômalo? O que se nota, é que sua linguagem difere daquela costumeiramente utilizada por Manganelli em sua narrativa.

Procurarei descrever a “maquinação”, a estrutura de suporte do livro, que em certos momentos remete muito a comentário dele a respeito de *Flatland*, o romance da terra bidimensional habitada por figuras totalmente achatadas:

É, justamente, invenção em sentido rigoroso: descoberta e delimitação de um espaço abstrato mediante a criação de uma linguagem. [...] Sendo a colocação de uma linguagem arbitrária e não deduzível, as diversas linguagens indicarão lugares totalmente descontínuos. Como é precisamente *Flatland* em comparação a qualquer lugar humano.¹³

E é exatamente aqui que essa delirante organização do nada da linguagem se afirma. É isso: acredito que, nesse sentido, *Centúria* seja a ‘*Flatland* manganelliana’.

Além disso, como não imaginar que uma “impressão”, uma “sugestão” deste universo abottiano possa ter inspirado nosso escritor em alguns “espaços-linguagem” de *Centúria*, como por exemplo no micro-conto da mulher que dá à luz uma esfera (*Centúria* 75), ou na esfera portadora de caos na vida de um “ele” que com ela sofre uma relação problemática que pensa ser de natureza insolúvel, — já que a esfera ditou até a forma do universo, de maneira que este a pudesse hospedar? (*Centúria* 86). Se “No livro absolutamente fantástico não existe mais um labirinto de eventos perecíveis, mas um gráfico abstrato”,¹⁴ como classificar *Centúria*, que tem sim um gráfico abstrato, ou antes uma arquitetura em mosaico, ou então, como sugere Giovanardi, um “esprit de géometrie” [espírito de geo-

¹³ MANGANELLI. *La letteratura come menzogna*, op. cit., p. 44.

¹⁴ Idem, p. 60.

metria] (hipótese com que, aliás, Manganelli concorda)?¹⁵ Todavia o autor acrescenta:

Creio que qualquer situação possa ser traduzida em um gráfico, numa busca de geometrias sintetizadoras de possibilidades narrativas: é como se a narração se depositasse, se cristalizasse numa geometria, e precisamente por meio daquela geometria se tornasse escrita: “Penso, aliás, que esse *esprit de géométrie* seja uma tendência de fundo do mecanismo de *Centúria*.”¹⁶

O livro é publicado com a breve apresentação “Centúria” da caneta de Manganelli, que o qualifica como um “volumezinho” que em “breve espaço recolhe uma vasta e amena biblioteca: de fato reúne cem romances-rio, trabalhados porém de modos tão anamórficos, que ao leitor apressado parecerão textos de poucas e descarnadas linhas”.¹⁷ Aí está, estamos em pleno universo manganelliano, porque o autor se refere ao leitor apressado (para Manganelli, grandes livros são aqueles que requerem mais e mais releituras). Eis que já na apresentação de seu livro nos convida a percorrê-lo sem pressa. E prossegue:

Livrozinho interminável, enfim: para ler o qual o leitor deverá pôr à obra as astúcias que já conhece, e talvez aprender algumas mais: jogos de luz que consentem ler por entre as linhas, abaixo das linhas, entre as duas faces de uma folha, nos locais onde se apartam capítulos elegantemente escabrosos, páginas de nobre crueldade e decoroso exibicionismo, ali depositadas para verecunda piedade de infantes e encanecidos.¹⁸

É evidente que Manganelli nos coloca sim diante de um pequeno exemplar de sua “irrefreável expansão”, de sua constante

ironia, e todavia mantém com firmeza os seus princípios e suas reflexões literárias. Convidar-nos à leitura do “obscuro, do silêncio, do não dito” é parte constituinte, sabemos, de sua concepção da verdadeira literatura. Eis que, depois de sua expansão irrefreável, Manganelli nos arremessa, literalmente, numa poderosa onda de seu humorismo sarcástico, de sua ironia prorompente, com imagens tão fortes que no fundo representam uma “caricatura de imagens” de sua teoria do percurso descensional da literatura — como expressou em *Hilariotragédia* — só que agora em chave quase humorística:

Se me permitirem uma sugestão, o modo ótimo para ler este livreco, embora dispendioso, seria: adquirir direito de uso de um arranha-céu que tenha o mesmo número de andares que as linhas do texto a ser lido; a cada andar coloque-se um leitor com um livro na mão; a cada leitor dê-se uma linha; a um sinal, o Leitor Supremo começará a precipitar do topo do edifício, e à medida que for transitando diante das janelas, o leitor de cada andar lerá a linha que lhe foi designada, em voz alta e clara. É necessário que o número de andares corresponda ao das linhas, e que não haja equívocos entre sobreloja e primeiro andar, que poderiam causar um constrangedor silêncio antes do baque.

Esse livro é portador de ambiguidade e ironia já em seu título e, como já notamos, isso acontece com certa frequência nos escritos manganellianos. Un oxímoro, os cem “pequenos romances-rio”; se são “romances-rio”, como podem ser “pequenos”? Manganelli irá comentar, alguns anos depois: “O termo romance-rio é uma brincadeira, obviamente, uma burla sobre a burla. Quer dizer que, segundo o projeto, esses textos são lugares infinitamente transitáveis, são um dédalo de vielas e becos...”¹⁹ — como deixar de pensar, aqui, na imagem do labirinto, que mais vezes apareceu em minha mente enquanto estava traduzindo este livro — e o labirinto remete a Calvino. A propósito de Calvino, apreciando e tendo traduzido ambos esses autores, obviamente apareceram alguns paralelos possíveis. Mais recentemente — graças à publicação da correspondência

¹⁵ Cf. DEIDIER, op. cit., p. 46-48.

¹⁶ Idem, p. 47.

¹⁷ MANGANELLI, Giorgio. *CENTÚRIA. Cem pequenos romances-rio*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Iluminuras, 1995, contracapa.

¹⁸ Idem.

¹⁹ In: DEIDIER, op. cit., p. 58.

calviniana — ficou evidente a proximidade entre os dois escritores, sobretudo se percebe a semelhança — imediatamente apreendida por Calvino — entre *Centúria* e *Se um viajante numa noite de inverno...* Ainda mais com a coincidência de publicação no mesmo ano, dado sobre o qual, aliás, Calvino brinca. A ligação entre os dois autores fica evidente, até mesmo pelo fato de que se podem ler as cartas que o escritor de Sanremo dirige a Manganelli, especialmente a cada vez que Calvino tem a oportunidade de ler um novo livro do escritor milanês (infelizmente não tive ocasião de ler a correspondência de Manganelli). Como a carta que saúda com entusiasmo *Centúria* é breve, transcrevo-a:

Paris 31 de março de 1979

Caro Giorgio, estou muito feliz com Centúria. Parece-me um bellissimo livro, um gênero literário extraordinário,¹⁾²⁾ um livro muito novo em relação aos outros seus e ao mesmo tempo totalmente seu. Ao ler, propus-me a escolher os 10 de que mais gosto, mas agora vejo que marquei 15, que aqui te comunico: 7, 14, 15, 16, 22, 33, 36, 40, 56, 80, 88, 92, 94, 95, 96. Também estou muito preocupado porque o meu livro que vai sair assim que eu conseguir terminar, contém apenas 10 romances e vai custar mais ou menos o mesmo preço. Como poderá aguentar a concorrência?

*Saudações amigas,
Italo.*

Espalhei a notícia tanto na Seul quanto na Gallimard, remarcando não apenas a qualidade, mas também a traduzibilidade do livro.

1) Na verdade os gêneros narrativos representados são muitos; minhas prediletas são as histórias de amor.

2) Com o tamanho fixo, como um soneto, ao qual você se atém rigorosamente.²⁰

²⁰ CALVINO, Italo. *Lettere 1940-1985*. Luca Baranelli (org.). Milano: Mondadori, 2000, p. 1392-1393.

O “mito”, ou a “narrativa” manganelliana sobre a gênese desse livro é notória: o autor encontra em casa umas folhas ligeiramente maiores que as normais — daquelas em que se escreviam os artigos para os jornais, com linhas numeradas — e (conforme a versão, ele “estava de mau humor” e assim “teve a ideia de utilizar aquelas folhas” atendo-se ao número de linhas que tinham, ou então “teve a tentação de”) escrever um conto, mas dizendo a si mesmo que não poderia ultrapassar as linhas demarcadas, enfim, tinha de usar somente o rosto daquelas folhas, sem ir além, e aquele fato determinaria o tamanho de cada centúria. O autor afirma que provavelmente, não fossem aquelas folhas que lhe calharam à mão, não teria conseguido escrever o livro. Diga-se entre parênteses, seja qual for a versão, a gênese do livro se realiza em torno de uma *contrainte* que se assemelha aos experimentalismos, tão caros naquela época, aos franceses, e na Itália, especialmente a Calvino. Além disso, continua, sempre Manganelli: “[...] a outra regra era não criar histórias que se sucedessem e, da mesma forma, personagens que voltassem”. E acrescenta “Cada conto era autossuficiente, a custa de fazer certas situações se assemelharem”.²¹ Assim, segundo o autor, o que dá coesão ao conjunto é “um ritmo: os ritmos dos estados de espírito que se sucediam, absolutamente incompatíveis entre si, como as hipóteses de universo narradas a cada vez”.²² Ainda da narrativa de Manganelli sobre *Centúria*: escreveu o livro em dois meses (para Giovanardi) ou em um mês (para Mauriès, dois anos depois), seja lá como for, em pouco tempo. No que diz respeito à linguagem insólita para “o Manga”, assim muitas vezes o escritor era indicado pela crítica, ele comenta: “Em *Centúria* busquei dar vida a uma máquina lexical e sintática muito mais controlada, certamente mais ‘orientada’”.²³

A edição francesa, como disse, recebeu o prefácio entusiasmado e agudo de Calvino (do qual Manganelli retomará a ideia do soneto) que a Adelphi repropôs na edição de 1995, com o acréscimo das 20 “centúrias” publicadas um ano depois da primeira edição do livro

²¹ *In*: DEIDIER, op. cit., p. 148.

²² *Idem*, p. 47.

²³ *Ibidem*, p. 47-48.

na revista *Il Caffé* sob o título “Outras centúrias”, e com o acréscimo de outras 11 inéditas, descobertas casualmente no meio do material da Editora Adelphi. A edição de 1995, é organizada por Paola Italia, que em sua “nota ao texto” esclarece todo o episódio da edição.²⁴ Curioso que a editora milanesa sequer comentou à época a próxima publicação desta nova edição, de maneira que a edição brasileira, publicada por iniciativa da editora Iluminuras, também em 1995, infelizmente não foi guarnecida com esse material adicional. À época da publicação brasileira escrevi um posfácio, e uma nota da tradutora, a convite da Editora. Ali aventei a hipótese de uma inspiração no modelo do *Novellino*. E Paola Italia, em sua nota à edição italiana, observa uma possível remissão às centúrias romanas, mas também ao *Novellino* e ao *Decameron*, às *Centúrias* de Nostradamus e às duas *Centúrias dos Confrontos do Parnaso*, de Boccacini. Não parece absurda a ideia de pensar em *Centúria* como uma “escrita paralela” do *Novellino* no final da década de Setenta do século XX, seria algo bastante coerente com o percurso intelectual do autor. E também porque, no fundo, Manganelli é atraído pelas escritas paralelas, basta pensar em seu *Pinóquio*. E temos aí outra semelhança com Calvino e sua releitura de algumas obras da tradição literária italiana. Diversas as remissões possíveis assim como procurei mostrar (e explicar, por óbvios motivos) ao leitor brasileiro quando foi publicada a tradução. Mas, naturalmente, se notam outras influências, e outras, provavelmente, ficaram nos interstícios das páginas de *Centúria*. O fato é que Manganelli, com sua ironia mordaz, concisão, *nonsense*, sua sugestiva galeria de personagens absurdas é de uma fertilidade imaginativa e imagética que poucas vezes se tem a oportunidade de notar reunidas. “Mas o fascínio está bem nisso: num tipo de estrutura que te obriga ao essencial, que te obriga a lutar contra a expansão incontrolada”.²⁵ Como observou Longoni “*Centúria* vai na direção oposta daquela do *continuum* narrativo, da espiral que se enrola ao

²⁴ ITALIA, Paola. “Nota al texto”. In: MANGANELLI. *CENTÚRIA*, op. cit., p. 283-316.

²⁵ In: DEIDIER, op. cit., p. 48.

redor daquele Nada que representa o eixo de qualquer texto dele”;²⁶ aqui o autor tem uma precisão de bisturi, um fragmento segue o outro, e no entanto, o conjunto contém em si um vasto universo, ou, como diria Manganelli, um potencial, imenso romance.

Trata-se, como sabemos, de cem contos de quarenta linhas cada um, sem título, numerados de Um a Cem, com tamanha simetria que imprime (ou impõe?) um ritmo ou um desenho geométrico (o mencionado “*esprit de géométrie*”), que poderiam construir um gráfico de alta precisão. “Aqueles micronarrativas desejam ser concentrados de toda matéria narrativa possível — avisa o autor — meio como os ‘buracos negros’, nos quais a massa é tão concentrada que nada pode sair dali, ou passar através dela.”²⁷

Estamos de volta ao ponto de partida. O que é o texto literário? O que é texto literário para nosso autor? Para Carlo Rafele, afirma: “[...] o texto literário não quer nem expressar, nem comunicar: quer ser. Mas o seu modo de ser é um modo de se organizar linguisticamente num espaço que é o silêncio.”²⁸

Ainda no texto “*Conversazione con Giorgio Manganelli*” [Conversa com Giorgio Manganelli], ao descrever *Centúria*, nosso autor parece prever futuristicamente os mecanismos de um hipertexto:

Aqui trata-se de cem textos breves que procuram se apresentar com o máximo de ambiguidade. São feitos de portas, pelas quais se pode entrar em qualquer ponto e viajar dentro de cada um deles. Todos juntos constituem um itinerário, mais do que uma estrutura, que, na minha opinião, deve ser percorrido de um certo modo...

Exatamente como se faz no planejamento de uma arquitetura de hiperfúria!

A estrutura impossível é um dos interesses declarados pelo autor. Todavia, também as temáticas do livro — que são temáticas

²⁶ LONGONI, Anna. *Giorgio Manganelli o l'inutile necessità della letteratura*. Roma: Carocci, 2017, ed. Kindle, cap. 8.2.

²⁷ In: DEIDIER, op. cit., p. 46.

²⁸ Idem, p. 52.

recorrentes, quase obsessões manganellianas — são totalmente familiares ao leitor do escritor milanês. Segundo um estudo recente sobre o nosso autor,²⁹ é possível identificar alguns vínculos lógicos, certa coesão no conjunto dos cem pequenos romances-rio, apesar de Manganelli afirmar o contrário. É necessário sublinhar que a ideia de Manganelli não é a de cem histórias desorganizadas; ao contrário, ele acredita tratar-se de 100 livros condensados num só livro. Também é certo que há algumas características que recorrem ao longo do texto, mas se trata, na minha opinião, de um jogo de remissões internas ao corpus formado pelos contos, que se nota de imediato: essas remissões internas não significam necessariamente uma organicidade factual, uma coesão entre as diferentes peças, e parecem, antes, uma operação brincalhona do *Grande Mentitore* que se diverte pondo a bola em jogo em momentos inesperados, de maneira que a partida que parece repetir a si mesma é, na realidade, outra, que tem chamados como um canto de pássaros em momentos excêntricos, periféricos. De todo modo, todo microconto sempre deságua, irremediavelmente, no nada. Que a narrativa tem uma abertura e um fecho é claro e é até declarado pelo próprio autor, quando, ainda na preciosa entrevista a Giovanardi, concorda com a hipótese do jornalista, ou seja, com o fato que o último conto narra precisamente do desaparecimento do escritor e de todas as escritas possíveis: “certamente, é o desfazer-se do novo: o desaparecimento do escritor como criador de universos e portanto de todos os universos construídos no fundamento daquela ilusão”.³⁰

A cada 40 linhas, uma mistura de concisão e beleza, de precisão e riqueza, quer em termos temáticos quer em termos formais. Desfilam diante de nossos olhos uma abundância de “não personagens” (“Não há personagens. Há fantasmas, pedaços de sonho, a personagem não existe como tal”)³¹ e objetos como aqueles do Novellino, ao menos do Novellino descrito por Manganelli, que afirma parecer mais um sotão narrativo, no qual se pode encontrar um pouco de

tudo. Em *Centúria* é a mesma coisa: encontramos animais estranhos, cavalheiros — os mais diversos: um estranhamente metucioso, um de bons estudos e de humores moderadamente melancólicos, um que não matou ninguém mas é condenado à morte por homicídio, um que cruza a praça Indipendenza e segura nas mãos a cabeça que acabaram de lhe decepar. Mas há também um corpo celeste, uma esfera, uma senhora vestida com precisão, um doente que acorda com um profundo sentido de saúde, um cavalheiro de gesso, um arquiteto não crente a quem confiam a tarefa de construir uma nova igreja, uma sombra correndo, um fantasma entediado, o animal lírio, um fantasma que mora num castelo e que se sente muito só, dinossauros que morrem, um dragão que foi morto por um cavalheiro, um fantasma que gera outro fantasma para sair de sua solidão e assim por diante.

O que há para notar aqui é a constante coerência de Manganelli com o que havia discutido com o Gruppo 63, e a presença de alguns temas que provêm de e que voltarão a outros escritos, como a inútil necessidade da literatura; em síntese, temas recorrentes em todas as outras obras e que aparecem também em *Centúria* a tornam uma obra que pertence plenamente ao universo manganelliano, embora ao mesmo tempo, tenha um aspecto mais simples do ponto de vista da palavra e da estrutura. De todo modo, o livro não é menos complexo que os outros no que tange aos temas tratados. Faz sentido, se pensarmos que a *contrainte* diz respeito apenas à síntese. E, a propósito de *contrainte*, permanece a forte tentação de refletir sobre — digamos — as afinidades entre Calvino e Manganelli. Obviamente, está sempre viva, em ambos, uma enorme sede experimental, que no entanto se desdobra de maneiras muito diferentes. Aliás, como já foi notado, os dois estão nas antípodas: o que no primeiro é “cristal”, no segundo é “magma”. Mas adio essa tentação para uma próxima etapa de pesquisa.

²⁹ Cf. LONGONI, op. cit.

³⁰ In: DEIDIER, op. cit., p. 47.

³¹ Idem, p. 207.

Escutando *Rumori o voci*, de Giorgio Manganelli: a caixa de ressonância como possibilidade de sentidos

|| Lucas de Sousa Serafim

Uma das últimas obras literárias escritas por Giorgio Manganelli é *Rumori o voci* [Ruídos ou vozes], narrativa que potencializa uma das principais vertentes da literatura manganelliana: a possibilidade de subverter a lógica convencional da linguagem. Antes da publicação de sua primeira obra, Giorgio Manganelli (1922-1990) escreveu artigos de jornal, traduziu textos literários, colaborou com programas de rádio e lecionou inglês e literaturas anglo-americanas. *Hilarotragoedia*, sua obra literária de estreia, é publicada em 1964; das mais de vinte obras que o autor publicou, somente três foram traduzidas para o português: *Hilarotragoedia*, *Centúria*: cem pequenos

romances-rio, e *Pinóquio*: um livro paralelo.¹ Três anos antes de sua morte, Manganelli publica *Rumori o voci*. Por ser a penúltima obra publicada em vida, esse livro recupera uma das principais tendências que percorre toda a produção literária do autor: a possibilidade da narrativa se desenvolver por meio de experimentalismos fonéticos e semânticos, tornando-se uma substância completa capaz de ressoar no vazio. Eis o parágrafo de abertura da obra:

Ao caminhar pelas estradas, úmidas e em ruínas, que descem até o rio, qualquer rio, será tomado, certamente, em um ponto conhecido, uma espécie de fadiga estranha e persistente; e então vai descobrir que, em qualquer momento, será movido, agora é noite, uma noite profunda e indiferente, e a sua primeira impressão: que em todos os lugares, inclusive nas casas trancadas e descidas íngremes, os passos lascivos por trás das esquinas, nas praças desertas acontecerá de você decifrar, de tatear com passo cansado, em todos os lugares, lhe parece, dirão, que em toda parte reina um absoluto, jamais descontínuo silêncio. Então você opta por parar, e mentindo, escondendo seu medo, vai começar a pôr à prova seu desejo de repouso; dirão, que pelo fato da cidade estar deserta e o silêncio ser penetrante, não há dúvida de que este é um excelente lugar para descansar. Então você vai parar. E, depois de alguns minutos parado, sucederá de você ouvir um ligeiro ruído, e você vai começar a se perguntar: ruído ou voz? E de quê ou de quem? E como descrever isso?²

¹ *Hilarotragoedia* foi publicado pela editora Imago em 1993, traz apresentação de Andrea Lombardi, tradução e posfácio de Nilson Moulin; as *Centúrias*, cuja tradução e quarta capa são assinadas por Roberta Barni, foram publicadas em 1995 pela editora Iluminuras; e o *Pinóquio* foi publicado pela Cia. das Letras com a tradução de Eduardo Brandão, no mesmo ano em que foi reeditado na Itália, 2002.

² MANGANELLI, Giorgio. *Rumori o voci*. Milano: Rizzoli, 1987, p. 7. A narrativa ainda não foi traduzida para a língua portuguesa, portanto, todas as traduções desta obra são minhas; todos os trechos citados constarão do original em nota de rodapé. Uma tradução literal dos vocábulos presentes no título da obra seria: *Ruídos ou vozes*. Texto original: “Se percorrete delle strade, umide e fatiscenti, che scendono verso il fiume, un qualunque fiume, vi coglierà certamente, ad un punto noto, una sorta di stanchezza strana e insistente; ed allora vi accorgerete che, in qualunque momento vi siate mosso, ora è notte, una notte profonda e

O ponto crucial da obra não é responder aos questionamentos iniciais que retomam o título da obra, mas inserir-se no jogo proposto pelo autor, que é a própria literatura. Algumas figuras de linguagem utilizadas podem causar estranhamento, como é o caso dos oxímoros, que fazem com que o leitor seja movimentado por sua relação urgente com a palavra. Em várias passagens da narrativa esse recurso é utilizado, não para que a combinação dos vocábulos faça com que se excluam mutuamente, mas para que reforcem a eficácia da expressão: “e desse animal provém um grito rouco que se transmite gradualmente ao solo e ao fundo”; “em qualquer lugar reina um absoluto, jamais descontínuo silêncio”; “por fim, os sons que você meditou com estupor devoto”.³ Vale lembrar que o jogo proposto pelo autor é capaz de movimentar os labirintos da palavra. E este jogo é possível no interior das incertezas, pois estas se deslocam em busca do sentido, conforme as considerações de Graziella Pulce:

Portanto, é claro que o jogo terrível da literatura, como entendido por Manganelli, só pode ocorrer na dimensão da noite, isto é, quando todas as expectativas cessam da maneira mais radical: a noite é a condição total, a figuração mais explícita da abolição irremediável do Eu como uma unidade de consciência, consideração na qual vem a faltar toda facilidade ligada à condição antropomórfica. Somente na noite, no Hades, pode ocorrer a cerimônia da metamorfose,

indifferente, e in un primo momento questo crederete di notare: che dovunque, tra le case chiuse e le ripide discese, i gradini lubrici, dietro gli angoli, nelle piazze deserte che vi accadrà di scorgere, di tentare col passo stremato, dovunque, vi sembrerà, vi direte, dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio. E dunque voi sceglierete di far sosta, e mentendo, nascondendo la vostra paura, comincerete a far prova del vostro desiderio di riposo; vi direte, che poiché la città è deserta e il silenzio pervasivo, non v'è dubbio che quello è un posto eccellente per riposare. E dunque sosterete. E dopo qualche minuto di sosta vi accadrà di sentire un rumore lieve, e comincerete a chiedervi: rumore o voce? E di che o di chi? E come descriverlo?”

³ Idem, p. 55; p. 7; p. 82 — grifos meus. Textos originais: “e da quell'animale provenga un roco vociare che si trasmette per gradi al suolo e al fondo”; “dovunque regna un assoluto, mai discontinuo silenzio”; “infine, i suoni che hai meditato com stupore devoto”.

ponto central do discurso manganelliano. No Hades, o “eu” se perde, se lacera, se descobre habitado e habitante. Ele tem notícias do labirinto e experimenta o enigma.⁴

O primeiro elemento temporal que surge em *Rumori o voci* é a noite: “agora é noite, uma noite profunda e indiferente”,⁵ inserindo o personagem-narrador nessa perda de si, no enigma que é a narrativa. Uma das estratégias do autor para sustentar a narrativa que, aparentemente, se demonstra sem centro temático é a utilização de elementos típicos do universo da música. Os sons, os silêncios, todos os corpos sonoros (tanto conteúdo quanto forma) operam como uma imensa paisagem sonora labiríntica por onde o leitor é levado. De tal forma, a literatura pode funcionar como um espaço estranho a si mesma — quiçá mais familiar do universo da música — requerendo, portanto, novas formas de enfrentamento em relação aos sentidos.

A tentativa de convergir o significado a um colapso é latente em várias obras manganellianas. Em *Rumori o voci* tal experimento instaura-se na narrativa toda. Os abismos sonoros funcionam como enigmas, como negações ou titubeações de certezas das trilhas de leitura; dessa forma, aos poucos, a obra consegue desintegrar as palavras, dissolver os significados anteriormente adquiridos e tidos como certos. O ritmo conduz a narrativa. A ausência de um centro temático corresponde a uma proliferação retórica de possíveis conversações sobre o vazio central e infinito. O questionamento-

⁴ PULCE, Graziella. *Giorgio Manganelli: figure e sistema*. Firenze: Le Monnier, 2004, p. 65 — tradução minha. Texto original: “È dunque chiaro che il gioco terribile della letteratura, così come è intesa da Manganelli, può avvenire solo nella dimensione della notte, cioè nella più radicale cessazione di ogni aspettativa: la notte è la condizione totale, la più esplicita figurazione dell’irrimediabile abolizione dell’io come unità di coscienza, considerazione nella quale viene meno ogni agio connesso con la condizione antropomorfa. Solo nella notte, nell’Ade, può avvenire il cerimoniale della metamorfosi, punto centrale del discorso manganelliano. Nell’Ade l’io si perde, si lacera, si scopre abitato e abitatore. Ha notizia del labirinto e sperimenta l’enigma.”

⁵ MANGANELLI, Giorgio, op. cit., p. 7. Texto original: “ora è notte, una notte profunda e indifferente”.

mote, que dá título à obra, explode em vários momentos da trama. Tal explosão amplifica-se em diversas direções, abrindo-se para um labirinto verbal — mas não verborrágico —, em que a narrativa instaura uma tensão entre o discurso e o silêncio, entre sons e significados. Filippo Milani⁶ destaca que em *Rumori o voci* Manganelli fornece um belo exemplo de expressão de linguagem organizada e capaz de encenar as infinitas possibilidades de composição, estruturas sintáticas, arranjo de sons, movimentação de significados etc.

Embora o fundo da obra apresente estruturas sintáticas precisas e estáveis, a incerteza e a ambiguidade marcam presença por meio de aspectos semânticos e fônicos. Em virtude disso, as hipóteses semânticas que a narrativa permite contemplam uma grande gama de possibilidades sem, necessariamente, aniquilar uma em detrimento da outra. Cada hipótese é apresentada como um círculo precedido por outros círculos concêntricos, expandindo o campo de investigação em direção aos movimentos amplos e infinitos de significação da palavra, tal qual um objeto sólido ao cair em um líquido, como uma pedra ao cair em uma lagoa, que, no ponto de impacto, forma um círculo que se expande e, que, pelo próprio movimento da água, produz um novo círculo no mesmo ponto, em paralelo com o primeiro, que por sua vez também se expande, processo que se repete sucessivas vezes, até perder a força. Vale lembrar que um dos primeiros elementos do espaço narrativo de *Rumori o voci* é um rio [fiume], elemento que pode ser conectado a reflexão exposta.

Uma obra que valoriza a vertente fônica da linguagem instaura a possibilidade de escutá-la. Ainda que opere com a linguagem, composta por sons e sentidos, convencionalmente a narrativa privilegia mais o sentido.⁷ Uma vez que *Rumori o voci* se constrói

⁶ Cf. MILANI, Filippo. *Retorica come dissimulazione. Il ritmo della prosa manganelliana*. 2012. Tese (Doutorado de pesquisa em italianística) — Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Bologna, 2012. Disponível em: <http://amsdottorato.unibo.it/4951/>. Acesso em: 15 jan. 2020.

⁷ Vale destacar que a teoria da literatura apresenta três grandes gêneros literários, o dramático, o épico e o lírico, que se aproximam de determinadas vertentes. O que

enquanto corpo sonoro, o sentido se mantém equilibrado com o som. Assim, o que permanece dentro da obra ressoa fora de si, e vice-versa, operando como uma grande caixa de ressonância, em que os sentidos não cessam de se interligar, de variar. Constituindo-se como uma ressonância, o ouvido passa a desempenhar um papel importante, abrindo-se para os sentidos que se desdobram. A narrativa se torna uma potência de sentidos ressoantes. Uma potência de sentidos, desdobrando-se sobre si, movendo-se, germinando conforme os estímulos de fora para dentro. É o espaço onde ecoam — ou de onde nascem — sons possíveis de se escutar.

Rumori o voci se apresenta como uma caixa de ressonância, refletindo sons que almejam a escuta. Assim sendo, ao se tornar um corpo sonoro, possibilita que se escutem desdobramentos de sentido que ressoam no interior de seu espaço literário. Na esteira de Jean-Luc Nancy,⁸ escutar é uma ação para além do simples encontro com o som. No cerne da escuta reside uma tensão entre o sentido e a realidade. Enquanto uma imagem concentra o conteúdo na forma, aquilo que é do campo sonoro esgarça o conteúdo nas ondulações — que é sua forma. Nesse sentido, tanto um corpo sonoro quanto um corpo que se propõe à escuta, agem com todo seu ser. Estar disposto à escuta seria, neste caso, escutar os rumores da língua que se apresenta. Espaço em que o sentido ressoa. Um corpo que escuta o corpo sonoro se inclina para um sentido possível, visto que não é imediatamente acessível. O corpo que se coloca atento para com a escuta intenta os sentidos para além do som, ou melhor, um sentido nos limites do som, nas suas bordas, em seu limiar: “estar à escuta é estar sempre à beira do sentido”.⁹

se torna relevante aqui é que a prosa tradicional, correspondente ao épico, se afasta de uma vertente fônica, deixando para a poesia (fruto da lírica) tal aproximação. Na narrativa moderna, a preocupação com elementos sonoros permanece em segundo plano, isto é, a principal preocupação da narração são os fatos encadeados, que se sustentam na figura do narrador expondo grandes feitos.

⁸ NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Trad. Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.

⁹ Idem, p. 19.

É exatamente isto o que Giorgio Manganelli pretende com sua obra, propor uma escuta que anseia à beira do próprio sentido. Em várias passagens da prosa é notável essa perspicácia: “Mas não há, pois, ruídos que qualquer um, até mesmo um ouvido aguçado pelo espanto, possa confundir com uma voz?”¹⁰ Excerto que é exposto logo após uma tentativa de definir o ruído inicial. Ou seja, quando o desfecho do enigma se aproxima, um novo questionamento se apresenta, conduzindo a reflexão para seu ponto de partida sem abandonar o trajeto percorrido. Assim, o recuo do sentido e o recuo do movimento em busca dele. A obra se concretiza graças a este duplo recuo, tornando a própria busca fonte de um sentido possível.

A expressão “estar à escuta” demanda uma atenção, quase que uma prontidão para o desvelamento de um emblema da matéria sonora. Não como um testemunho ou um segredo. Afinal, o emblema já porta em si os sentidos que evoca, mas não são evidentes, não são dados de antemão. Estes sentidos necessitam ressoar no emblema, ocupar o espaço comum ao sentido e ao som. Nesse caso, o sentido consiste num reenvio. Ou, se preferir, na totalidade de reenvios que inserem no mesmo espaço um corpo sonoro e um corpo que escuta. Estes corpos podem, inclusive, ser os mesmos, uma vez que o som pode ser emitido e escutado, simultaneamente. Por ser composto de ondulações, o som não é menos do que estes reenvios, estes movimentos que se propagam no espaço onde ressoa. Assim, os limites entre o dentro e o fora do corpo sonoro já pouco servem. O que se destaca é que a ressonância se impõe como um gesto que borra os rígidos limites do interior e do exterior de quem se coloca à escuta. A ressonância impõe relações: do corpo que emite o som com o corpo que escuta, do corpo que emite o som com o espaço onde se insere, do corpo que emite o som e escuta com o próprio som que ressoa — escutando a si mesmo. Soar, portanto, também se desdobra enquanto relação de si para consigo mesmo e, dessa forma, a possibilidade de ampliar-se, dissipar-se, relacionar o fora com o dentro de si.

¹⁰ MANGANELLI, Giorgio, op. cit., p. 11. Texto original: “Ma non vi sono forse rumori che chiunque, anche un orecchio scaltrito dallo sgomento, potrebbe fraintendere per una voce?”.

O espaço de ressonância, amplo e limitado, é importante porque nele se inserem vários elementos: som, sentido, corpo, linguagem. Um tocando ao outro, simultaneamente; ao mesmo tempo em que tocam a si mesmos. No movimento infinito pela busca do “re-” da ressonância. Atividade que possibilita a amplificação, a propagação, tornando-se rizoma. Inserir-se no espaço de ressonância, atento à escuta, é lançar-se em direção ao sentido — seja qual for — do outro ou de si mesmo.

A linguagem que toca o significado por meio destes movimentos é capaz de desdialetrizar-se. Em outras palavras, percorre movimentos que não visam à busca da verdade, mas seu propósito é o próprio movimento. O ser que partilha desta linguagem também sente seus movimentos. Uma vez emudecida, a linguagem pode reconduzir o ser que exerce poder sobre ela à própria impossibilidade, até o limite no qual o ser se dialetiza através da linguagem. Nesta relação vazia entre ser e linguagem, nenhum dos dois exerce domínio, mas ambos se tocam, se significam. Assim, ocorre tanto o desfalecimento do ser quanto da linguagem. Não se trata do término de ambos, mas da fragilização da soberania destes. Da exposição das fragilidades de ambos, para que um não se sinta mais importante que o outro. E no desaparecimento da primazia, ocorre a possibilidade de ressonância. Ecos em um espaço livre, onde a significação pode experimentar novas rotas, à deriva, alargando-se até seu limite.

O espaço onde se pode escutar é o espaço onde se espia sem o conforto do olhar; já que é possível ouvir o que se vê, mas, às vezes, não se pode ver aquilo que se ouve. Assim, se o visual tendencialmente é do mimético, o sonoro é da ordem da partilha. Neste ponto, retornando a *Rumori o voci*, é possível refletir que, em sendo um corpo sonoro, a obra toca quem se insere neste espaço com ela.

A interrupção do silêncio descontínuo e absoluto pelo “ligeiro ruído” é o que gera toda a dúvida no protagonista logo nas linhas iniciais. Antes do barulho, tudo estava em harmonia interligado ao silêncio: a cidade deserta, a noite, o rio, o cansaço/o descanso. Ou seja, o não-silêncio abala todos esses signos e, na realidade, o silêncio está comunicando de modo muito mais eficiente. O silêncio não

é uma ausência. É, antes, uma presença. Presença coerente de elementos que, aparentemente, são antagonísticos, plenitude de algo assustador e sereno, desarmonia e harmonia, desconhecido e familiar.

Como já foi dito, o desenvolvimento que ampara a narrativa é exposto logo no título, isto é, aqueles sons fugazes ouvidos pelo protagonista são ruídos ou vozes? A proposta do autor é de alongar ao máximo possível a expressão de uma linguagem que se propõe a um entendimento repentino. Manganelli, de maneira lúdica e lúcida, explora o palco labiríntico em que esta obra narrativa se desenvolve. As tentativas de responder o questionamento-mote da narrativa são compostas por hipóteses sucessivas e interligadas umas às outras e ao ponto de partida, permanecendo tal pergunta sem resposta. O leitor se vê inserido em um jogo no qual os sons e os sentidos apresentam movimentos de avanço ou retorno semelhantes aos recursos utilizados na música. Ora, isso é compreensível, pois, contrariamente à arte que lida com as palavras (objetos-vivos cuja potência semântica é imensa), a técnica musical necessita lidar com elementos imateriais, tais como notas e silêncios — os quais se apresentam privados de referente semântico inequívoco. Numa partitura, a utilização de símbolos marca esses movimentos (retrocessos, repetições, saltos etc.), tais como: *ritornello*, *fade out*, *coda*,¹¹ entre outros.

Neste momento, é possível refletir sobre a música e a literatura em paralelo. Tanto as partituras quanto as palavras não expressam todas as possibilidades de entendimento. O sentido não é dado de antemão; ele pode ser esperado por meio das intenções (de quem compõe o texto manejando as palavras, de quem compõe a música manejando as notas), mas também pode esquivar-se. Uma música não é triste ou alegre; o ser humano lhe confere tais sentimentos. O mesmo ocorre no caso da obra literária. Embora haja intenção por parte de quem a escreve, tanto a partitura quanto a literatura são campos vazios, enigmas onde residem os trajetos em

¹¹ Na partitura, o *ritornello* é grafado por dois pontos ao final do compasso, sinaliza um trecho musical que deve ser executado duas vezes; *fade out* indica que determinado trecho da música deve ser repetido várias vezes, abaixando o volume, até sua finalização; *coda* significa que a música deve ser finalizada onde ele aparece, mesmo que ainda haja mais partitura depois dele.

busca do sentido. A partitura é silêncio, quando não se transforma em música por meio do instrumento; a escrita idem, por meio da leitura. O sentido não está abarcado no registro, é alcançado conforme sua execução.

Literatura e música são artes que necessitam da partilha para, efetivamente, se realizarem. São potências, assim como o silêncio. Como bem aponta Raymond Murray Schafer,

“O que é o som da árvore caindo na mata, se ninguém estiver lá para ouvi-lo?”, pergunta um aluno que estuda filosofia. Seria pouco imaginativo responder que ela soa meramente como qualquer árvore que cai na floresta, ou mesmo, que não produz nenhum som. Na verdade, quando uma árvore cai na floresta e sabe que está sozinha, ela soa como qualquer coisa que queira — um furacão, um cuco, um lobo, a voz de Immanuel Kant ou Charles Kingsley, a abertura de *Don Giovanni* ou o delicioso sopro de uma flauta maori. Qualquer coisa que queira, do passado ou do futuro distante. Ela é livre para produzir mesmo aqueles sons secretos que os homens nunca escutarão, por pertencerem a outros mundos...¹²

Sons e silêncios comunicam. Nesse sentido, cifra e narrativa atuam como potência que permite uma gama de possibilidades sem necessidade de opção por um fato e, conseqüentemente, em detrimento do outro. O que é exposto, o que é ocultado, o que é recuperado, todas as possibilidades funcionam como forças independentes que ampliam o sentido da obra. Além disso, cada força opera uma em relação a outra como uma base que sustenta o labirinto da composição — todas as forças são essenciais para sustentação do resultado artístico, nenhuma delas pode ser retirada. Em *Rumori o voci*, o silêncio estava funcionando como uma força, cujo rompimento desestabilizou o personagem que ouviu o barulho: ruído ou voz. Aquilo que aparentemente o salvaria do “caos”, que

¹² SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada. São Paulo: Ed. Unesp, 2011, p. 46 — grifos no original.

era o silêncio, acarretou uma desordem. Afinal, como o próprio autor expõe: “O silêncio não é a diminuição a zero do ruído, mas algo diferente, um outro lugar em relação ao ruído”.¹³ Na esteira de Nancy:

Estar à escuta é, então, entrar na tensão e na ronda de uma relação a si: *não*, há que sublinhá-lo, uma relação comigo (sujeito supostamente dado) e também não com o ‘si’ do outro (o falador, o músico, também ele supostamente dado com a sua subjetividade), mas a *relação em si*, se assim posso dizer, tal como ela forma um ‘si’ ou um ‘a si’ em geral, e se algo de tal chega alguma vez ao termo da sua formação. É passar, conseqüentemente, pelo registro da presença a si, tendo em conta que o ‘si’ não é precisamente nada de disponível (de substancial e de subsistente) a que possa ser-se ‘presente’, mas justamente a ressonância de um reenvio. Por esta razão, a escuta — a abertura estirada para a ordem do sonoro, depois para a sua amplificação e para a sua composição musicais — pode e deve aparecer-nos, não como uma figura do acesso ao si, mas como a realidade deste acesso, uma realidade por conseqüência indissociavelmente ‘minha’ e ‘outra’, ‘singular’ e ‘plural’, tanto quanto ‘material’ e ‘espíritual’ e ‘significante’ e ‘a-significante’.¹⁴

Pode-se dizer que toda a produção literária de Giorgio Manganelli almeja ser a própria *relação em si*, na qual se partilham ressonâncias de sentido. Sendo ela mesma a relação de partilha, é capaz de abalar os absolutismos, inclusive a crença de que o ser humano é soberano em relação à linguagem. Colocar-se em partilha, ressoando sentidos, possibilita contatos e contágios para que as significações se formem.

O significado, portanto, torna-se possível no espaço de ressonância onde se partilha-com. Qualquer matéria produzida no espaço da partilha se encontra livre para circular. Dessa forma, qualquer

¹³ MANGANELLI, Giorgio, op. cit., p. 33. Texto original: “Il silenzio non è diminuzione a zero del rumore, ma qualcosa di diverso, un altrove rispetto al rumore”.

¹⁴ NANCY, Jean-Luc, op. cit., p. 27-28 — grifos no original.

sentido não o é, ou não o faz, senão segundo os movimentos de contato no espaço onde ele possa ressoar, já que “o significado é sua própria comunicação ou sua própria circulação”.¹⁵ Nancy destaca que este espaço de “re-” é um espaço onde tudo que existe, de fato, co-existe. Isto é, existe somente dentro da relação com o outro — ainda que o outro seja si mesmo. Cada movimento é, portanto, um toque entre as partes, uma partilha. Ou seja, a própria obra enquanto gesto que põe em comum os sentidos que se ramificam. Neste toque, que afasta e expande acusticamente o significado, a escuta é um processo que ocorre *ao mesmo tempo e ininterruptamente* com o evento sonoro:

E, como frequentemente se sublinhou, os corpos animais, muito frequentemente, e o corpo humano em particular, não estão agenciados para interromper a seu belo prazer a vinda sonora. ‘Os ouvidos não têm pálpebras’ é um tema antigo frequentemente retomado. Além do mais, o som, que penetra pelo ouvido, propaga através de todo o corpo qualquer coisa dos seus efeitos, o que não se seria capaz de dizer de uma maneira equivalente a propósito do sinal visual. E se se realçar também que ‘aquele que emite um som ouve o som que emite’, sublinha-se que a emissão sonora animal é forçosamente também (também aqui, o mais das vezes) a sua própria recepção.¹⁶

Por esse ângulo, o sonoro é omnipresente, além de constantemente golpear, por meio de suas ondas. Por este motivo, toda presença sonora é um complexo de reenvios cujo entendimento ocorre tanto na ponta de sua produção quanto na de sua recepção. Assim, a presença sonora é um infinito ir-e-vir, “presença de presença mais do que pura presença. Poder-se-ia propor dizer: há

¹⁵ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena Libros, 2006, p. 12 — tradução minha. Texto original: “El sentido es su propia comunicacion, o su propia circulacion”.

¹⁶ NANCY, Jean-Luc. *À escuta*, op. cit., p. 31.

o *simultâneo* do visível e o *contemporâneo* do audível”.¹⁷ Agamben¹⁸ destaca que o contemporâneo pode ser uma espécie de anacronismo do tempo. Nesse sentido, sendo presença de presença, o som pode manter-se fixo no seu presente para nele perceber os próprios silêncios, podendo sabiamente mergulhar no silêncio do som. Silêncio não como privação ou impedimento, mas como disposição de ressonância, como possibilidade de escuta daquilo que é encoberto pelo som. A escuta do silêncio é possível, porque, na realidade, ele nunca foi abolido. Na ressonância, o significado é concomitantemente um “ainda não” e um “não mais”. Já Didi-Huberman, sinalizando o anacronismo das imagens, indica que, independente da data de execução, qualquer imagem evoca o “agora”, bem como o passado não para nunca de ecoar; ainda mais, o olhar para tal imagem revela que a mesma, certamente, sobreviverá ao presente, restando no porvir de quem a vê.¹⁹ Ou seja, uma imagem se reconfigura constantemente conforme o tempo, a cada presente da obra, ela varia e se reconstitui. Por isso, “sempre diante da imagem, estamos diante do tempo”.²⁰ Graziella Pulce aponta que:

Manganelli estava plenamente consciente de que o escritor vive uma situação perpetuamente conflituosa: vive em um momento histórico específico, conversa bem ou mal com uma estrutura social organizada e, ao mesmo tempo, trabalha para a linguagem, que tem dimensões essencialmente mais profundas do que o momento histórico e suas expectativas imediatas.²¹

¹⁷ Idem, p. 33 — grifos no original.

¹⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nikastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015, p. 16.

²⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, op. cit., p. 15.

²¹ PULCE, Graziella, op. cit., p. 23 — tradução minha. Texto original: “Manganelli era del tutto consapevole che lo scrittore si trova a vivere una situazione perennemente conflittuale: abita in un tempo storico determinato, colloquia bene o male con una struttura sociale organizzata, e contemporaneamente

Tanto o olhar para uma imagem quanto a leitura de um texto apontam para uma bifurcação do sentido: “O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois”.²² Quem vê também é visto. Assim, qualquer peça (imagem, som, texto etc.) encontra sua significação por meio de contatos e contágios. Ampliando tal reflexão, a imagem sonora, ressonando, também toca seu par; colocando-o e colocando-se diante do tempo. Diversamente do signo que pretende fixar o significado, a imagem movimenta-o, coloca em semelhança o significado. Nesse sentido, o *agora* do som que ecoa nada mais é que uma co-presença de seu significado.

O ritmo pode ser entendido pelo viés do movimento, segundo Meschonnic e Benveniste.²³ Em paralelo a isto, pode-se ampliar tal concepção segundo as reflexões de Nancy,²⁴ ou seja, o ritmo enquanto tempo do tempo. Tal pensamento é possível segundo a desestabilização do próprio tempo no anacronismo que o som evoca. Isto é, a reverberação das ondas sonoras sobrepõe o presente de si, ainda que minimamente. A ressonância sendo movimento infinito de ir-e-vir desloca o tempo dele mesmo, desestabiliza sua estância escandindo e cadenciando a si mesmo. De tal forma, a ressonância, segundo o ritmo, fragiliza a linearidade sequencial do tempo, desdobrando o próprio tempo. Simultaneamente, a ressonância tanto separa quanto retém ambos os instrumentos: o que emana e o que aufere. Deste movimento transparece o vazio; mas não é um vazio que não contém nada, mas o vazio que não se fixa em um espaço único, ou seja, habita no próprio movimento, permanece na condição de deslo-

lavora per il linguaggio, che ha dimensioni essenzialmente ulteriori rispetto al momento storico e alle sue aspettative immedie”.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. “A inelutável cisão do ver”. In: *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 29.

²³ Cf. MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Paris: Verdier, 1982; BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. Trad. Maria da Gloria Novak; Maria Luiza Neri. São Paulo: Nacional; Ed. USP, 1976.

²⁴ NANCY, Jean-Luc. *À escuta*, op. cit., p. 34-35.

ramento. O movimento da ressonância livra da imobilização. Ao imprimir marcas no tempo e no espaço, a cadência pode simultaneamente retomar um presente recuado e lançar-se a um presente iminente. Ainda com Nancy:

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (mas também aquele que está ‘sujeito à escuta’ no sentido em que pode estar-se ‘sujeito a’ uma perturbação, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, quer dizer, não é um sujeito filosófico e, em definitivo, não é talvez nenhum sujeito, exceto ao ser o lugar da ressonância, da sua tensão e do seu ressalto infinitos, a amplidão do desdobramento sonoro e a magreza do seu dobramento simultâneo — pelo qual se modula uma voz na qual vibra, dele se retirando, o singular de um grito, de um apelo ou de um canto (uma ‘voz’: é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento nas ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos).²⁵

De tal forma, o sentido abre-se no silêncio. Faz-se necessário escutar o silêncio do sentido. Compreendido como não-som, como silenciamento do som. Emudecimento que se abre à escuta. Ação que se sujeita à saliente crise da/na linguagem. Assim, importa menos se são ruídos ou vozes, a relevância recai na escuta. O que é dito pela voz tem o mesmo mérito do que é não-dito por ela. Assim como o ruído ou o silenciamento. Já que possibilita a escuta de si mesmo, ressoando em si mesmo. Seja obra, seja composição, seja execução, *Rumori o voci* é primeiramente, em si mesma, tanto ressonância quanto escuta. A significação ou o sentido na literatura de Manganelli é o próprio movimento em busca da significação. O significado pode permanecer constantemente em suspenso. O significado porvir. O círculo que a obra traça circunscreve seus vazios, suas ausências. Esta pode ser a maior conjectura da literatura proposta por Giorgio Manganelli:

²⁵ Idem, p. 42.

Esta disposição profunda — disposta, de fato, segundo a profundidade de uma caixa-de-ressonância que não é senão o corpo de parte a parte — é uma relação ao sentido, uma tensão na sua direção: mas na sua direção absolutamente a montante da significação, sentido no estado nascente, no estado de reenvio pelo qual não é dado o fim deste reenvio (o conceito, a ideia, a informação), e, portanto, no estado de reenvio sem fim, como um eco que se relança a si mesmo e que não é nada mais do que este relançamento indo *decrecendo*, ou mesmo *moriendo*. Estar à escuta é estar disposto ao encetamento do sentido, e por conseguinte a uma incisão, a um corte na indiferença in-sensata, ao mesmo tempo que a uma reserva anterior e posterior a toda a pontuação significativa. No afastamento do encetamento ressoa o *ataque* do sentido, e esta expressão não seria uma metáfora: o começo do sentido, a sua possibilidade e a sua enviadela, o seu endereçamento, não tem talvez lugar em nenhum outro lugar senão num ataque sonoro: uma fricção, uma picadela ou o guincho de um efeito de garganta, um borborigmo, um estalido, uma estridência onde sopra uma murmurante matéria pensante, aberta na divisão da sua ressonância.²⁶

A possibilidade do significado se harmoniza com a possibilidade da ressonância. Se a ressonância pode ser a arquissonoridade, o sentido é o ressalto do som; reside nas dobras e desdobramentos do som, na abertura do som para aquilo que não se manifesta de antemão. Assim, a ressonância é a própria condição de abertura em direção ao sentido, ultrapassando e golpeando a própria significação. A escritura ressoa o ritmo de uma voz, a qual co-pertence na obra com o gesto do leitor. Ler é estar à escuta da pulsão desta voz. Nesta perspectiva, o ato da escuta se coloca à escuta de qualquer coisa que não seja o significado previamente dado.

Bruges-la-Morte, ou da cidade-montagem¹

|| Andrea Cortellessa

*Satellite's gone up to the skies
Things like that drive me out of my mind
I watched it for a little while
I love to watch things on TV
Satellite of love
Satellite of love
Satellite of love
Satellite of
Lou Reed*

A obra é conservada onde deve: na cidade-Origem (no Groeningmuseum de Bruges), não longe de duas obras-Progenitoras

²⁶ Ibidem, p. 47-48 — grifos no original.

¹ Publicado originalmente, em italiano, na revista *il verri*, n. 68, Milano, edizioni del verri, outubro de 2018. [N. E.]

(a *Virgem e o Menino com o Cônego van der Paele*, de Jan Van Eyck, e o assim-chamado *Tríptico Moreel*, de Hans Memling).² Assim como muitas obras-primas da tradição flamenga, *Le Secret-Reflet*, de Fernand Khnopff é uma imagem múltipla.³ Mais exatamente, dupla, e “montada” na vertical, como um retábulo que domina sua predela: montados num mesmo *cabinet*, de fato, mostram-se para nós, em cima, um círculo e, embaixo, uma imagem retangular. Para sugerir, entre as duas imagens, uma equivalência não linear, não unívoca, não simétrica. O círculo é uma das muitas representações da irmã do artista, Marguerite, sacerdotisa perene de seu culto: que, aqui, se mostra para nós envolta numa veste celeste e com a cabeça envolta por um véu cinza, virada para um espelho colocado à sua direita. O braço direito segura na mão uma máscara esmaltada (parecida com a de Hermes, realizada, cinco anos antes, pelo próprio Khnopff e hoje conservada no Kunsthalle de Hamburgo),⁴ que parece reproduzir as feições de Marguerite. O polegar da mulher toca de leve os lábios da máscara, como se estivesse sugerindo-lhe fazer silêncio⁵ sobre o seu *Segredo*, sobre o *Segredo* delas.

² A *Virgem e o Menino com o Cônego van der Paele*, datada de 1436, do lado direito inclui um autorretrato do pintor escondido no reflexo da armadura de São Jorge: assim como, dois anos antes, estava escondido no espelho no fundo do quarto do *Casal Arnolfini*, obra hoje conservada na National Gallery de Londres. Não distante desta, e do *Secret-Reflet* de Khnopff, na lateral esquerda do tríptico realizado por Memling em 1484, aparece a família do comitente Guillaume Moreel, naquele que muitos consideram o mais antigo retrato de família da arte flamenga.

³ Retomo algumas sugestões de leitura sobre esta obra de Philippe Bousquet, *Secret Reflet*, em “artifex in opere”, 10 de novembro 2013 (<https://artifexinopere.com/?p=3692>).

⁴ A obra não possui título. Segundo outros intérpretes, não representaria a cabeça alada de Hermes, mas sim a de Psique com asas de borboleta. Outra possível identificação com um modelo da iconografia clássica, que não parece ter sido formulada e que me parece, ao contrário, sugestiva, é com Hypnos — por sua vez, frequentemente representado com asas sobre a cabeça (essa identificação é mais evidente no posterior *Une recluse*, de 1909).

⁵ Um retrato anterior e mais famoso de Marguerite — com efeito, um dos primeiros, datado de 1890 e conservado no Musée des Beaux-Arts de Bruxelas — a representa frontalmente, vestida de um azul mais claro, com o dedo indicador que nos pede de forma mais explícita o *Silêncio*, que, aliás, é o título do quadro.



Fernand Khnopff, *Le Secret-Reflet*, 1902, pastel e lápis de cor sobre papel, Groeninge Museum, Bruges.

Trata-se, portanto, de um duplo espelho; ou, antes, talvez, de um reflexo que da superfície do espelho tenha aflorado por magia, materializando-se em suas três dimensões, até poder ser tocado com mão pelo ser humano (humano?) ao qual se refere (mas, como é óbvio, permanecendo, ao invés disso, para nós que olhamos, forcluído em sua própria superfície). O espelho de Khnopff é, entretanto, duplo em outro sentido, porque a este evento misterioso

— o *Secret* — corresponde, na imagem inferior, seu *Reflet*: “reflexo”, este, já, por assim dizer, exotérico — visível a todos. Ainda hoje, com efeito, o visitante de Bruges pode contemplar inteirinho — tirando os enxames de turistas, claro — o panorama realizado pelo artista há mais de um século: um edifício que se reflete, precisamente, no espelho natural constituído pelas águas do canal que o contorna. O ângulo é um dos mais icônicos da cidade: o edifício pintado por Khnopff é, pois, o Sint-Janhospitaal, que tinha continuado a desenvolver suas funções até alguns anos antes,⁶ mas em cuja enfermaria as freiras da Ordem tinham recolhido, há muito tempo, as seis telas realizadas especialmente para elas, na época, por Hans Memling. (Obras que de fato, na Enfermaria do Hospital, podem ser vistas ainda hoje). Este é também, então, um lugar, de várias maneiras, duplo: material e visivelmente tal, porque refletido na água do canal, mas também no sentido metalinguístico, como sede canônica da tradição ilustre à qual se refere o artista moderno. (Não é, provavelmente, por acaso que a data de *Le Secret-Reflet*, 1902, seja a mesma da grande exposição dos Primitivos Flamengos, *big bang* do mito artístico de Bruges.)⁷ *En abîme*, pois, como dito, esses dois duplos duplos — o esotérico e o exotérico — espelham-se, por sua vez, um no outro. Para além das possíveis interpretações esotéricas *stricto*

⁶ No século XIX, nos arredores foi construído um novo Hospital, em estilo neogótico de tijolos vermelhos, ativo até 1978.

⁷ A exposição foi inaugurada pelo Imperador Leopoldo II em 15 de junho de 1902, no Provinciaal Hof de Bruges, e precisou ser prorrogada até 5 de outubro. Com o grande número de 413 obras expostas (listadas no relativo verbeete completo na Wikipedia, https://en.wikipe-dia.org/wiki/Exposition_des_primitifs_flamands_à_Bruges, que utilmente traz as diversas atribuições de então, além daquelas hoje creditadas) e a audiência recorde, para aqueles anos, de 35.000 visitantes, a exposição organizada por William Henry James Wale foi um evento que teve uma extraordinária repercussão cultural (foi na ocasião, aliás, que Johan Huizinga concebeu *O outono da Idade Média*, obra publicada dezessete anos depois, a qual, numa de suas ilustrações, reproduz a sala principal ali dedicada a Memling; cf. CONTARINI, Silvia. *Nello specchio di Van Eyck. Warburg, Jolles, Huizinga*. In: “Intersezioni”, XXI, 2, agosto 2001, p. 313 sgs.). Em ocasião de seu centenário, Eva Tahon organizou a respeito um *re-enactement: Impact 1902 Revisited* (Arentshuis, Bruges, 22 fevereiro-30 junho 2002).

sensu (longe de serem inverossímeis, para o rosacruz Khnopff),⁸ o que interessa aqui é a equivalência, sugerida pela imagem, entre a Mulher e a Cidade. Ou melhor, entre o Espectro — o Reflexo — da mulher e o, precisamente, da cidade.

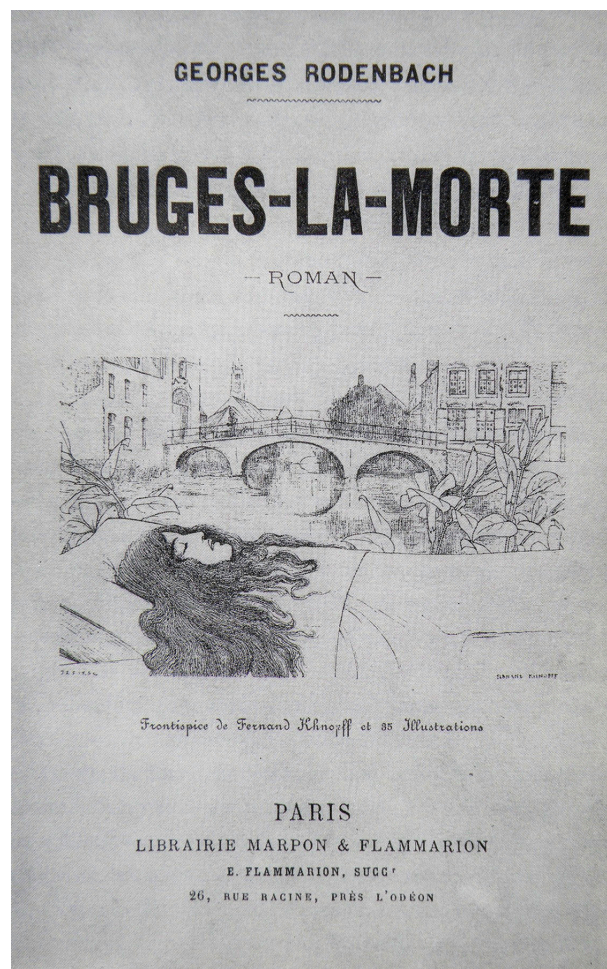
Por isso, a pintura dupla de Khnopff, *Le Secret-Reflet*, deve ser considerada a chave secreta, cabe dizer, de um livro “mítico” em muitos sentidos, que, dez anos antes, havia instituído exatamente essa Correspondência. Amigo fraternal do pintor desde os anos Oitenta (quando ambos participavam do movimento promovido pela revista *La Jeune Belgique*, que, entre 1881 e 1897, à distância de meio século da secessão da Bélgica do Reino Unido dos Países Baixos, consegue formar uma moderna cultura e literatura nacional),⁹ Georges Rodenbach, não por acaso, a ele se dirige para ilustrar o frontispício de seu primeiro romance: também nesse caso juntando, em dois planos sobrepostos, a Mulher e a Cidade — a primeira na postura típica de Ofélia, no repertório pré-rafaelita muito amado por Khnopff;¹⁰ a segunda numa das vistas mais tópicas, e estratégicas: a ponte que projetando-se sobre o *Minnewater*, o “lago dos amantes”, conduz à quadra eremitério das Beguinhas.¹¹

⁸ Interesses que o artista compartilhava, de resto, com os amigos e compatriotas escritores, Maurice Maeterlinck e Georges Rodenbach. Cf. GOFFIN, Joël. *Le secret de Bruges-la-Morte*. Creative Commons, 2011 (<https://vdocuments.site/documents/le-secret-de-bruges-la-morte-5686b7077ee77.html>).

⁹ Com a revista colaboram também, entre outros, Émile Verhaeren, Max Elskamp e o citado Maeterlinck.

¹⁰ Pensa-se, em primeiro lugar, na *Ophelia* pintada em 1851 por John Everett Millais e conservada na Tate Gallery de Londres. Ofélia é citada umas duas vezes no romance, e já era evocada por Rodenbach na cláusula do texto sobre Bruges de *Agonies de Villes*, op. cit., *infra* na nota 30.

¹¹ Sobre o discipulado de Khnopff em relação a Rodenbach veja-se PUDLES, Lynne. *Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City*. In: *The Art Bulletin*, Vol. 74, n. 4, dezembro 1992, p. 637-654; cf. também o mais recente ensaio de FOWLE, Frances. *Silent Cities*. In: *Van Gogh to Kandinsky. Symbolist Landscape in Europe 1880-1910*, catálogo da exposição *Dreams of nature. Symbolism from Van Gogh to Kandinsky*, Amsterdam, Van Gogh Museum, 24 de fevereiro-17 de junho 2012, organizado por Richard Thomson e Rodolphe Rapetti. London: Thames and Hudson, 2012, p. 105-127. Na p. 647 de seu rico ensaio, Pudles coloca em evidência que uma primeira representação “à la *Bruges-la-Morte*” de Khnopff



Fernand Khnopff, frontispício da primeira edição de *Bruges-la-Morte*.

precede o romance: no frontispício que o pintor realiza para uma coletânea poética de Grégoire Le Roy, *Mon Coeur pleure d'autrefois*. Paris: Vanier, 1889, observa-se uma mulher beijar seu reflexo num espelho, para além do qual aparece uma vista de Bruges. Nos versos de Le Roy não é possível encontrar nenhuma menção que justifique essa escolha, deduzida, ao contrário, da quinta seção de um poemeto de Rodenbach, *Du silence*, publicado em 1888 como *plaque* autónoma, e três anos depois reunido em sua coletânea *Le règne du silence*.

Bruges-la-Morte é primeiramente publicado em folhetim, de 4 a 14 de fevereiro de 1892, pelo popular jornal diário parisiense *Le Figaro*, com o qual Rodenbach colabora assiduamente, e logo depois proposto em volume por um jovem e desabusado editor (tinha estreado dezessete anos antes), Ernest Flammarion, irmão do célebre astrônomo Camille.¹² O livro obtém um sucesso arrasador, se não em termos de circulação absoluta (14.000 exemplares vendidos nos primeiros quatro anos desde a publicação, cerca de 40.000 até as vésperas da Segunda Guerra Mundial),¹³ sem dúvida no seio de uma comunidade, a dos literatos, na época bem mais coesa do que hoje. Isso é demonstrado pelas traduções imediatamente realizadas nas principais línguas europeias¹⁴ e, mais em geral, por sua fortuna por vir (que na Itália, por exemplo, assume as dimensões de um verdadeiro culto entre os poetas “crepusculares”: em particular, na *couche* romana, a com mais *penchants* simbolistas, liderada por Sergio Corazzini):¹⁵ em 1900 é publicada uma adaptação teatral

¹² Passando do jornal ao livro, além das imagens, às quais voltaremos, Rodenbach acrescenta ao texto o sexto e o décimo-primeiro capítulo. Ao redator-chefe do *Figaro*, Francis Magnard, é dedicado o romance na *princeps*.

¹³ Cf. GROJNOWSKI, Daniel. *L'invention du récit-photo: Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach* (1995). In: *Photographie et langage. Fictions illustrations informations visions théories*. Paris: José Corti, 2002, p. 113.

¹⁴ Na Itália, de autoria do poeta crepuscular Fausto Maria Martini: *Bruges la morta*. Roma: Voghera, 1907. Seguirão, com o mesmo título, a tradução de Piero Bianconi na Biblioteca Universale Mondadori, em 1955, a de Catherine McGilvrey publicada por Fazi, em 1995, com uma apresentação de Marco Lodoli, e um importante ensaio em apêndice de Emanuele Trevi (edição reproposta pelo mesmo editor, em 2016, sem, porém, o posfácio de Trevi) e a de Paola Dècina Lombardi, publicada na coleção Oscar Mondadori em 1997.

¹⁵ Cf. VIOLATO, Gabriella. *Bibliographie de Georges Rodenbach et de Albert Samain en Italie*. Firenze: Sansoni, 1965; LIVI, François. *Dai simbolisti ai crepuscolari*. Milano: Istituto di Propaganda Libreria, 1974; “Les Villes du Symbolisme”. Anais do Congresso de Bruxelas, 21-23 outubro 2003. Marc Quaghebeur e Marie-France Renard (org.). Bruxelles-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, 2007 (em particular as contribuições de Jean Robaey, Luciano Curreri, Rosario Gennaro e Niva Lorenzini); TARGHETTA, Francesco. *Corrado Govoni 1903-1907*. Tese de doutorado defendida na Universidade de Pádua em 2008; COMBERIATI, Daniele. *Nessuna città d'Italia è più crepuscolare di Roma. Le relazioni fra il cenacolo romano di Sergio Corazzini e i simbolisti belgi*. Bruxelles-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien: Peter Lang, 2014.

da obra de autoria do próprio Rodenbach, intitulada *Le mirage* [A miragem],¹⁶ a partir da qual Erich Wolfgang Korngold, discípulo de Alexander von Zemlinsky e protegé de Gustav Mahler (com libreto em colaboração com o pai Julius, sob o pseudônimo de Paul Schott), compõe uma ópera musical de grandíssimo êxito na época, *Die tote Stadt* [A cidade morta].¹⁷ Mas, ainda mais importante é o legado de *Bruges-la-Morte* para o cinema, se é verdade que, além dos filmes baseados diretamente no romance (e de uma cena da obra de Korngold),¹⁸ os autores franceses de policiais Pierre Boileau e

¹⁶ Tradução de Eucardio Momigliano, com o título de *Bruges la morta*. Milano: Facchi, 1920 (sobre as interessantes variantes entre a versão romanesca e a teatral cf. NIEDDU, Maria Elisabetta. “Da *Bruges-la-Morte* a *Le Mirage*. La perdita di un personaggio?”. In: HUTCHEON, Linda; FUSILLO, Massimo; GUGLIELMI, Marina (org.). *L'adattamento: le trasformazioni delle storie nei passaggi di codice*. Número monográfico di *Between*, II, 4, 2012: <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/635>).

¹⁷ Cf. DETEMMERMAN, Jacques. De “*Bruges-la-Morte*” à “*Brugge-die-Stille*” ou les avatars scéniques et cinématographiques d'un thème. In: *Théâtre de toujours d'Aristote à Kalisky (Hommage à Paul Delsemme)*. Bruxelles: Éditions de l'Université Libre de Bruxelles, 1983, p. 171-182; MOSLEY, Philip. *From Rodenbach to Korngold. The Intertextual Genesis of Die tote Stadt*. No volume por ele organizado: *Georges Rodenbach. Critical Essays*. London: Associated University Presses, 1996, p. 190-194. A obra foi ainda recentemente encenada na Fenice de Veneza, em 2009, com direção de Pier Luigi Pizzi. Embora tenham sido frequentemente observadas nela alusões aos lutos da Grande Guerra, cabe especificar que a partitura já havia sido composta em 1916, mesmo se precisou aguardar, para a primeira encenação (curiosamente em homenagem ao tema do duplo, em contemporânea com o Stadttheater de Hamburgo e o de Colônia), o dia 4 de dezembro 1920, justamente por causa das circunstâncias bélicas. Em seguida, Korngold, fugindo do nazismo, transferir-se-ia para Hollywood, onde se tornaria um dos mais apreciados compositores de trilhas sonoras cinematográficas.

¹⁸ Pelo menos três filmes foram baseados no romance: o argentino, de 1956, *Más allá del olvido*, dirigido e protagonizado por Hugo del Carril, com roteiro de Eduardo Borrás; o televisivo francês, de 1980, *Bruges-la-Morte*, dirigido por Alain Dhemail e escrito por Pierre Dumayet; e o belga, de 1981, *Brugge-die-Stille*, dirigido por Roland Verhaert e por ele escrito em parceria com Théodore Louis. Ademais, um documentário de Eveline Legrand, *Bruges ou l'avenir du passé*, que justapôs citações do romance com imagens oriundas da fortuna pictórica e das fotografias da cidade no presente. E, finalmente, o curta-metragem que leva

Thomas Narcejac, com toda probabilidade, alteram sua ideia de base para o romance, de 1954, *D'entre les morts* [Entre os mortos],¹⁹ no qual basear-se-á, quatro anos depois, Alfred Hitchcock para realizar uma das obras mais amadas e sugestivas da história do cinema, *Vertigo* (na Itália, *La donna che visse due volte*; no Brasil, *Um corpo que cai*)²⁰ — por sua vez, com toda a incalculável, e enciclopédica, progênie mais ou menos recente.

Contudo, bem antes que tomasse forma esse rastro tão sinuoso e surpreendente, a primeira publicação de *Bruges-la-Morte* já basta para tornar, de repente, popular um autor de trinta e sete anos que, até então, conta apenas com uma série de notáveis coletâneas poéticas: prestigiadas sim, mas só nos ambientes, esotéricos por definição, da vanguarda simbolista.²¹ Popular em qualquer lugar,

o título da ária-highlight de *Die tote Stadt*, *Glück das mir verblieb*, dirigido por Bruce Beresdorf, no filme em episódios *Aria*, de 1987 (no qual assinala-se uma das raríssimas cenas de nudez na história da obra, protagonizada por Liz Hurley: <https://www.youtube.com/watch?v=sJVGyPtQKEE>).

¹⁹ BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *D'entre les morts*. Paris: Denoël, 1954 (duas são as traduções italianas, ambas com o mesmo título de *La donna che visse due volte*: a de Roberto Ortolani, publicada pela Garzanti em 1958 e reproposta pela Mondadori em 1977 e pela Sellerio, com uma nota de Claudio G. Fava, em 2003; e a de Federica Di Lella e Giuseppe Girimonti Greco, publicada em 2016 pela Adelphi).

²⁰ Sobre o nexo (que agora se tornou quase um lugar-comum, se na capa de uma recente edição alemã de *Brügge-Die Tote*, publicada em 2005 pelo editor Rimbaud de Ache, na nova tradução de Reinhard Kiefer, aparece um fotograma de *Um corpo que cai*) se debruçou brilhantemente o posfácio citado de Emanuele Trevi, “Il demone della somiglianza”, p. 97-116 da edição Fazi de *Bruges la morta*; cf. também MOSLEY, Philip. “Some Further Links between Rodenbach's Work and the Cinema”. In: *Georges Rodenbach. Critical Essays*, op. cit., p. 187-189; SALVADOR, Ana González. “De la ressemblance. Georges Rodenbach/Alfred Hitchcock”. In: *Le Monde de Rodenbach*. Jean-Pierre Bertrand (org.). Bruxelles: Labor, 1999, p. 105-118. Remeto ao meu artigo “Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo. Psicologia di tre città”, no catálogo, organizado por Marco Vallora, da exposição de 27 de outubro 2018 a 28 de fevereiro 2019, na Fondazione Ferrero de Alba, *Dal nulla al sogno. Dada e Surrealismo dalla Collezione del Museo Boijmans Van Beuningen*.

²¹ Além do romance de 1892 (e de sua continuação de cinco anos mais tarde, *Le Carillonneur*), Rodenbach é autor de uma coletânea de contos intitulada *Musée de Béguines* (Paris: Charpentier, 1894). Mas quase toda sua vasta produção poética

pode-se dizer, com exceção daquele eternizado por seu título. A intenção de Rodenbach, entre outras, também era, com efeito, a de intervir — ainda que com uma obra rarefeita e enigmática como essa — em um debate político-econômico assaz polêmico na época: o que contrapunha os conservadores, ciumentos da intangibilidade de um lugar há séculos mumificado na aura de seu prestígio histórico e artístico, e os inovadores, favoráveis à construção de um novo porto capaz de restituir vida econômica a uma cidade transformada em “morta”, ao contrário, pelos assoreamentos periódicos do rio Zwyn (o estuário navegável desse curso de água havia sido usado como escala importante tanto pela Liga Hanseática quanto pelas Repúblicas de Gênova e Veneza, fazendo de Bruges uma das cidades mais ricas e poderosas da Europa; tanto que nela foi fundada aquela que, possivelmente, foi a primeira Bolsa de Valores em absoluto).²² Já no século XVI a estrela de “Bruggia” tinha começado

— culminante em *Le Miroir du Ciel Natal*, publicado em 1898 por Fasquelle, e reunida entre 1923 e 1925 em dois grandes volumes publicados pelo Mercure de France (veja-se agora, sempre articulada em dois volumes, a edição da *Œuvre poétique*, publicada pelos Archives Karéline em 2008) — é inconfundivelmente ambientada em Bruges. Uma reunião de informações biobibliográficas sobre Rodenbach, e, em particular, sobre sua relação com a Cidade, encontra-se no site organizado por Joël Goffin, no endereço: <http://users.belgacom.net/rodenbach/>.

²² A estrita relação com a Itália da apelidada, desde cedo, “Veneza do Norte” é testemunhada por suas menções na *Comédia* dantesca. No canto XV do *Inferno* (vv. 4-6) lê-se: “Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia, / temendo ’l fiotto che ’nver’ lor s’avventa, / fanno lo schermo perché ’l mar si fuggia” [“Como o Flamengo que, contra a onda brava / que entre Wissand e Bruges se levanta, / constrói o dique que bem longe a trava”. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Vol. 1. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991, p. 229] (Dante compara as margens ao longo das quais está andando com Virgílio, se dirigindo rumo à terceira volta do sétimo círculo, com aquelas construídas ou reforçadas pelos Flamengos para se defenderem do mar, e com aquelas construídas ou reforçadas pelos Paduanos para se defenderem das águas do Brenta; *Guizzante* [Wissand] é a cidade francesa de Wissant, na época porto de embarque para a Inglaterra; mas, segundo outros, é a cidade holandesa de Cadzand). E no canto XX do *Purgatório* (vv. 46-48), Hugo Capeto diz: “Ma se Doagio, Lilla, Guanto e Bruggia / potesser, tosto ne saria vendetta; / e io la chaggio a lui che tutto giuggia” [“Pois Lille, Gand, Douai, Bruges à frente, / se pudessem, ter-se-iam já vingado; / e isto é que imploro a Deus, honestamente”. ALIGHIERI, op. cit., vol. 2, p. 182]

a decair, enquanto o poder econômico (e artístico, basta pensar em Rubens), em Flandres, passava para a arquirrival Antuérpia (que ainda hoje o detém).²³ Para o primeiro partido, Bruges tinha de permanecer igual a si mesma, consagrando-se como cidade-museu e “Patrimônio da Humanidade” (assim, de fato, será declarada, em 2000, pela UNESCO); para o outro, era preciso parar de celebrar os faustos do passado e, com o novo porto (Port-de-Mer, em seguida Zeebrugge, que será enfim inaugurado em 1907, e é hoje uma estrutura relativamente ativa), tornar de novo e finalmente possível uma “Bruges viva”.²⁴ Rodenbach estava com os conservadores (coisa que, realmente, não contribui para sua sorte na pátria):²⁵ posição

(a vingança é a vitória, em 1302, das principais cidades de Flandres sobre Filipe o Belo, quando ocorreram as famigeradas *Matinas de Bruges*, isto é, o extermínio dos franceses que permaneciam na cidade).

²³ A população de Bruges, estimada naquele momento em cerca de 100.000 habitantes, decresceria até 40.000 nos meados do séc. XIX (hoje conta com quase 120.000).

²⁴ Até o momento, não consegui encontrar a obra de Alfred Tobiansky, *Bruges-la-Vivante*, Liège 1931.

²⁵ Assim como o amigo Khnopff, três anos mais jovem do que ele, na verdade Rodenbach não era de Bruges (da qual era natural a família paterna), tendo nascido em 1855 em Tournai e tendo sido criado em Gand — onde, junto com Verhaeren, frequentou o Collège Sainte-Barbe —, para depois se mudar, em 1888, para Paris (onde morrera, aos 43 anos, por uma banal doença pulmonar, no dia de Natal de 1898). Resta o fato de que um comitê, reunido por Verhaeren para recordar Rodenbach nos dias seguintes à sua morte, viu indeferido pela Prefeitura o pedido para lhe erigir um monumento que o amigo Auguste Rodin aceitara esculpir; em particular, se opôs ao projeto uma campanha da imprensa de cunho católico, chefiada pelo poeta Guido Gezelle, que definia Rodenbach um “decadente” e o acusava de ter espalhado uma imagem duvidosa da Cidade, para uso e consumo do público parisiense. Foi assim que, em 1903, uma estátua, de autoria de Georges Minne, será, contudo, elevada para ele na Beguinagem, mas naquela de Gand; e somente em 1948 será colocada uma placa, em sua memória, na Cidade que lhe deve sua fama literária. Entretanto, ele está sepultado na cidade em que passou seus últimos dez anos: no Père-Lachaise, onde o monumento fúnebre — de autoria de Charlotte Besnard — mostra uma pouco convencional inspiração esotérica: do sepulcro, com a cobertura rasgada, ressurge um homem com uma rosa na mão, enquanto no pedestal aparece incisa uma cruz Templária.

explicitada em seu romance posterior *Le Carillonneur* [O sineiro],²⁶ no qual essa discussão é amplamente retomada. Mas, as alusões de *Bruges-la-Morte* já falavam claro, para quem quisesse entender.

A história é simples. Um quarentão precocemente grisalho, Hugues Viane, sai toda noite para passear nas ruelas da cidade para a qual escolheu se mudar cinco anos antes, e onde mora numa casa que (como o Hospital de São João no *Reffet* de Khnopff) dá diretamente num dos canais, espelhando-se em suas águas paradas e sombrias. Escolheu se mudar para Bruges uma vez viúvo da mulher que continua obsessivamente a lembrar, saudoso do “acordo das almas, distantes e ao mesmo tempo juntas como as ribeiras paralelas de um canal que mescla seus dois reflexos” (p. 8).²⁷ Na casa, no Quai du Rosaire, preparou um pequeno mausoléu da mulher morta, no qual recolheu uma quantidade de objetos relacionados à sua memória, culminantes em “uma longa trança” que cortou da mulher “nos últimos dias da doença” e colocou em bela evidência em “um cofre transparente”, sobre o “piano agora mudo” (p. 12).

Se ele escolheu a Cidade Morta é exatamente porque procura “analogias com seu luto nos canais solitários e nos bairros eclesiásticos” (p. 9). Ele a descobrira em companhia da mulher, no tempo em que viviam felizes em Paris, e uma vez sozinho lembrou-se dela em nome de uma “equação misteriosa. À esposa morta deveria corresponder uma cidade morta”, na qual apagaria também sua própria existência, “tão monótona a ponto de quase não lhe provocar mais a sensação de viver” (p. 16). Mas, durante um dos seus passeios, se depara casualmente com uma mulher que, a princípio, acredita ser uma visão, um sonho. Os mesmos olhos escuros que contrastam com os cabelos “de um ouro bem parecido,

cor de âmbar e casulo, de um amarelo fluido e igual”; o mesmo andar, a mesma fisionomia, a mesma “profundidade do olhar sonhador”. Em suma, a cópia viva de sua mulher: “Milagre quase assustador de uma semelhança que chegava até a identidade” (p. 24). Começa a direcionar seus passeios de forma a cruzar de novo os percursos da desconhecida, e fica cada vez mais abalado com aquela “semelhança total, absoluta, verdadeiramente assustadora” (p. 29); começa a segui-la, a acompanhar seus passos, inconsciente como um “sonâmbulo” (p. 25), “uma vontade inerte, um satélite arrastado” (p. 32). Uma noite, a jovem entra num teatro, está em cartaz *Robert de Diable*, de Jakob Meyerbeer, “uma daquelas obras à moda antiga que quase infalivelmente integram os repertórios na província” (p. 35): uma história medieval cujo protagonista, Roberto, duque de Normandia, perde um desafio de dados para seu amigo inseparável Bertram, sob cujas vestes se esconde o próprio diabo (no final, não fica muito claro por que o pacto estipulado pelo Duque não teve efeito, Bertram se precipita no inferno e Roberto pode se casar com a noiva Isabelle). Tendo perdido de vista a mulher, Hugues se senta na sala e, incomodado, assiste à encenação, até o número de balé. Estamos no final do terceiro ato: um grupo de freiras, guiadas por sua abadessa, escapam de seus túmulos e se lançam num sabá infernal. É uma grosseira piscada de olho, por parte da companhia, à Cidade dos cemitérios e dos sepulcros, mas sobretudo da espécie de convento das Beguinas, freiras laicas cujas roupas e comportamento cinzento e silencioso pontua obsessivamente a paisagem. Mas quando a freira Helena “se anima sobre seu túmulo e, jogando fora o véu e o hábito, ressuscita”, de repente Hugues reconhece nela seu adorado fantasma: a mulher perseguida é uma bailarina, e é “de verdade a morta descida da pedra de seu sepulcro” (p. 38); ele se sente como “o doutor Fausto, encarniçado sobre o espelho mágico em que se desvela a divina imagem da mulher” (p. 39).

A citada cena pertence ao *Fausto* de Goethe na qual o Doutor, acinzentado e entediado, como Hugues, pela sua busca por conhecimento, e exortado por Mefistófeles a “experimentar a leveza e liberdade da vida”, uma vez conduzido na taberna de Auerbach, borbulhante de tentações terrenas, aceita beber o elixir

²⁶ Cf. RODENBACH, Georges. *Le Carillonneur*. Paris: Fasquelle, 1897 (a edição mais recente é a de 2000, pela Le Cri de Bruxelles); com tradução de A. Mangano Querci, *Armonie di campane*. Palermo: Sandron, 1910.

²⁷ A tradução é aqui feita diretamente do texto original em francês, publicado pela Flammarion, em 1892, e reproduzido agora pelas Éditions du Boucher, 2005, disponível em: <http://www.leboucher.com/pdf/rodenbach/bruges-la-morte.pdf>. As páginas indicadas entre parênteses, no corpo do texto, fazem referência a essa edição. Para a edição brasileira cf. *Bruges, a morta*. Trad. Juracy Daisy Marchese. São Paulo: Clube do Livro, 1960. [N. T.]

da juventude, e assim ceder ao pacto com o Diabo. Que aceita, porém, somente quando enxerga a figura de uma mulher refletida no espelho. O *canovaccio* pretencioso do *Grand-Opéra*, preparado como se pôde pelo teatro de província, é assim reconduzido à sua fonte, e revela a função de sua *mise en abîme*: também Hugues, de fato, naquele momento aceita rejuvenescer e retomar a perseguição na terra, ao invés de no espelho do ideal, do Eterno Feminino. A mulher chama-se Jane Scott, vive em Lille e vai para Bruges duas vezes por semana para dançar no teatro. Uma noite, Hugues toma coragem e se apresenta a ela. Também sua voz é idêntica à da mulher morta: “o demônio da Analogia zombava dele” (p. 41). Rodenbach homenageia, assim, seu mestre, Stéphane Mallarmé: “Le demon de l’analogie” é, pois, o título de um poemeto em prosa do autor, publicado em 1874, mas escrito dez anos antes. A citação não é óbvia como se poderia pensar, porque a *analogia* de que fala Mallarmé, mais do que à semelhança visual, entre dois objetos, diz respeito à correspondência entre o que se vê e o que se escuta: no caso específico, entre o movimento do corpo no cenário da cidade e uma frase misteriosa que nela se ouve, “La Penultième est morte” [A Penúltima está morta]. Em geral, como escreveu Antonio Prete, o “demônio” (aliás, nessa interpretação, etimologicamente, o *diabo*) é “aquele que divide e, ao mesmo tempo, medeia, o sentido e a sua representação, a coisa e a palavra, a ideia e o evento”.²⁸ A figura que se encontra na vida, portanto, é a espelhada na obra: perecível, ou melhor, perempta, como um acervo de relíquias. No final do poemeto de Mallarmé, o sujeito do texto é tomado pela “angústia”, no momento em que a música evocadora que seguiu em seu percurso o conduz diante da vitrine de um antiquário que vende “velhos instrumentos pendurados na parede, e, no chão, palmas amarelas e as asas ocultadas na sombra de pássaros antigos”: é então que “foge, perturbado, condenado a ficar, provavelmente, de luto pela inexplicável Penúltima”.²⁹ Mesmo a música, tão imaterial

²⁸ PRETE, Antonio. “Margine: il demone dell’analogia”. In: *Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milano: Feltrinelli, 1986, p. 156.

²⁹ MALLARMÉ, Stéphane. *Il demone dell’analogia* (1874). Trad. Valeria Ramacioti. In: *Divagazioni* (1897). In: *Poesie prose*. Milano: Garzanti, 1992, p. 209

e etérea, aparece no escrínio de cristal em sua *natura morta*, em seus despojos caducos, triste e derrisória como um pássaro empalhado. Mas Rodenbach, é lógico, alude também ao sentido enigmático da *petite phrase* de Mallarmé: *morta* está a *penúltima*, ou seja, a encarnação da entidade anterior àquela aparecida a seu personagem nas ruas da Cidade.

Após esse aprofundamento na vertigem da Analogia, para Hugues *incipit vita nova*. A Cidade das Beguinhas exerce um controle social opressor, simbolizado pelas “altas torres em seus hábitos de pedra” que “estendem sua sombra por toda parte” (p. 51), e exercido pela autoridade tradicionalista de Soror Rosália, bem como, em casa, pela velha criada Barbe e pelas “comadres curiosas” da vizinhança, que o mantêm sob controle, “espionando por aquela espécie de pequenos espelhos chamados de *espíões*, que é possível observar em todas as casas, fixados no parapeito externo da janela. Espelhos oblíquos nos quais se encaixam ângulos ambíguos das ruas, armadilhas cintilantes que capturam, à revelia dos transeuntes, seus gestos, seus sorrisos, o pensamento que lampeja em seus olhos — e reflete tudo isso para dentro das casas, onde alguém assiste” (p. 53-54). O viúvo não se importa com isso e, escandalosamente, decide acolher Jane em sua casa-sacrário (provocando o abandono indignado de Barbe). Hugues fica sempre mais inebriado pela semelhança, mas não aprecia as roupas desenvoltas de Jane, pedindo-lhe, assim, para vestir os trajes da mulher morta. Mas Jane não aprecia o resultado daquela metamorfose (“Pareço-me com um velho retrato!”, p. 72), e Hugues também fica decepcionado: “o instante que sonhei culminante e supremo, parecia corrompido, trivial” (p. 73). A mulher leva tudo isso na brincadeira, põe-se a dançar na casa, liberta toda a sua sensualidade. A partir daquele momento, para o amante, o encanto é quebrado: “de tanto querer fundir as duas mulheres, suas semelhanças diminuíram. Enquanto elas permaneceram distantes uma da outra, divididas pelo véu da morte, a ilusão era possível. Vizinhas demais, apareceram as diferenças. [...] As semelhanças nunca estão senão nas linhas gerais e no conjunto. Se trabalharmos os detalhes, tudo difere” (p. 93-94).

[No Brasil uma tradução de “O demônio da analogia”, feita por Inês Oséki-Dépré, foi publicada, em Salvador, na revista *Código* de agosto de 1980, N. T.].

Aflora, pouco a pouco, a vulgaridade de seu temperamento, a desenvoltura grosseira da “atriz”, tanto que Hugues perde qualquer atração por ela: “é como se a morta morresse pela segunda vez” (p. 124). Mas ele não tem força para quebrar o vínculo. Exatamente no ápice da vida religiosa da Cidade, a Procissão do Sangue Sagrado, Jane anda sempre mais curiosa pela casa, penetra no *sancta sanctorum* dedicado à Morta, olha para um retrato da mesma e brinca: “Olha só! Eis uma que se parece comigo...” (p. 153). Ele lhe arranca o retrato das mãos, mas ela, rindo, continua colocando as mãos no relicário, até achar o *ónfalos*, a trança guardada no vidro. Sempre rindo, a tira do cofre e começa a agitá-la no ar, a envolvê-la em seu corpo. Hugues, enlouquecido, a persegue e, “tomado por uma vertigem”, aperta a trança no pescoço de Jane, até estrangulá-la com a “cabeleira vingadora”. Olha para o corpo morto e constata, finalmente, que “as duas mulheres se identificaram em uma só” (p. 157). O que faltava a Jane, para repetir perfeitamente a Morta, era justamente a Morte. Ao toque lúgubre dos sinos, no fim da Procissão, Hugues, aturdido, repete a frase “Morta... morta... Bruges a Morta” (p. 158). Também a última Semelhança, aquela entre a Cidade e a Mulher, agora está perfeita. O demônio da Analogia, por fim, venceu o jogo.

É evidente, como se dizia, a alusão ao debate do tempo. O desejo de doar uma nova vida à Mulher Morta, assim como o desejo dos inovadores que querem uma Bruges Viva, só pode levar à catástrofe. Ao pecado, à traição, à loucura. E a uma nova, esta irrecusável, Morte. Mas se, diferentemente da disputa política à qual faz alusão, a história de Rodenbach — através de muitas labirínticas metamorfoses — chegou até nós é porque, evidentemente, é sobretudo de outra coisa que se fala. O que fascinou os leitores da época foi sobretudo a ideia de fazer coincidir uma personagem — a inominada consorte defunta de Hugues — com a paisagem em que se passa a narrativa. Com a sofisticação suplementar — fruto evidente, este, da lição de Mallarmé — que tal personagem, da cena do conto, está perfeitamente ausente (a não ser na reencarnação sob forma de Jane, em seu *demônio da analogia*). Que seja esse o desafio do romance, o diz a breve *Advertência* que o autor lhe antepõe (p. 4-5):

Neste estudo passional, queremos também e sobretudo evocar uma Cidade, a Cidade como uma personagem essencial, associada aos estados de alma, que aconselha, dissuade, determina a agir.

Assim, na realidade, esta Bruges que gostaríamos de eleger, aparece quase humana... Uma ascendência estabelece-se dela sobre aqueles que nela permanecem.

Bruges os plasma de acordo com seus ritos e seus sinos.

Eis o que desejamos sugerir: a Cidade orientando uma ação, suas paisagens urbanas não mais unicamente como panos de fundo, como temas descritivos escolhidos um tanto arbitrariamente, mas ligados ao próprio acontecimento do livro.

Que o ambiente — melhor do que “ambientação” — exerça uma *ascendência* sobre os personagens é uma herança romântica, codificada pelo escritor suíço Henri-Frédéric Amiel, nas páginas de seu *Journal intime* [Diário íntimo] (publicado entre 1884 e 1887). Sua célebre frase — “Uma paisagem qualquer é um estado de alma, e quem lê em ambos maravilha-se de encontrar similitude em cada pormenor”³⁰ — é retomada textualmente por Rodenbach no romance: “Uma cidade qualquer é um estado de alma, e é suficiente permanecer nela para que este estado de alma se comunique, se propague a nós por um fluido que se inocula e é incorporado com as nuances do ar” (p. 103). Mas a essa tradição ilustre — cujas origens culturais podem ser reconduzidas, ao menos, até Dante e que conhecerá um relançamento crucial para a tradição do moderno, com a teorização eliotiana do “correlato objetivo”³¹ — Rodenbach imprime um impulso determinante, *plasmando* justamente uma personagem como correspondente exato da Cidade na qual se move.

³⁰ AMIEL, Henri-Frédéric. *Diário íntimo*. Trad. Mário D. Ferreira Santos. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967, p. 82 (anotação de 31 de outubro de 1852).

³¹ Cf. ELIOT, Thomas S. “Amleto e i suoi problemi” (1919). In: *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e sulla critica* (1920). Trad. Vittorio Di Giuro e Alfredo Obortello. Milano: Bompiani, 1967, p. 122.

A ideia dessa correspondência já se encontra no início de um artigo por ele publicado no suplemento literário do *Figaro*, em 16 de junho de 1888, na série *Agonies de villes*, no qual conta o próprio acontecimento lutuoso da decadência de Bruges: “As cidades são um pouco como as mulheres: têm sua juventude e sua maturidade seguidas pelo declínio, com as fissuras que a cada dia se alongam sobre seus muros, que crescem penosamente as rugas de sua velhice”.³² Tal definição impiedosa do problema teria sua confirmação na continuação de *Bruges-la-Morte*, *Le Carillonneur*, lá onde se lê: “Bruges foi abandonada pelo mar. Traição sem piedade! Foi como um grande amor que nos deixa. E a cidade, por isso, ficou para sempre enlutada, como uma viúva”.³³

Há outro quadro enigmático de Khnopff dedicado à Bruges, que tematiza exatamente sua “viuvez”. A obra de 1904 (hoje conservada nos Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelas) intitula-se *Une ville abandonnée* [Uma cidade abandonada] e representa a praça dedicada por Bruges a um dos seus numes, Hans Memling. Porém, dela falta o centro: a própria estátua do artista, misteriosamente subtraída do seu pedestal. Não só: a pavimentação da praça é retratada transformando-se gradualmente em uma praia, sobre a qual acavalam-se as ondas de um mar impossível.

³² RODENBACH, Georges. *Évocations*. Pierre Maes (org.). Paris: La Renaissance du Livre, 1924, p. 13 (em seguida, no apêndice documentário da ed. Flammarion, 1998 — Op. cit., *infra* à nota 33 — de *Bruges-la-Morte*, p. 305-310).

³³ Idem. *Le Carillonneur*, op. cit., p. 75. Tradução minha. Um curioso apêndice ensaístico de *Bruges-la-Morte* será publicado três anos depois da morte de Rodenbach, em 1901, por um jovem historiador da arte seu discípulo, Hyppolite Fierens-Gevaert (o qual, em 1919, estaria dirigindo a maior instituição artística belga, os Musées Royaux des Beaux-Arts). Desde o título, “Psychologie d’une ville” (publicado na mesma coleção do editor Félix Alcan em que havia saído o livro do fundador da escola do positivismo, Hyppolite Taine, *Philosophie de l’Art dans les Pays-Bas*) retoma a ideia de Rodenbach, de assimilar a vida da Cidade à de um ser vivo — mais precisamente, uma Mulher — lembrando o precedente do escultor Eutíquides, discípulo de Lísipo, que pintou sua cidade de Antioquia na figura de mulher de Tique — a Sorte, o Acaso — e concluindo com mais uma prosopopeia de Bruges nas vestes da Santa Bárbara do admirável desenho de Jan Van Eyck, conservado no Koninklijk Museum voor Schone Kunst de Antuérpia.

É uma alegoria de Bruges a Morta, com certeza: que lembra das circunstâncias que a “mataram”, ou seja, o eclipsar-se irremediável das águas arenosas do Zwyn. A imagem exemplifica a técnica minuciosa — perturbadora atualização daquela prodigiosamente “fotográfica” do outro arquimandrita da pintura flamenga, que em Bruges tinha vivido e operado, Jan Van Eyck; de resto, a própria fotografia, para esse seu descendente, era uma ferramenta cotidiana de trabalho³⁴ —, mas também o “surrealismo” latente de Khnopff, o que faz dele, de verdade, o mais secreto e efetivo predecessor do compatriota René Magritte. Mas quem sabe se, com esse resultado tão ostensivamente “fotográfico”, Khnopff não quis também homenagear a invenção mais controversa, e grávida de futuro, do amigo escritor, pelo qual, por sua vez, seis anos antes, havia sido abandonado para sempre. Na *Princeps* de *Bruges-la-Morte*, de fato, a *Advertência* que citei há pouco se conclui com essas linhas (3 em nota):



Fernand Khnopff, *La Ville abandonnée*, 1904, pastel e lápis sobre papel, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

³⁴ Cf. OLLINGER-ZINQUE, Gisèle. “Fernand Khnopff et la Photographie”. In: *Art et Photographie*. Bruxelles: Europalia, 1980, p. 19-29. Da imagem superior de *Le Secret-Reflet* conservou-se, de fato, uma versão fotográfica que, verossimilmente, funcionou de modelo para a execução da pintura.

Dado que os cenários de Bruges contribuem com os acontecimentos, é igualmente importante reproduzi-los aqui, intercalados por entre as páginas: *quais*, ruas, antigas moradias, canais, beguinagem, igrejas, objetos preciosos do culto, *beffroi*, para que os que nos leem sofram também a presença e o influxo da Cidade, experimentem o contágio das águas ainda mais próximas, sintam por sua vez a sombra das altas torres alongar-se no texto.

Assim Rodenbach anuncia seu ovo de Colombo: a inserção no seu livro de trinta e cinco imagens fotográficas que *reproduzem os cenários de Bruges*, chegando a representar um bom terço do total do texto. Mas na tradução italiana de que me utilizei até agora faltam essas linhas (mesmo se, felizmente, são ao menos citadas em nota), pelo motivo compreensível — mesmo se não pode ser definido um bom motivo — de que o que falta, no livro, são as *reproduções* que elas anunciam. Com efeito, é extraordinariamente indicativa do desconcerto que essa escolha produziu em seus primeiros leitores a circunstância que, desde cedo, em sua imbricada fortuna editorial, as imagens — que são, para todos os efeitos, parte integrante do texto — tenham sido regularmente expurgadas da estrutura de *Bruges-la-Morte*³⁵ (quando não, como veremos — a partir de uma escolha, talvez, ainda mais absurda —, substituídas). Deplorável, em particular, sua ausência em todas as quatro edições italianas (que, no mais, seguem, ao invés disso, o ditado da *princeps* de 1892).³⁶

Nada de mais errado. Como acontecerá em muitos casos sucessivos, na narração de Rodenbach, para além de seus, mais ou menos, anódinos sujeitos, a fotografia intervém para “marcar”

³⁵ É surpreendente que, por exemplo, falem totalmente na edição — quanto ao resto, caracterizada por ostensivos escrúpulos filológicos, que preveem, por exemplo, uma seção iconográfica com reproduções de manuscritos etc. — organizada por Christian Berg, com prefácio de François Duyckaerts, publicada por Actes Sud e pelo editor Labor de Bruxelas, em 1986. O aparato das imagens foi reintroduzido só a partir da sucessiva edição francesa, a publicada no centenário da morte de Rodenbach, 1998, por seu editor originário Flammarion (organizada por Jean-Pierre Bertrand e Daniel Grojnowski).

³⁶ Esta não é a sede para uma discussão filológica, mas a ausência das imagens das edições mais apuradas do texto (a organizada por Christian Berg de 1986

psicogeograficamente — teriam dito, muitos anos depois, os situacionistas — a paisagem urbana atravessada pelo narrador-*flâneur*; para projetar, isto é, nas nesgas nebulosas e melancólicas de Flandres, uma substância psíquica fervente e mórbida, possuída pelo *demônio da analogia*.

Justamente Mallarmé, lido o romance, assim escreve a seu discípulo: “Tirando o fascínio dos silêncios e da mortal transparência da Sombra desta cidade, da qual, indiscutivelmente, Você é o evocador, no livro aprecio a poesia, infinita em si mas, literalmente, daquelas que se estendem com mais orgulho na prosa”. E acrescenta: “Sua história humana, tão sabia, por vezes evapora; ao mesmo tempo em que a cidade, enquanto fantasma distribuído, resiste”.³⁷ Assim traduz Paola Dècina Lombardi. Mas a expressão de Mallarmé, *fantôme élargi*, pode ser lida também, com uma variação mínima, como “fantasma ampliado”, que designa magnificamente, e profeticamente, a natureza *ampliada-expandida*, diríamos hoje com Gene

e a organizada por Paola Dècina Lombardi de 1997) pode também ter sido induzida por uma circunstância não desprezível. Pois, tanto nos capítulos do *feuilleton* no *Le Figaro* quanto no manuscrito do romance (conservado no acervo do Musée de la Littérature de Bruxelas), faltam exatamente essas linhas na *Advertência*: indício de que elas foram acrescentadas somente em ocasião da *princeps* em volume. Embora a correspondência entre Rodenbach e Flammarion não faça menção a isso, é presumível que a “ideia” tenha sido combinada pelos dois para compensar o exíguo desenvolvimento quantitativo da narração, e também pelo desejo de comercializar um produto editorial de prestígio (vendido, de fato, pelo conspícuo preço de capa de vinte e dois francos e cinquenta centavos; poucos anos depois, numa carta do editor ao autor — reproduzida em apêndice no ensaio citado de Daniel Grojnowski, *L'invention du récit-photo*, mas somente em sua edição original, contida em *L'image génératrice de textes de fiction*, número monográfico, organizado por Pascaline Mourier-Casile e Dominique Moncond’huy, de *La Licorne*, n. 35, 1995, p. 137 —, o primeiro lhe sugeria uma edição de bolso — sem mencionar suas imagens — a ser vendida por dois francos...).

³⁷ Stéphane Mallarmé a Georges Rodenbach, 28 de junho de 1892. In: RUCHON, François (org.). *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*. Prefácio de Henri Mondor. Genève: Cailleur, 1949, p. 66 (cit. In: DÈCINA LOMBARDI, Paola. *Bruges simulacro dell'ideale*. Introdução à edição por ela organizada de RODENBACH, Georges. *Bruges la morta*. Milano: Mondadori, 1997, p. XXXIII).

Youngblood³⁸ — do texto ao qual se refere. Não apenas pela convergência da qual fala Mallarmé — a de *poesia e prosa*: com a primeira que *se expande*, materialmente, na segunda³⁹ —, mas sobretudo por aquela linguagem literária e icônica,⁴⁰ que faz do romance de Rodenbach, segundo os historiadores deste gênero *expandido*, do qual hoje muito se fala, o primeiro iconotexto fotográfico da história: gênero cárstico e, até pouco tempo atrás, sequer reconhecido como tal, mas que nos anos de 1990 e 2000 o êxito mundial dos livros de W.G. Sebald — que compendiam essa tradição com admirável sutileza — trouxe finalmente à tona, estimulando uma quantidade notável de pesquisas que têm se intensificado sobretudo na França, ou seja, no contexto literário dos que são os principais antecedentes de Sebald: o Breton de *Nadja* e do *Amour fou* [O amor louco] e, antes dele, justamente, o Rodenbach de *Bruges-la-Morte*.⁴¹

³⁸ Cf. YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema* (1970). Pier Luigi Capucci e Simonetta Fadda (org.). Bologna: CLUEB, 2013.

³⁹ Algumas linhas depois Mallarmé acrescenta: “Toda tentativa de leitura de hoje consiste em deixar confluír a poesia no romance, o romance na poesia, mas indubitavelmente até sobrecarregar-se de demasiados elementos, com uma sobreposição menos exata do que aqui, e sem sua magia”.

⁴⁰ Linha de pesquisa que, apesar de seguir uma tradição totalmente diferente, dali a poucos anos o próprio Mallarmé fará sua, com *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, fundador de todas as experiências pictotipográficas e “concretas” por vir. O poemeto foi publicado em 1^a de maio de 1897, no número 17 da revista *Cosmopolis* e, em volume separado, em 1914, pela *Nouvelle Revue Française* (o fascículo foi curiosamente impresso em Bruges, pelas oficinas Sainte Catherine: <https://math.dartmouth.edu/~doyle/docs/coup/scan/coup.pdf>. A recente edição organizada por Michel Pierson, em 2002, pela Ptyx, recupera as provas de uma edição que deveria ser ilustrada por Odilon Redon e que foi colocada em obra pelo pioneiro do “livro de artista” Ambroise Vollard, no mesmo ano de 1897: <http://coupdedes.com/>. A morte de Mallarmé, em setembro do ano seguinte (três meses antes, portanto, da de Rodenbach), afundou o projeto. Mas a história das relações de Mallarmé com a *arte irmã*, começando por sua colaboração com Manet para o “livro de artista” de 1876, *L'après-midi d'un Faune*, requereria bem mais que uma nota à margem.

⁴¹ O termo *iconotexto* foi introduzido nos fins dos anos 1980 por Michael Nehrlich na Alemanha, e logo retomado por Alain Montandon na França e por Peter Wagner nos Estados Unidos (veja-se a útil reconstrução do debate em VANGI, Michele. *Letteratura e fotografia*. Roland Barthes-Rolf Dieter Brinkmann-Julio

Mas a reação da grande maioria de seus primeiros leitores, diante dessa inédita solução do poeta belga, foi marcada — como já sugerido — pelo maior desconcerto. Numa ampla (e, no geral, favorável) resenha que saiu no *Mercur de France*, em julho de 1892, um certo Charles Mekri apontava, justamente, contra as imagens que “correm em paralelo” ao texto, sem, segundo ele, nada acrescentar: “um verdadeiro livro, que viva de vida própria, logo se livra desse auxílio um tanto pueril”.⁴² O pressuposto dos leitores de então era o expresso por Gustave Flaubert, uns trinta anos antes, ao rejeitar a hipótese de seu editor para ilustrar *Salammbô*:

a descrição literária mais bonita é desautorizada por um desenho lamentável. Quando uma figura é fixada por uma imagem, ela perde seu caráter geral, aquela correspondência

Cortázar-W.G. Sebald. Pasian di Prato: Campanotto, 2005, p. 274-275). Ele designa aqueles textos em que se encontram palavras e imagens, como sempre aconteceu desde os primórdios da imprensa, mas sem que nenhuma das duas linguagens fique subordinada a outra na função de *legenda* ou *ilustração*. Na interpretação do nexo palavra-imagem, dentro de uma bibliografia já sem confins, acompanho a lição de William J.T. Mitchell, nos textos dos anos 1990 e seguintes, reunidos In: Id. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*. Michele Cometa e Valeria Cammarata (org.). Milano: Cortina, 2017 (uma primeira edição dessa antologia, organizada unicamente por Cometa, apareceu com o mesmo título pela :duepunti de Palermo em 2008); uma minha primeira pesquisa nesse repertório é: “Tennis neurale. Tra letteratura e fotografia”. In: *Arte in Italia dopo la fotografia: 1850-2000*. Catálogo da exposição organizados por Maria Vittoria Marini Clarelli e Maria Antonella Fusco, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea, 21 dicembre 2011 — 4 marzo 2012. Milano: Electa, 2011, p. 47-59. Quanto à primazia de *Bruges-la-Morte*, vejamos, por exemplo, as recentes sínteses de: COMETA, Michele. “Forme e retoriche del fototesto letterario”. In: *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Michele Cometa e Roberta Coglitore (org.). Macerata: Quodlibet, 2016, p. 69; e ALBERTAZZI, Silvia. *Letteratura e fotografia*. Roma: Carocci, 2017, p. 97-98. Além dos estudos citados nestas notas, vejamos os importantes de: LOUVEL, Liliane. *L'Œil du texte*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1998; *Texte / Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002; e *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

⁴² MEKRI, Charles. Resenha a Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*. In: *Mercur de France*, julho 1892, p. 296-297 (reproduzido na citada edição Flammarion, 1998, na p. 297). Tradução minha.

com mil coisas conhecidas que faz com que o leitor diga: “eu também a vi” ou “deve ser assim”. Uma mulher desenhada se parece com uma mulher e pronto! Daquele momento em diante, a ideia se fixa completamente e não há necessidade de acrescentar nada. Ao contrário, uma mulher escrita deixa sonhar com mil mulheres diferentes.⁴³

Essa verdadeira fobia pela imagem só podia se agravar perante o advento do novo monstro tecnológico, a fotografia. Três anos antes dessa carta de Flaubert, havia ressoado a célebre invectiva de Baudelaire contra os “novos adoradores do sol”, a “sociedade imunda” que “se precipitou, como Narciso, para contemplar sua imagem trivial numa chapa metálica”.⁴⁴ Preconceito típico, na *episteme* que vai de Nerval a Zola, era o de considerar a fotografia uma reprodução mecânica do real, que enquanto tal não deixa espaço à imaginação do leitor, nem à escolha soberana do artista.⁴⁵ Sintomático que o próprio Verhaeren, ao comentar sobre o amigo a um mês de sua morte precoce, assim o defendia da acusação de ter representado uma Bruges diferente da real: “Não me parece que se possa censurar Rodenbach por não ter sido um *fotógrafo* à maneira de um Joanne ou de um Baedeker. Se a realidade bruta difere da artística, melhor assim! Daqui a um século não nos preocuparemos mais com isso, da mesma forma que depois de cem anos não se discute mais o grau de semelhança de um retrato”.⁴⁶ Os livros de Adolphe Joanne, publicados

⁴³ Gustave Flaubert a Ernest Duplan, 12 de junho de 1862 (cit. por GROJNOWSKI, op. cit., p. 116-117). Tradução minha.

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Salão de 1859: O público moderno e a fotografia*. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura — Vol. 7: O paralelo das Artes*. Coord. de trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 100.

⁴⁵ Cf. GROJNOWSKI, op. cit., p. 114-119.

⁴⁶ VERHAEREN, Émile. *Georges Rodenbach*. In: *Revue Encyclopedique*, 28 de janeiro de 1899; agora In: *Le Monde de Rodenbach*, op. cit., p. 17. Tradução e grifos meus. Destino deveras curioso o do romance de Rodenbach, acusado por seus compatriotas de não ser perfeitamente — “fotograficamente” — idêntico à cidade que traz no título, exatamente como seu protagonista que acaba odiando a mulher que se parece com aquela que amou, sem conseguir ser perfeitamente idêntica a ela — uma sua “reprodução fotográfica”.

pela editora Hachette a partir dos anos Quarenta do século XIX, em concorrência com os de Karl Baedeker, são os progenitores diretos dos *Guides bleus*; e, de verdade, *Bruges-la-Morte* devia aparecer para aqueles primeiros leitores um híbrido espantoso entre o mais sublime poema em prosa simbolista e o mais vulgar guia turístico — que, ontem como hoje, acompanhava suas descrições de lugares com as imagens que pontualmente retratam aqueles lugares.

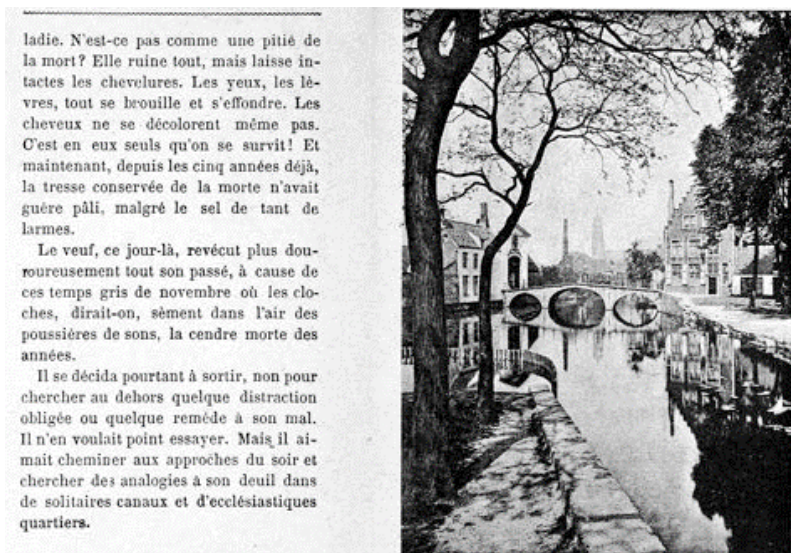
Mas é esse justamente o ponto. Em *Bruges-la-Morte* as imagens não são “paralelas” ao texto; isto é, não o repetem servilmente, não o “ilustram” e tampouco pode-se dizer que o “especifiquem”, como receava Flaubert, com relação à virtual *vis imaginandi* do ato individual de leitura. Extremamente significativo o *modus operandi* adotado por Rodenbach (e Flammarion). As imagens de *Bruges-la-Morte* não têm autor: foram feitas por uma empresa que produzia cartões postais ilustrados, Lévy Neurdein, mas, ao serem reproduzidas nas páginas, tiveram as legendas cassadas.⁴⁷ Ademais, a tecnologia de reprodução primitiva com relação aos *standards* atuais, a assim chamada “similgravura”, acrescentou *preterintencionalmente* um véu de opacidade às próprias imagens — que parecem, assim, lembrar a pátina de mistério dos quadros de Khnopff.⁴⁸ O famoso *cinza-Rodenbach* — que teve grande sucesso entre nossos poetas, enfeitados por essa *Armonia in grigio et in silenzio* [Harmonia em cinza e silêncio]⁴⁹ — também é uma escala de cinzas fotográficas. A que Rodenbach chamava de “química da atmosfera” (“que neutraliza as cores demasiado vivas, as reconduz para uma unidade de sonho, para um amálgama de sonolência relativamente cinza”: p. 61) é, de fato, o marco, escreveu Paul Edwards, da transformação da cidade

⁴⁷ Cf. GROJNOWSKI, op. cit., p. 104.

⁴⁸ Numa bela resenha à retomada recente da edição Fazi de *Bruges-la-Morte*, Francesco Targhetta escreveu que as “descrições” de Rodenbach “parecem deixar falar os quadros de Khnopff” (“La nebbia dentro l’anima di Bruges, capitale di tutti i crepuscolari”. In: *Corriere della Sera-La lettura*, n. 238, 19 de junho 2016).

⁴⁹ É o célebre título de uma coletânea publicada em 1903 por um dos mais pertinazes *suiveurs* de Rodenbach, Corrado Govoni (o texto pode contar com duas reedições recentes: org. por Laura Barile, Milano: Scheiwiller, 1989; e org. por Adriana Scarano, Bari: Palomar, 1992).

do presente e da contingência, viva e a cores, na cidade do passado e do absoluto, *morta* e em preto e branco. A realidade é transformada em sua imagem fotográfica, ou seja, “Bruges-la-Photographie”.⁵⁰



ladie. N'est-ce pas comme une pitié de la mort? Elle ruine tout, mais laisse intactes les chevelures. Les yeux, les lèvres, tout se heurte et s'effondre. Les cheveux ne se décolorent même pas. C'est en eux seuls qu'on se survit! Et maintenant, depuis les cinq années déjà, la tresse conservée de la morte n'avait guère pâli, malgré le sel de tant de larmes.

Le veuf, ce jour-là, revécit plus douloureusement tout son passé, à cause de ces temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années.

Il se décida pourtant à sortir, non pour chercher au dehors quelque distraction obligée ou quelque remède à son mal. Il n'en voulait point essayer. Mais il aimait cheminer aux approches du soir et chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers.

Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), abertura de página.

Como escreveu Daniel Grojnowski,

isso confere às imagens uma certa abstração. Em razão de seus referentes determinados, mas não identificados, Bruges aparece irreal. A iconografia sugere uma topografia imaginária [...], um passado imemorial que perdura. E se harmoniza com a busca por uma essência localizada para fora do tempo. [...] Na maior parte dos casos, a fotografia tem uma relação indireta com o texto: o efeito obtido tem a função de uma cesura.⁵¹

⁵⁰ EDWARDS, Paul. “Les Reliques” (1997). In: *Soleil noir. Photographie et littérature: des origines au surréalisme*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 40. Tradução minha.

⁵¹ GROJNOWSKI, op. cit., ed. 1995, p. 131-132. Tradução minha.

Um deslocamento ulterior, desviante é induzido pela necessidade de paginar algumas das fotografias, em razão de seu formato, com orientação vertical: o que, nesses casos, impõe girar o livro em 90° durante a leitura.

Todos esses efeitos de *deslocamento* se ligam, como veremos, à des-temporalização (ou melhor, re-temporalização) do narrado, na qual a *cesura* operada pelas imagens é mesmo decisiva. Mas, por enquanto, vamos focar, cabe mesmo dizer, nesse efeito “espacial” de *determinação sem identificação*. Essa *semelhança indeterminada* não é, precisamente, o mallarmeano “demônio da analogia” explicitamente retomado por Rodenbach?

Contudo, até o autor de *Bruges-la-Morte*, pelos menos em aparência, aderiu à superstição de seu tempo acerca da primazia da imaginação subjetiva quando, a uma *Enquête sur le roman illustré par la photographie* [Enquete sobre o romance ilustrado pela fotografia], promovida pelo *Mercur de France*, respondia nesses termos: “A ideia de ilustrar um romance com a fotografia é decerto engenhosa, mas um leitor sutil não poderá senão preferir imaginar sozinho os personagens, porque um livro é somente um ponto de partida, um pretexto, um *canovaccio* para sonhar. Por isso, nos romances de ambientação moderna, isso constituirá um elemento de realidade, um documento a mais”. E concluía: “compreenderão como a mim só interessa o texto”. Porém, acrescentava: “enfim, tudo dependerá das fotografias, e dependerá dos leitores”.⁵²

Ou seja, tudo depende de como as fotografias passam a fazer parte do *texto* — a única coisa que interesse ao autor —, bem como da maneira que seus leitores as interpretarão. Para percebermos a especificidade de seu procedimento, será suficiente comparar tal efeito de *determinação sem identificação*, que as fotos anônimas e sem legendas produzem na *princeps* de *Bruges-la-Morte*, com a

⁵² Georges Rodenbach In: IBELS, André (org.). “Enquête sur le roman illustré par la photographie”. In: *Mercur de France*, janeiro de 1898 (a interessantíssima *Enquete* completa — da qual, entre outros, participam Mallarmé e Zola — é reproduzida no apêndice documentário, nas páginas 319-394, da citada edição Flammarion de 1998 de *Bruges-la-Morte*; pode-se ler a resposta de Rodenbach nas páginas 331-332. Tradução minha).

banalização operada pelas grosseiras re-mediações operadas — como já mencionado — pelas edições posteriores, que substituíram ou variamente integraram aquelas imagens.⁵³ Começando por aquela de 1900, organizada pela editora Conquet & Carteret sem a participação do autor, morto dois anos antes, nas diversas edições posteriores, as fotografias originais serão com efeito substituídas por novas imagens “melhor” reproduzidas, tecnicamente falando (ou seja, com mais contraste) e providas de legendas que *identificam* os lugares da Cidade a que se referem. Tanto na edição de 1900 como na sucessiva Flammarion de 1910, o texto será, ainda, acrescido de desenhos perfeitamente anódinos, que reproduzem momentos da narração (de Henri Paillard na Conquet & Carteret; de Marin Baldo na Flammarion); nesse caso, a legenda consiste na retomada da frase do texto à qual a ilustração se refere.⁵⁴

⁵³ Cf. GROJNOWSKI, op. cit., ed. 1995, p. 136.

⁵⁴ Segundo Grojnowski, o ato de fundação que *a posteriori* reconhecemos em *Bruges-la-Morte* não foi levado em conta pelos principais iconotextos publicados sucessivamente na França. O estudioso cita *Le Testament d'un excentrique*, de Jules Verne (publicado em folhetim em 1899, e em grande edição ilustrada um ano depois, pela Hetzel; *Il testamento di un eccentrico*. Trad. Vincenzo Brinzi. Milano: Mursia, 1980), *La folle d'Itteville*, de Georges Simenon, 1930 (*La pazza di Itteville*. Org. Ena Marchi. Trad. Massimo Scotti. Milano: Adelphi, 2008; cabe ressaltar que a edição original menciona — diferentemente da edição italiana — a autora das fotografias, Germaine Krull, como coautora, para todos os efeitos, do texto), e *Nadja*, de André Breton, 1928. No tocante a esse último, um dos mais finos intérpretes da iconotextualidade tanto de Rodenbach como de Breton, James Elkins, reitera que dificilmente o segundo pode ter conhecido a *princeps* do livro do primeiro (*Writing with images* que encontrou sua inspiração nas revistas ilustradas populares de seu tempo. Nada mais veríssimo. Porém, as legendas de *Nadja*, que se limitam a reproduzir embaixo os passos correspondentes do texto, se assemelham um pouco também àquelas que acompanham os desenhos de Martin Baldo na edição de 1910 de *Bruges-la-Morte*.



D'autres fois, il dénouait ses cheveux, en inondait ses épaules.
Marin Baldo, ilustração para *Bruges-la-Morte* (1910).

Não seria possível imaginar traição mais insidiosa ao texto de Rodenbach. Ao contrário da lógica ilustrativa deste tipo de aparato iconográfico, de fato, no iconotexto — escreveram Jan Baetens e Hilde van Gelder — se “substitui à lógica *identitária* dos referentes (são colocadas em relação um texto e uma fotografia, pois se supõe que tenham em comum o mesmo referente) uma lógica de *lugar* (texto e imagem mesclam suas representações dividindo o mesmo espaço no livro)”.⁵⁵ *Determinação sem identificação*, justamente.

⁵⁵ BAETENS, Jan; GELDER, Hilde van. *Petite poétique de la photographie mise en roman (1970-1990)*. In: *Photographic and Romanesque*. Número monográfico org. por Danièle Méaux de *Études romanesques*, X (2006), p. 265-266. Os dois

Não é por acaso, então, que tão frequentemente o iconotexto está intimamente ligado a um *território*, não importa, nesse caso, se urbano (Rodenbach, Breton) ou extra-urbano (Sebald, prevalentemente): o espaço percorrido e traçado pela memória e pela imaginação é “marcado” do mesmo modo (no sentido exato de sinalização) pela relação dinâmica entre palavras e imagens.

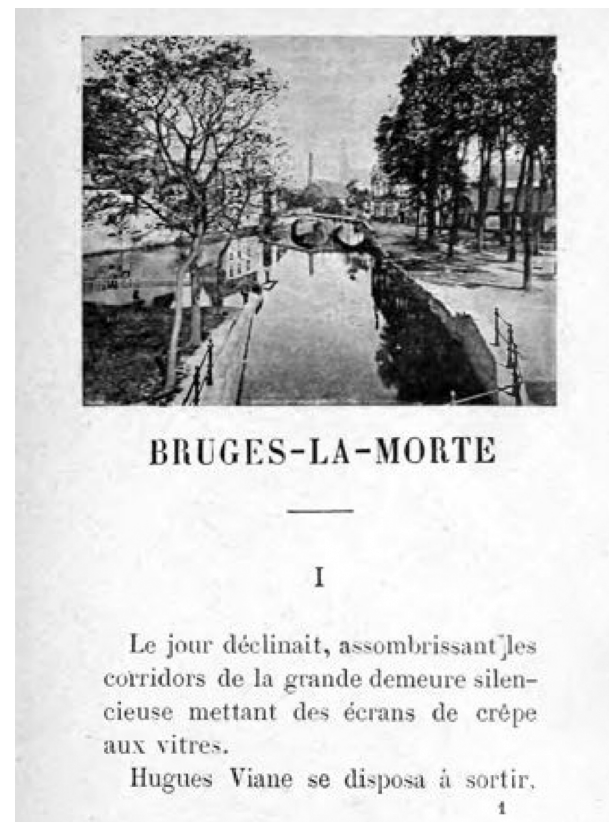
A paciência que nos surpreende ainda hoje, frequentemente, por ver aceita essa prática é bem exemplificada pelo prefácio à mais recente edição italiana do mais celebrado sucessor de *Bruges-la-Morte*, *Nadja*, de André Breton, redigido com pouca atenção por um (em outras circunstâncias) ótimo crítico, Domenico Scarpa: segundo ele, as imagens presentes no texto “em sua quase totalidade [...] não são necessárias. Seriam suficientes os nomes nus e crus para criar lugares, pessoas e objetos, pois a fantasia de quem lê não é ávida”.⁵⁶ Admira ler, mais de um século depois, quase ao pé da letra, as mesmas palavras do esquecido resenhista de Rodenbach no *Mercur de France*... Porque é verdade exatamente o contrário. Num iconotexto, a imagem não *diz a mesma coisa* do texto (ou vice-versa). A primeira não pode se dizer que seja uma ilustração, assim como o segundo não pode ser considerado uma legenda: nenhum dos dois é subordinado ao outro, enquanto um *continua* e, junto, *desloca* o outro. Por isso — e não certamente em nome de alguma instância “documental” — *Nadja* possui a forma *insubordinada* do iconotexto. A imagem funciona nele como uma “ilustração oblíqua ou, mais exatamente, *dubitativa*”: não visa a, mais ou menos tautologicamente, confirmar, reiterar, especificar o que dizem as palavras. Ao contrário, “desloca” o enunciado, obrigando seu leitor a “uma atividade hermenêutica, que tende a ‘renovar’ o texto na imagem e vice-versa”.⁵⁷ A condução verbo-visual do narrado, ainda mais escolada em Breton e, obviamente, em Sebald, nos deixa melhor

estudiosos da Universidade de Leuven criaram, em 2000, uma revista telemática de “visual narratology” com o título de *Image & Narrative*: <http://www.imageandnarrative.be/>.

⁵⁶ SCARPA, Domenico. “Prefácio”. In: BRETON, André. *Nadja* [1928]. Trad. Giordano Falzoni. Torino: Einaudi, 2007, p. IX.

⁵⁷ BAETENS; GELDER, op. cit., p. 266.

entender o salto de qualidade dado por Rodenbach (e não interessa o quanto dependente do acaso, das circunstâncias materiais da edição) com seu experimento extraordinariamente antecipador.



Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte* (1892), página inicial.

O princípio do *deslocamento indiscriminado* do sentido, com efeito, também no caso dele é tanto temporal como espacial: notou, por exemplo, Grojnowski que na primeira fotografia do livro (que, diferentemente das outras — todas colocadas de página inteira, ímpar, e com o *retro* deixado em branco — é encaixada na parte alta da página, para dominar o início do primeiro capítulo), que na segunda é replicada aumentada (trata-se, de fato, de uma dupla

réplica, que desde o início confere um andamento hipnótico ao conto: pois, já o desenho de Khnopff no frontispício, que a precedeu, é uma reelaboração sua), o que vemos é uma paisagem primaveril ou de verão, como denotam os ramos das árvores repletos de folhas; ao passo que nas linhas sucessivas a recordação da companheira morta de Hugues se torna mais dolorosa, o que é sugerido pelo “*tempo cinzento de novembro*, em que, dir-se-ia, os sinos espalham no ar poeiras de sons, a cinza morta dos anos” (p. 6, grifo meu).

Como em qualquer lógica iconotextual, é a tradicional dicotomia lessinguiana que resulta desalinhada, impondo-nos *ler no tempo as imagens* e, inversamente, *usar as imagens como marca-tempo*. São precisamente elas a “deslocar” os tempos da narração: funcionando como ordem cronológica do plano prefigurador e medindo sua distância do plano prefigurado (aquele no qual ocorre o ato da *écriture*), elas distorcem “convulsivamente”, para dizê-lo à maneira de Breton, a percepção do presente: “validando-a”, se quisermos, mas não num sentido “realista”, e sim — ao contrário — num sentido “mítico”.⁵⁸

Possivelmente se deve justamente a isso, se a história contada por Rodenbach — tão sutil e nem tão original, em seus pressupostos sentimentais e literários — instalou-se tão profundamente, e com tanta febril insistência, na nossa memória cultural. Se, em suma, se tornou — precisamente — um mito.

(Tradução de Andrea Santurbano)

Fototextualidade na narrativa contemporânea

|| Andrea Santurbano

Este trabalho nasce da curiosidade por um fenômeno que tem chamado a atenção na narrativa italiana dos ultimíssimos anos. Refiro-me a publicações, ainda que diferentes entre si, que concentram sua atenção na relação entre texto e imagem, em particular a fotográfica. Se, de forma geral, o *iconotexto* vem constituindo uma área de estudos setorial, a partir, pelo menos, da década de 1990, impulsionada sobretudo pela difusão da obra peculiar de W.G. Sebald, e se, também na Itália, exemplos não tenham faltado (pense-se, por exemplo, na parceria entre Gianni Celati e o fotógrafo Luigi Ghirri ou no Tabucchi de *Racconti con figure* [Contos com figuras]), não deixa de chamar atenção esse recente “surto” editorial. Um especialista da matéria na Itália, Michele Cometa, assim define o objeto em análise:

⁵⁸ Remeto ao meu *Bruges-la-Morte, Nadja, Vertigo*, op. cit.

O fototexto é [...] o espaço de uma diferença entre o verbal e o visual, e até no interior do visual produz uma fratura entre o que se vê e o que existiu. O fototexto, enquanto forma iconotextual, se insere, portanto, naquela vertente quente da escrita ocidental (hoje sempre mais global) que, como sempre no passado, tencionou colocar em discussão o estatuto profundo da literatura, da textualidade e da representação”.¹

As referidas obras são, a saber, *Leggenda privata* [Lenda privada], de Michele Mari, *Gli aspetti irrilevanti* [Os aspectos irrelevantes], de Paolo Sorrentino e *Autoritratto nello studio* [Autorretrato no estúdio], de Giorgio Agamben, todas publicadas entre 2016 e 2017 e ainda inéditas no Brasil.



Estamos diante de três tipologias diferentes de escrita (e de imagem).

Autobiografismo, no caso de Mari, com o uso de fotografias veriditivas que querem se atestar como discurso verdadeiro ou, de alguma forma, fundamentar um discurso reconstitutivo de fatos e relatos pessoais. Elas, porém, não se sujeitam — como veremos — ao papel de simples decoração-ilustração de uma autobiografia ou apontadas como prova documental. Seria, portanto, difícil defini-las — faço aqui recurso à grade conceitual proposta por Cometa — *formas-ilustração*, ou seja, que dão conteúdo visual a um texto (neste caso, um relato), indicando sua “fonte” originária, pois o objetivo parece ser menos o da reconstrução dos fatos do que o de uma reinterpretação que dê um sentido *a posteriori* a uma história pessoal.

No caso de Sorrentino, tem-se uma narrativização de retratos, logo uma espécie de, por assim dizer, “ficção fisionômica”. Trata-se, pois, de 23 fotos de pessoas, tiradas por Jacopo Benassi, para cada uma delas o diretor e escritor inventa uma história. Por exemplo, se no livro de Mari aparece uma foto da quarta série do fundamental, com uma legenda falando em “... horríveis ‘cafajestes consorciados’: poderia indicá-los e acompanhar suas caras com nome completo,

¹ “Il fototesto è dunque lo spazio di uno scarto tra verbale e visuale, e persino all’interno del visuale produce una frattura tra ciò che si vede e ciò che è esistito. Il fototesto in quanto forma iconotestuale, s’inserisce dunque in quella corrente calda della scrittura occidentale (oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione”. COMETA, Michele; COGLITORE, Roberta (org.). *Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 2016, p. 73. As traduções, quando não diversamente indicado, são de minha autoria.

mas os deixo ao esquecimento e à intuição lombrosiana do leitor”;² é exatamente a partir de uma espécie de intuição lombrosiana que Sorrentino lança mão de suas biografias fictícias.



Ultima fila, secondo da sinistra col suo faccione rotondo e un fiocco d'altri tempi: Angelo Gioia; stessa fila, sesto da sinistra: io; gli orribili «gradassi consorziati»: potrei segnalarli e corredarne il ceffo di nome e cognome, ma li lascio nell'oblio e all'intuito lombrosiano del lettore.

E no caso de Agamben, finalmente, a presença de fotografias desenha uma cartografia mnemônica, mental e cultural, e pressupõe uma *ekphrasis*, vale dizer, um comentário descritivo do autor. Nesse caso, não temos apenas retratos, como também objetos. No filósofo está decerto presente — e também suas referências culturais comprovam isso — uma inclinação para a *forma-atlas*,³ que Cometa

² MARI, Michele. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi, 2017, p. 100.

³ E isso não é uma mera coincidência já que Giorgio Agamben é um conhecedor do Aby Warburg, a quem dedicou alguns ensaios como “A ciência sem nome”, em *Potência do pensamento*. Trad. António Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

define como uma forma “em que prevalece sem dúvida o papel da recepção, chamada a organizar autonomamente o sentido, por meio de leituras sempre mais complexas e, mesmo assim, multidirecionais”;⁴ contudo, no livro de Agamben, a plurissignificação é sempre conduzida pelo itinerário discursivo sinalizado pelo auto(r)biógrafo. Em suma, a leitura é orientada, muito embora ela deixe em aberto diversos caminhos.

Realidade, ficção, imaginação, livre recriação, reproduzibilidade, todas mediadas pela palavra e pela imagem: as pegadas a serem seguidas poderiam ser inúmeras. Nessas linguagens que modulam, de algum modo, formas de vida, nenhum elemento é subordinado ao outro: o que se pode inferir, preliminarmente, é um emaranhado de relações dialéticas que colocam em jogo dimensões pessoais. Em tudo isso, para além da hibridização das escritas (romance, ficção, documento e ensaio), os próprios modelos fototextuais propostos hibridizam-se, não pertencendo a nenhuma categoria definitiva, na esteira, aliás, das guinadas novecentistas quer no campo literário quer no das imagens.

Não é novidade para Michele Mari lidar com imagens, basta lembrar do livro fotográfico *Asterhusher. Autobiografia per feticci* [Asterhusher: autobiografia por fetiches],⁵ além das interações escriturais com outras expressões artísticas (desenho e pintura), como em *Sogni* [Sonhos]⁶ ou *Milano fantasma* [Milão fantasma].⁷ Mas na obra em questão, assim como em *Asterhusher*, no primeiro plano são colocadas as imagens pessoais, de seu universo criativo, íntimo e relacional: enfim, uma viagem mais ao redor de si mesmo do que ao redor do mundo, como ao contrário faz, por exemplo,

⁴ “... in cui senz'altro prevale il ruolo della ricezione, chiamata a organizzare autonomamente il senso, attraverso letture sempre più complesse e comunque multidirezionali”. COMETA; COGLITORE, op. cit., p. 94.

⁵ MARI, Michele; PERNIGO, Francesco. *Asterhusher. Autobiografia per feticci*. Mantova: Corraini, 2015.

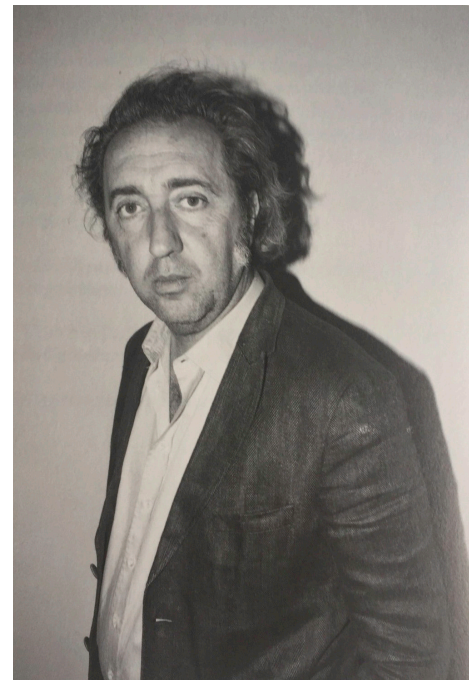
⁶ BARUCHELLO, Gianfranco; MARI, Michele. *Sogni*. Milano: Humboldt, 2017.

⁷ MARI, Michele; VITALI, Velasco. *Milano fantasma*. Torino: EDT, 2008.

um autor como W.G. Sebald (muito embora o próprio escritor alemão esteja sempre em busca de “vidas”, “existências” singulares, incluindo a sua pessoal, lendo na história uma dimensão que, para ser verdadeiramente coletiva, tem que passar sempre pelo crivo da esfera privada, que possa particularizá-la em todas as suas minúcias e pequenas tragédias). Algo a ver, portanto, com a *Leggenda privata* de Mari, em que as esferas do privado e da fama e da história conhecida constroem a dialética oximórica sugerida desde o título, que eleva a dimensão da autobiografia a uma narração hiperbólica, fazendo dela, precisamente, uma *lenda*. Dimensão em que o aspecto fantástico ou, mais exatamente, gótico — elemento constante na narrativa de Mari, que neste caso também marca presença — é fagocitado por um humorismo grotesco. Creio que se possa dizer, na contramão de outras críticas lidas, que o registro autobiográfico não tem aqui a função de desarmar ou contrabalancear o elemento sobrenatural para, assim, preservar regimes de veridicidade; ao contrário, esse registro sugere que é indispensável adentrar no autobiográfico pelos registros livres da narrativa, que a dimensão memorial, em suma, pode encontrar sua forma mais autêntica de expressão somente se transformada em literatura. Não há outras possibilidades — importante, nesse sentido, salientar o trecho em que a racionalidade de Enzo Mari, pai déspota e designer mundialmente conhecido, afirma que a literatura não pode ser usada para resolver fatos privados, coisa que o separa irremediavelmente de Michele. Pelo contrário, é o plano documental, em *Leggenda privata*, a se tornar impossível no estado puro. Dentro deste estatuto, isto é, não o de uma autobiografia que pretenda consolidar regimes de verdade e comprová-los com dados objetivos, mas o de vidas pessoais que retomam forma através da literatura, pode ser colocada a fototextualidade no livro de Mari.

Já Paolo Sorrentino leva ao extremo uma nova tipologia de fototexto, passível de ser definida como *autofotoficção*. A rigor, o elemento escritural é livre de costurar uma relação analógica entre a personagem e o autor, remexendo a seu bel-prazer nos dados biográficos e ficcionais, enquanto o elemento fotográfico remeteria a uma realidade “incontestável”, dada em sua imediatez visual. Porém, com uma surpresa final, Sorrentino embaralha ainda mais

o jogo e inventa a partir de seu próprio retrato, não se subtraindo, autoironicamente, ao jogo fisionômico, mas suscitando uma reação, até hilária, de expectativa curiosa sobre qual será a biografia relacionada à sua imagem.



Com efeito, a autoironia se torna evidente ao desvelar-se da história, pois Sorrentino faz de seu alter ego fotográfico, Settimio Valori, além de “diretor amador de filminhos controversos”,⁸ um personagem que aborda outros dados autobiográficos, mas levados ao paradoxo da comicidade (de resto, uma pura invenção sem referências pessoais não faria sentido, já que o autor não poderia totalmente se esquivar de sua figura pública). O olho clínico do diretor, acostumando a visualizar os roteiros no rosto dos atores,

⁸ SORRENTINO, Paolo. *Gli aspetti irrilevanti*. Fotografias de Jacopo Benassi. Milano: Mondadori, 2016, p. 265.

escreve aqui histórias a partir de rostos comuns. Ademais, em Sorrentino, a relação com a imagem conhece um interessante curto-circuito que perpassa pelo cinema e pela literatura. É possível lembrar, de fato, do personagem Antonio Pisapia, que passa do mundo da celuloide para a página escrita, na contramão do que normalmente acontece: a saber, de protagonista do primeiro longa-metragem, *L'uomo in più* [O homem a mais, 2001], ele se torna substancialmente Tony Pagoda, o pícaro moderno protagonista dos livros *Hanno tutti ragione* [Todos têm razão, 2010] e *Tony Pagoda e i suoi amici* [Tony Pagoda e seus amigos, 2012], e ainda retornaria ao cinema, sob outras vestes, como Jep Gambardella, no filme *A grande beleza* (2013). As imagens, especificamente os retratos, voltando a *Gli aspetti irrilevanti* [Os aspectos irrelevantes], não mostram mas contam: em outros termos, não são fixas mas em ato, não congelam um instante mas o fragmento de um continuum. Diz Jean-Paul Sartre: “O problema é que *chegamos à imagem com a ideia de síntese*. [...] A imagem não é uma coisa, mas sim um ato”.⁹ E Sorrentino parece também seguir a lição de *Salons*, de Giorgio Manganelli — escritor do qual o cineasta retira significativamente uma frase exemplar para o exergo do filme *Loro* [Eles], inspirado na trajetória de Berlusconi: “È tutto documentato. È tutto arbitrario” [Tudo é documentado. Tudo é arbitrário]. *Salons*, pois, é uma coletânea de prosas ecrásticas, comentários ecléticos a partir da visão/leitura de quadros, afrescos, objetos, fotos, em suma, de imagens diversas (pode-se falar, neste caso, num sentido mais amplo, de iconotexto ou iconotextualidade). Nesta obra, o gesto da escrita é captado como algo em segundo grau, que se afasta daquilo que propriamente é o intuito referencial, que se abandona à sugestão da imagem, e que dura, portanto, o espaço de uma representação, mais exatamente a do “teatro” da escrita, assim como “teatro” é o da existência. Somos fadados a esbarrar

⁹ “Il problema è che si è giunti all'immagine con l'idea di sintesi. [...] L'immagine non è una cosa bensì un atto”. SARTRE, Jean-Paul apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Immagini malgrado tutto*. Trad. Davide Tarizzo. Milano: Raffaele Cortina, 2005, p. 71.

numa ilusão: sermos autores de um gesto autêntico, que nada mais é, ao contrário, do que um reflexo. No grande teatro do mundo tudo é ficção. Assim Manganelli:

Num determinado momento, vou parar de escrever com a máquina, e este texto terá a sua sorte, a mim ignota, no final da qual será lido por alguém que acreditará ler, mas que na realidade será o autor de si mesmo personagem que lê, e isso é demonstrado pelo fato de que o que ele lê, ou seja, as linhas que agora estou escrevendo com a máquina, não é propriamente um discurso, mas um discurso sobre o conversar, e, em suma, nada diz, a não ser que qualquer um diz alguma coisa, na realidade é obrigado a bancar o papel daquele que diz, e conta pouco o dizer, já que o que conta é o papel; e acontece agora que eu escrevo, mas seja lá o que escrevo é totalmente *irrelevante* [...].¹⁰

Irrelevante, justamente, assim como a qualidade dos aspectos no livro de Sorrentino.

Walter Benjamin, na *Pequena história da fotografia*, aborda um conceito determinante, quase aurático, para distinguir a foto do retrato artístico, da pintura; isto é, o fato de o sujeito ser, com sua ação, “algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’”.¹¹

¹⁰ “A un certo momento, io cesserò di scrivere a macchina, e questo testo avrà una sua sorte, a me ignota, al termine della quale verrà letto da qualcuno che crederà di leggere, ma che in realtà sarà l'attore di se stesso personaggio che legge, e ciò è dimostrato dal fatto che quel che legge, e cioè le righe che ora sto scrivendo a macchina, è non propriamente un discorso, ma un discorso sul discorrere, e insomma non dice niente, se non che chiunque dica alcunché, in realtà è costretto a recitare la parte di colui che dice, e poco conta che dica, giacché ciò che conta è la parte; e ora si dà il caso che io scriva, ma che cosa mai io scriva è del tutto *irrelevante* [...]”. MANGANELLI, Giorgio. *Salons*. Milano: Adelphi, 2000, p. 110. Grifo meu.

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Vol. 1. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 93.



David Octavius Hill e Robert Adamson,
La pescivendola di New Haven, 1846 circa.

Persistiria, em suma, um resquício de realidade, capturada quase como uma imagem dialética, uma imagem repleta de tempos, em que o olho do observador pode conseguir vislumbrar, no próprio passado da imagem e no próprio ato da visão, o futuro guardado nela, o que permite a comunicação. Com efeito, continua Benjamin,

[a] pesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível

em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.¹²

Outro aspecto importante ressaltado pelo crítico e filósofo alemão diz respeito ao fato de a natureza que fala à máquina fotográfica ser diferente da que fala ao olho: se essa última é espaço elaborado conscientemente pelo homem, a primeira seria, ao contrário, um espaço experienciado inconscientemente. Essa aparente contradição (de um lado, a pose como algo de inconsciente, do outro, o olho como receptor consciente?) se desfaz adentrando nos mecanismos técnicos da fotografia. Pois, segundo Benjamin, ela, graças a seus recursos (o aumento da imagem, por exemplo, ou a desaceleração dos tempos), pode nos revelar coisas e detalhes não perceptíveis na sequência de uma observação normal. A “fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional”.¹³

Essas considerações podem sem dúvida proporcionar uma útil chave de leitura para os próprios retratos “biografados” de Sorrentino. Sem esquecer que a invenção de vidas se torna possível graças ao fato de que, mais que uma presença, as imagens das pessoas dão testemunho de uma ausência, um fantasma, que pode, assim, re(as)sumir — isto é, no sentido, ao mesmo tempo, de síntese e reapropriação — outros aspectos biográficos. Nessa esteira, Jean-Luc Nancy oferece algumas considerações sugestivas:

Mas logo nos vem a dúvida de que todo retrato se comporte como uma máscara mortuária, e que converta a ausência da pessoa presente em presença da pessoa ausente. Presença de uma máscara mais do que presença mascarada, ou seja, presença que não cobre nada, e não manifesta outra coisa senão o encavo de seu volume. [...] O outro se retira no abismo de seu retrato, e é em mim que ressoa o eco desta retirada.¹⁴

¹² Idem, p. 94.

¹³ Ibidem.

¹⁴ “Ma subito ci viene il sospetto che ogni ritratto si comporti come una maschera

É cabível dizer, então, que Sorrentino opere com essas máscaras na medida em que revelam a presença de uma ausência, presença que oferece uma verdadeira possibilidade de construir — e não desvendar — a vida que existe por trás delas. Ademais, continuando na leitura de Nancy, é possível inferir que

a interpretação como pôr em jogo ou em obra um sentido que não lhe preexiste — ou, melhor, do qual só existe uma virtualidade que reclama e aguarda por sua atuação — constitui uma propriedade formal de todo gesto artístico: o que precisa ser interpretado não é o dado, e este não está presente antes da interpretação nem além dela.¹⁵

Se pensarmos agora no aspecto mais especificamente memorial, que se faz presente nos livros de Mari e Agamben, vale considerar as palavras de Georges Didi-Huberman quando ele afirma que “em toda produção testemunhal, em todo ato de memória, os dois elementos — linguagem e imagem — são absolutamente solidários e se socorrem reciprocamente: uma imagem surge frequentemente lá onde faltam as palavras, e uma palavra surge frequentemente lá onde parece faltar a imaginação”.¹⁶ Esse é um trecho retirado de *Images malgré tout* [Imagens apesar de tudo], em que — é justo especificar — a discussão gira em torno de quatro fotos batidas pelos Son-

mortuaria, e che converta l'assenza della persona presente in presenza della persona assente. Presenza di una maschera piuttosto che presenza mascherata, ovvero presenza che non copre nulla, e non manifesta altro che l'incavo del suo volume. [...] L'altro si ritira nell'abisso del suo ritratto, ed è in me che risuona l'eco di questo ritiro”. NANCY, Jean-Luc. *L'altro ritratto*. Trad. Massimo Villani. Roma: Castelvecchi, 2014, p. 31.

¹⁵ “[...] l'interpretazione come messa in gioco o in opera di un senso che non le preesiste — o, meglio, di cui esiste solo una virtualità che reclama e attende la sua attuazione — costituisce una proprietà formale di ogni gesto artistico: ciò che deve essere interpretato non è il dato, ed esso non è presente prima dell'interpretazione né al di fuori di essa”. Idem, p. 33.

¹⁶ “[...] in ogni produzione testimoniale, in ogni atto di memoria i due elementi — linguaggio e immagine — sono assolutamente solidali e si soccorrono a vicenda: un'immagine sorge spesso là dove mancano le parole, e una parola sorge spesso là dove sembra mancare l'immaginazione”. DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 43.

derkommando, em 1944, em Birkenau. Continua Didi-Huberman: “[...] muitas vezes pedimos muito ou muito pouco à imagem. Se pedimos muito — isto é, ‘toda a verdade’ — bem cedo ficaremos decepcionados: as imagens não são senão retalhos rasgados, pedaços de filme”.¹⁷ Mais uma vez, cabe sublinhar que se fala de Auschwitz, vale dizer de imagens que mostram muito menos daquilo que se sabe, às quais, contudo, é necessário nos apegarmos para não permanecermos confinados na vacuidade do inimaginável. Aliás, é necessário aqui “imaginar”, ler esses fragmentos, muito além de sua superfície, para não apenas dar consistência documental a um evento devastador, mas também para “humanizar” o gesto de quem bateu as fotos, correndo um perigo inimaginável.

Suprimir uma “zona de sombra” (a massa visual) em prol de uma “informação” luminosa (a atestação visível) equivale, ainda, afirmar que o autor pôde tranquilamente tirar suas fotos ao ar livre. Significa menosprezar o perigo por ele enfrentado e sua astúcia em resistir. Reenquadrando essas imagens, pensou-se sem dúvida em preservar o *documento* (o resultado visível, a informação distinta). Mas ficou suprimida sua fenomenologia, tudo o que fazia dessas imagens um *evento* (um processo, um trabalho, um corpo-a-corpo).¹⁸

Em *Austerlitz*, obra-prima de Sebald, o protagonista, em busca de suas origens numa viagem a Praga, fala da grande ficção de Theresienstadt (no verão de 1944, tendo a Cruz Vermelha preanunciado uma visita ao local, os altos escalões do Reich

¹⁷ “[...] spesso domandiamo troppo o troppo poco all'immagine. Se le domandiamo troppo — cioè ‘tutta la verità’ — saremo ben presto delusi: le immagini non sono che lembi strappati, pezzi di pellicola”. Idem, p. 52.

¹⁸ “Sopprimere una ‘zona d’ombra’ (la massa viva) a beneficio di una luminosa ‘informazione’ (l’attestazione visibile) equivale inoltre ad affermare che Alex aveva potuto tranquillamente scattare le sue foto all’aria aperta. Significa disprezzare il pericolo da lui corso e la sua astuzia di resistere. Reinquadrando queste immagini, senza dubbio si è pensato di preservare il *documento* (il risultato visibile, l’informazione distinta). Ma se ne è soppressa la fenomenologia, tutto ciò che faceva di queste immagini un *evento* (un processo, un lavoro, un corpo a corpo)”. Ibidem, p. 57.

procuraram desfrutar a oportunidade para uma grandiosa encenação, mostrando uma cidade-modelo no lugar de um gueto onde encontraria a morte a maioria dos cerca de 80.000 judeus tchecoslovacos). “Eldorado de papel machê”, é definido no livro. Na ocasião, é realizado um filme de propaganda (1944), de Maximilian Adler, que enquadra os rostos dos espectadores numa sala de concerto, e quando Austerlitz, o protagonista, consegue assistir à obra, é sugestionado pela ideia de reconhecer num fotograma o rosto de sua jovem mãe, a atriz Agáta, que estava internada no gueto.



Comenta, então, que, de acordo com suas flébeis recordações e as outras poucas notícias em sua posse, devia ser exatamente esse o semblante dela, continuando a olhar para o retrato, a um só tempo, estranho e familiar. Austerlitz, de forma semelhante a Roland Barthes, que chegou a confessar sua predileção pelo fotograma — em função, segundo ele, de sua incultura cinematográfica, de sua resistência aos filmes —, atribui nesta oportunidade à imagem fixa, mais do que ao movimento “ao natural” do filme, a capacidade de captar os aspectos mais significativos. Sebald, portanto, sinaliza uma coincidência paradigmática entre a incerteza do personagem, que “lê” o fotograma do filme como uma espécie de estigma visualizador de suas memórias, embora não se tenha nenhuma convicção de que

ela seja realmente sua mãe, e a incerteza, recorrente em suas obras, se as imagens (desprovidas de legendas) não estariam associadas por uma relação somente analógica ou paradigmática ao relato, não sendo exatamente “aquelas” mencionadas na escrita. Em suma, Sebald parece deixar sempre um espaço ao aleatório, fugindo de uma coincidência absoluta entre texto e imagem. Não coloca, claramente, uma a serviço do outro. Convida a ler a “narratividade” da imagem numa perspectiva dialética com o “figurativismo” do texto. No entanto, não posso concordar com Michele Cometa quando afirma que “em seus fototextos as imagens estão livremente dispostas com pouca ou nenhuma relação com o texto que as emoldura, ou, no mais, com referências que pressupõem uma atividade intensa do leitor e não são sublinhadas nem pela cronologia natural da narração nem, tampouco, por legendas e outros aparatos paratextuais”;¹⁹ pois, a impressão é a de que é sim possível colocá-las em diálogo com o texto, sendo justamente esse o desafio, embora, com certeza, não se possa cair no equívoco de uma relação imediata, de uma prova, até, do narrado, como apontando anteriormente. Diria, enfim, que as imagens fotográficas em Sebald, mais do que convalidar uma suposta experiência vivida, estimulam a construção de um relato (e aqui o leitor é convocado para um papel importante) que possa lê-las e contextualizá-las novamente. E o próprio Cometa relembra oportunamente que para Sebald “a diferença determinante entre o método do escritor e o do fotógrafo é a de que a descrição estimula a memória enquanto a fotografia estimula o esquecimento”.²⁰

Nas fotos, ainda, há sempre mais de um plano temporal: o observador muda, a foto vive (ou sobrevive, na acepção do *fortleben* benjaminiano) e adquire outros significados. A dois observadores, ao mesmo tempo, a foto poderá dizer coisas diferentes, assim como

¹⁹ “[...] nei suoi fototesti le immagini sono disposte liberamente con scarse o nulle relazioni con il testo che le circonda, o comunque con referenze che presuppongono un’attività intensa del lettore e non sono sottolineate né dalla cronologia naturale della narrazione né tantomeno da didascalie e altri apparati paratestuali”. COMETA; COGLITORE, op. cit., p. 87.

²⁰ “la differenza decisiva tra il metodo dello scrittore e quello del fotografo è che la descrizione stimola la memoria mentre la fotografia stimola la dimenticanza”. Idem, p. 114.

poderá dizer coisas diferentes ao mesmo observador em tempos diversos. Barthes, em *O óbvio e o obtuso*, ressalta que “com efeito, a fotografia instala, não uma consciência do *estar lá* da coisa (que toda a cópia poderia provocar), mas uma consciência do *ter-estado-lá*. Trata-se, pois, de uma nova categoria do espaço-tempo [...] na fotografia produz-se uma conjunção ilógica entre o aqui e o *outrora*”.²¹

No hiato dessa conjunção ilógica, Mari insere o espaço de seu autorrelato, suspenso entre tempos diferentes. Na capa do livro, é reproduzida uma foto do autor quando criança em companhia da mãe. E repare-se como essa capa já é uma espécie de desafio, de efeito irônico, do jovem futuro escritor na pose de um “herói de lenda”: atrevo-me a pensar, inclusive, num jogo icônico com a moda, hoje disseminada, dos super-heróis da Marvel, marcada por uma sugestão coletiva das crianças mascaradas que interiorizam o papel de salvadores do mundo. Pois, essa foto da capa parece realmente defrontar o leitor no desafio autobiográfico. Em seguida, nas páginas do livro encontraremos sua explicação, com o autor referindo-se-lhe significativamente na terceira pessoa, em tom humoristicamente apologético, porque somente através da literatura se faz possível reconfigurar uma história pessoal; e descobriremos, então, que o verdadeiro desafio é entre o Mari filho (Michele) e o Mari pai (Enzo, designer genial e genitor intransigente): “Se a mãe não o defendia, formava-se às vezes na mente do filho um impulso delirante de ser ele a defendê-la, como se pode inferir da fotografia seguinte tirada pelo pai: autêntico escudo humano, o filho se interpõe com um olhar que diz: ‘Terás de passar por cima do meu cadáver’”.²² Mas, evidentemente, mais do que de efeito irônico, pode-se falar de efeito herói-cômico, e observadas em sequência as fotos, por si só, revelam uma clara narrativa: a tentativa

²¹ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 38.

²² “Se la madre non lo difendeva, si formava talvolta nella mente del figlio il delirante conato di difenderla lui, come si evince dalla seguente fotografia scattata dal padre: autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: ‘Dovrai passare sul mio cadavere’”. MARI, *Leggenda privata*, op. cit., p. 15.

de defesa não teve êxito, o nosso pequeno herói agora foi colocado de lado, se esconde (o autor nos explica que acabou de receber um tapa na cara).



Em suma, as fotos são relidas menos para recuperar delas um significado original (ou psicanalítico) do que para deduzir uma nova *ékphrasis* que sustente, num constante moto dialético, o autobiografismo. Os membros monstruosos em sessão acadêmica (mistura de gótico revisitado, como dito acima), que aparecem no início impondo a Mari de *escrever-se*, levam o autobiografado a dizer: “Não é por isso que eles querem me pegar em flagrante na pertinácia da ficção, lá onde sou mais verdadeiro?”²³

“Realidade e lenda são sempre os dois polos que eletrizam toda grande obra autobiográfica”, enfatiza Andrea Cortellessa, continuando: “O que fascina em escritores autênticos como Mari e Siti é [...] o interstício indecível, a zona cinzenta entre o autor e a personagem”.²⁴ Portanto, nada a ver com aquelas sedutoras obras de

²³ “Non è per questo che vogliono cogliermi in flagrante nell’oltranza della finzione, là dove sono più vero?”. Idem, p. 88.

²⁴ CORTELLESA, Andrea. “Michele Mari, il ritorno del Demone”. *Doppiozero*. In: <https://www.doppiozero.com/materiali/michele-mari-il-ritorno-del-demone>. Acesso em: 1 set. 2017.

autoficção, hoje muito em voga, que ambicionam ser uma extensão das redes sociais.

Já em Agamben não há legendas, todavia há certo paralelismo com o texto que “lê” e chama em apoio o aparato fotográfico, em um diálogo recíproco. *Autoritratto nello studio* [Autorretrato no estúdio] faz menção a um motivo iconográfico caro à história da pintura, como o próprio Agamben declara logo no início, falando em autorretratos de pintores. Porém, ele parece nos dizer que aquele peso do mundo que os olhos não podem mais sustentar, só é possível escrevê-lo demorando nos olhares, entrando naquelas “portas do mistério [que] deixam entrar, mas não deixam sair. Chega o momento em que sabemos ter travessado aquele limiar e pouco a pouco nos percebemos que não poderemos mais sair dele. Não que o mistério se torne denso, ao contrário — simplesmente sabemos que nunca mais sairemos dele”.²⁵ Mas o livro intimista do filósofo (um intimismo que, contudo, produz o efeito de — e aqui me utilizo de uma expressão que Agamben usa para definir Giorgio Manganelli — “dentificar o fora”) é uma viagem ao mesmo tempo pessoal e coletiva, que vê nos objetos e nas fotos meios para reviver, a partir da esfera interior, toda uma comunidade feita de contatos, afetos, recordações, sensações. Quando Agamben fala de um Robert Walser lendo em sua internação psiquiátrica, ao abrigo da invivibilidade do mundo, parece nos apontar o caminho do estudo/estúdio²⁶ como refúgio para a vivibi-

²⁵ “[...] porte del mistero [che] lasciano entrare, ma non lasciano uscire. Viene il momento in cui sappiamo di aver traversato quella soglia e a poco a poco ci rendiamo conto che non potremo più uscirne. Non che il mistero si infittisca, al contrario — semplicemente sappiamo che non ne verremo più fuori”. AGAMBEN, Giorgio. *Autoritratto nello studio*. Milano: Nottetempo, 2017, p. 7.

²⁶ Em italiano, a palavra *studio* tem a dupla acepção de “estudo” e “estúdio”. É interessante aqui destacar uma definição, mais especificamente, de *estudo*, abordada pelo próprio Agamben no texto “Ideia do estudo”, contido em *A ideia da prosa*: “Ela [a etimologia da palavra *studium*] remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados neste sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefacto diante daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas”. AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad., prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999, p. 53.

lidade do eu. Nesse sentido, a viagem proposta é uma viagem que se desdobra em quantos forem os leitores, estimulando-os, um por um, para adentrarem nas portas do mistério. A vida também é procura daquele livro que sempre sonhamos em ler, mas que, entretanto, não existe porque somos nós a ter de escrevê-lo; com efeito, “o livro não é lido: é mais soletrado através de uma série de recordações separadas e inesquecíveis que afloram de um ponto imemorial para além do tempo”.²⁷ A imagem aqui é, a um só tempo, visual e mental, buscando justamente alcançar aquele ponto imemorial: é um cofre entreaberto que convida a entrar. Escreve Patricia Peterle:

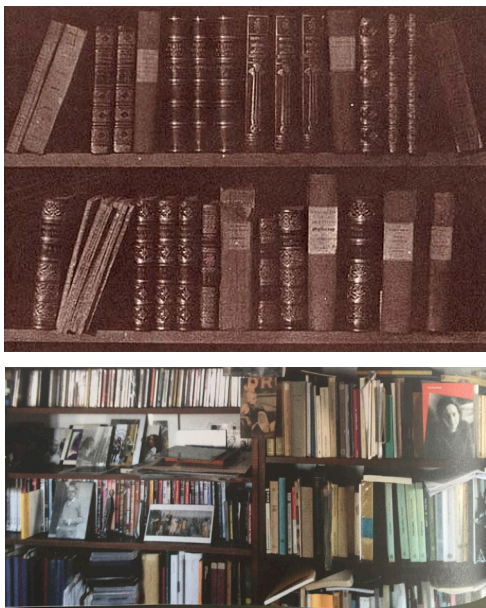
A fotografia, aqui, não é tomada como simples ilustração daquilo que as palavras procuram tecer, mas, antes, assume um papel essencial, tornando-se portadora de potencialidades. Essa fotografia é um nó íntimo e, ao mesmo tempo, um evento-acontecimento que deixa signos incipientes naquela existência “nômade” que habita em cada um de nós.²⁸

E no tocante aos percursos entre os atos de ver, recordar e narrar, propostos em *Autoritratto nello studio*, cabe lembrar que num dos primeiros exemplos de iconotextos da história, *The pencil of nature* [O lápis da natureza] (1844), do inglês William Henry Fox Talbot, é contida uma prancha com a imagem de uma biblioteca, semelhante a uma foto reproduzida no livro de Agamben. Um texto curto comenta a ilustração de Talbot, mas não se trata de um comentário e sim de um conto, ainda por cima de ficção científica, em que se fala de câmara obscura e de livros. Então,

²⁷ “[...] il libro non si legge: si compita piuttosto attraverso una serie di ricordi staccati e indimenticabili che emergono da un punto immemorabile al di fuori del tempo”. AGAMBEN, *Autoritratto nello studio*, op. cit., p. 91.

²⁸ “La fotografia qui non viene intesa come semplice illustrazione di ciò che le parole cercano di tessere, ma piuttosto assume un ruolo essenziale facendosi portatrice di potenzialità. È, questa fotografia, un nodo intimo e allo stesso tempo un evento-avvenimento che lascia dei segni incipienti in quell’esistenza ‘nomade’ che abita in ognuno di noi”. PETERLE, Patricia. “Giorgio Agamben, residui nello studio”. *Alfabeta2*. In: <https://www.alfabeta2.it/2017/07/02/agamben/>. Acesso em: 2 set. 2017.

como em Agamben, é sugerida a ideia de um mosaico intertextual e semiótico, que se alimenta da compenetração entre o ato de ver e de ler.



Ao comentar a obra do autor inglês, Muriel Pic ressalta:

Pois, para Talbot, a leitura claramente não se funda na revelação de um sentido escondido, profundo, graças a um código, mas *na superfície*, graças a uma rede, em pontos lançados entre as pranchas, os textos e as obras, uma constelação na qual se desenham configurações intertextuais. A biblioteca é um *atlas fantástico* que suscita percursos e deslocamentos diversos, recuos e avanços, retornos, paradas, meditações suspensas para retomar um pouco mais longe, além, em direção a outra estante.²⁹

²⁹ PIC, Muriel. *As desordens da biblioteca*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2015, p. 75.

Em *Autoritratto nello studio*, há sempre uma espécie de movimento entre espaços externos e imagem do estúdio como lugar físico, como *médium*, poderia se dizer; movimento centrípeto que projeta em direção de uma dimensão memorial e subjetiva, que, todavia, remete de contínuo para um *aberto* a ser procurado nas coisas que estão constantemente diante dos nossos olhos sem que lhes prestarmos atenção:

Mas se tivesse agora de dizer no que eu coloquei minhas esperanças e minha fé, só poderia confessar a meia-voz: não no céu — na grama. Na grama — em todas as suas formas, os tufos de hastes sutis, o trifólio gentil, o lupino, a beldroega, a borragem, a campânula-branca, o dente de leão, a lobélia, o poejo, mas também as ervas daninhas e a urtiga, em todas as suas subespécies, e o nobre acanto, que cobre parte do jardim no qual ando todo dia. A grama, a grama é Deus. Na grama — em Deus — estão todos aqueles que amei. Pela grama e na grama e como a grama vivi e vou viver.³⁰

Essa autobiografia anômala, percorrida mediante um discurso sobre os outros, sobre os objetos que marcaram esses contatos e sobre as fotografias que revelaram seus sintomas, conclui-se, assim, com a imagem de uma forma-de-vida consubstancializada em seu aspecto puramente biológico: um gramado.

³⁰ “Ma se dovessi ora dire in che cosa io ho messo finalmente le mie speranze e la mia fede, potrei solo confessare a mezza voce: non nel cielo — nell'erba. Nell'erba — in tutte le sue forme, i ciuffi di steli sottili, il trifoglio gentile, il lupino, la portulaca, la borragine, il bucanave, il tarassaco, la lobelia, la mentuccia, ma anche le gramigne e l'ortica, in tutte le loro sottospecie, e il nobile acanto, che ricopre parte del giardino in cui passeggio ogni giorno. L'erba, l'erba è Dio. Nell'erba — in Dio — sono tutti coloro che ho amato. Per l'erba e nell'erba e come l'erba ho vissuto e vivrò”. AGAMBEN, *Autoritratto nello studio*, op. cit., p. 167.



Itinerários visuais, mentais, biográficos que terminam, portanto, sem a presença humana, nem de sua ação. Escreve Guido Morselli, em conclusão de *Dissipatio H.G.*, romance do desaparecimento do gênero humano: “Pouco mais que um véu, e no entanto alguma coisa verdeja e cresce ali: não a habitual grama da prefeitura, mas plantinhas selvagens. O Mercado dos Mercados se transformará num campo. Com ranúnculos e chicórias em flor”.³¹

A presença dos pintores italianos em *A comédia humana*: retrato de mulheres balzaquianas

|| Izabel Dal Pont

Ao agrupar suas obras ficcionais na coleção *A comédia humana* (1842), Honoré de Balzac (1799-1850) declara ter como propósito “reunir fatos e pintá-los tais quais eles são” e sugere que seus romances são telas.¹ Efetivamente, a estrutura de sua monumental produção pode ser comparada ao arcabouço de um museu no qual estão reunidos quadros literários, organizados, de acordo com seus temas, em diferentes salas e em diferentes andares. Ademais, a onipresença da pintura ao longo de toda a sua obra confirma a

³¹ MORSELLI, Guido. *Dissipatio H.G.* Trad. Maurício Santana Dias. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2001, p. 166.

¹ BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Vol. I. Introduçãos, notas e orientação de Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1959, p. 18.

importância do papel da arte plástica na composição dos enredos e das intrigas.

O jogo pintura-literatura fica evidente através do caminhar pelos corredores e galerias balzaquianas. Ao contemplar as coleções ou ao assistir os espetáculos é possível averiguar que a arte italiana ocupa lugar robusto e fundamental, comprovado, sobretudo, pela presença recorrente de expoentes como o pintor Rafael Sanzio (1483-1520) com 130 ocorrências, o compositor Gioacchino Rossini (1792-1868) com 82 ocorrências e o escultor e pintor Michelangelo Buonarroti (1475-1564) com 27 ocorrências.²

Para refletir sobre o tema, ou seja, sobre a presença e o papel da pintura italiana em *A comédia humana*, recorreremos a obras (algumas dentre as 91 que fazem parte da coleção) e a excertos que fazem alusões, associações, sugestões, menções, comparações e que interagem com a pintura italiana para, no núcleo romanesco, traçar o perfil de centenas de personagens femininos.³

Antes de tudo, é deveras revelador constatar o quão amiúde o escritor, que não cessou de afirmar o desejo de retratar a história dos costumes do seu tempo, ou seja, do pós-revolução francesa, busque suporte e inspiração em obras de artistas de tempos pretéritos, como, por exemplo, aqueles do renascimento e do classicismo, com o fim de montar peças literárias.

Com efeito, a admiração do escritor francês pela arte italiana é corroborada pela participação em suas tramas de no mínimo outros 48 pintores⁴ e por centenas de quadros que ilustram cenários, alimentam reflexões estéticas, fazem parte das intrigas, são cobiçados por colecionadores, são copiados, plagiados, falsificados, servem de

² *Index de pessoas reais*. Tomo XII de “*la Pléiade*” (apud SAWADA, Hajime. “Balzac au croisement des arts. Peinture, opéra et danse”. In: *L’Année balzacienne*, 2011/1, n. 12, p. 125-144. DOI: 10.3917/balz.012.0125). Segundo o Index, Rafael Sanzio é o pintor mais citado em *A comédia humana*.

³ Embora, evidentemente, a utilização e a interação da arte italiana na narrativa balzaquiana contribuam para compor o perfil de todos os sexos, neste ensaio, utilizamos exclusivamente exemplos de personagens femininos.

⁴ BOYER, Jean-Pierre; BOYER-PEIGNÉ, Élizabéth (org.). *Balzac et la peinture*. Tours: Musée des Beaux-Arts, 1999, p. 271-282.

modelo para compor perfis de personagens e são evocados para aludir diferentes sentimentos, entre eles a fé.

No interior do espaço diegético balzaquiano, Giotto (1266-1336), Sandro Botticelli (1444-1510), Leonardo Da Vinci (1452-1519), Giorgio Barbarelli, dito Giorgione (1478-1510), Tiziano Vecellio (1485/88-1576), Paolo Veronese (1528-1588), Guido Reni (1575-1642), para citar alguns nomes, são tomados como mestres e mentores e inspiram, além dos pintores,⁵ também os poetas, os jornalistas, os amantes. As obras dos artistas italianos, servem, também, de referência e de modelo para desenvolver estudos, discutir, aprender e ensinar técnicas do ofício, etc.

O “divino Rafael”,⁶ por exemplo, é convocado repetidamente pelos personagens e narradores de Balzac, os quais invocam em especial as madonas, para anunciar de forma positiva, ainda que muitas vezes exagerada, o amor maternal, o amor fraternal, o amor sublime, o amor proibido, o amor devastador e para compor perfis de mães devotadas, esposas frustradas, solteironas generosas ou rancorosas, cortesãs sofredoras, mulheres fortes e frágeis. Nas palavras do escritor, “para criar muitas virgens é preciso ser Rafael”⁷

Todavia, para além da fragilidade aparente, na circunscrição do universo estético balzaquiano, muitas mulheres desafiam a ordem social e provocam pela força de suas presenças, sentimentos contraditórios como atração, rejeição, paixão, aversão, amor, desamor, ódio, rancor. Mesmo quando aparentemente doces e serenas, não raramente, essas mulheres têm consciência de seu poder.

⁵ Pelo menos sete pintores são protagonistas em diferentes obras de *A comédia humana*: Frenhofer (*Le Chef-d’œuvre inconnu*), Joseph Bridou (*La Rabouilleuse, Illusions Perdues, Pierre Grassou, Un Début dans la vie* e outros), Pierre Grassou (*Pierre Grassou, La Cousine Bette*), Hippolyte Schinner (*La Bourse, La Rabouilleuse, Pierre Grassou*), Théodore Sommervieux (*La Maison du chat-qui-pelote*), Ginevra di Piombo (*La Vendetta*), Léon de Lora (*Un Début dans la vie, La Rabouilleuse*).

⁶ “[...] divin Raphaël”. BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine. Oeuvres complètes et annexes*. Paris: Arvensa Éditions (French Edition), 2012. Ebook para Kindle. Pos. 35502. Todas as traduções, exceto em caso de indicação contrária, são de nossa autoria.

⁷ BALZAC, *A comédia humana*, op. cit., p. 19.

Cabe observar, no entanto, que à época de Balzac o corpo da mulher passa, gradativamente, a ganhar espaço como forma de expressão e de manifestação e a ser reconhecido na literatura. Por conseguinte, a heroína balzaquiana luta, por vezes timidamente, para conquistar mais espaço e deixar de ser apenas coadjuvante. Essa mulher, plena de nuances: bela, feia, graciosa, honrada, desonesta, delicada, robusta, fria, generosa, mesquinha, calculista, criminoso, trava batalhas para conquistar o direito de manifestar suas qualidades, seus vícios, suas virtudes, seus desejos, suas carências, suas satisfações, seus rancores, seus sofrimentos.

Isso posto, faz-se mister salientar que são numerosas as heroínas balzaquianas comparadas às mulheres idealizadas pintadas por Rafael, Tiziano, Da Vinci, Guido Reni, etc. Em *La Maison du chat-qui-pelote* [Ao “Chat-qui-pelote”] (1829), por exemplo, a jovem burguesa Augustine Guillaume, filha de um comerciante de tecidos, é representada pelo pintor Sommervieux, seu futuro marido, como um retrato de Rafael. A jovem se deixa ver emoldurada por uma janela e a imagem que compõe o quadro, que posteriormente é exposto no *Salon* do Louvre, é assim descrita:

Nenhuma expressão de constrangimento alterava a ingenuidade daquele semblante, nem a calma daqueles olhos imortalizados por antecipação nas sublimes composições de Rafael: era a mesma graça, a mesma tranquilidade daquelas virgens que se tornaram proverbiais.⁸

A influência da arte italiana nas composições de Sommervieux é bastante natural uma vez que ele estudou em Roma e voltou para Paris: “sua alma nutrida de poesia e seus olhos saturados de Rafael e de Michelangelo”.⁹ O *motif* da jovem à janela se repete em outros romances de Balzac como, por exemplo, em *Eugénie Grandet* (1833), cuja protagonista também exibe traços e gestos que guardam semelhança aos das madonas rafaelianas.¹⁰ De comum entre os dois

⁸ Idem, p. 36.

⁹ Ibidem, p. 44.

¹⁰ BALZAC, *La Comédie Humaine*, op. cit., pos. 272491.

personagens (Augustine e Eugénie) tem-se uma imagem inicial que em seguida é trabalhada e enquadrada pela descrição do narrador.



Rafael Sanzio, *Maddalena Doni*, Óleo sobre madeira, 63,5 x 45 cm., 1506. Firenze, Gli Uffizi.

A cortesã Esther Gobseck, heroína de *Splendeurs et misères des courtisanes* [Esplendores e misérias das cortesãs] (1838-1847), por sua vez, possui o rosto de um oval delicado e “chama a atenção por uma característica singular encontrada nas faces que o desenho de Rafael artisticamente conseguiu isolar, pois Rafael foi o pintor que mais estudou, e que melhor conseguiu representar a beleza judia”.¹¹ Nesse caso os traços e as nuances das cores italianas são utilizados pelo pintor narrador para ocultar ou, quem sabe,

¹¹ “Esther attirait soudain l’attention par un trait remarquable dans les figures que

para realçar todas as dores e sofrimentos, enfim, toda a tragédia do personagem.

O narrador de *La Cousine Bette* [A prima Bette] (1846), por outro lado, traça um paralelo entre o artista que elabora sua obra e uma mãe que alimenta o seu bebê. Outra vez as madonas de Rafael são invocadas como exemplos capazes de ilustrar a perfeição desse amor criador: “Esse hábito da criação, esse amor infatigável da maternidade que faz a mãe (essa obra-prima natural tão bem compreendida por Rafael!) [...]”.¹²

Sob uma perspectiva semelhante, em *Le Lys dans la vallée* [O lírio do vale] (1835), a protagonista Henriette de Mortsau, mãe devotada e virtuosa, sacrifica seu amor por Félix Vandenesse em favor dos filhos. Ela é “toda maternidade” e seus traços e gestos fazem, nesse caso, lembrar a Virgem Maria. A descrição de seu corpo e do seu semblante é carregada de efeitos picturais destinados a explicar o contraste de sentimentos e o caos de emoções vivenciados por madame de Mortsau. Em determinado momento o narrador chega a compará-la à *Gioconda* de Da Vinci:

Sua figura é uma daquelas cuja aparência exige um artista excepcional, cuja mão esteja habilitada a pintar os reflexos das chamas interiores e transformá-las naquele vapor luminoso negado pela ciência e que a palavra é incapaz de traduzir. [...] Sua testa arredondada, proeminente como a da *Gioconda*, parecia plena de ideias inexprimíveis, de sentimentos contidos, flores afogadas em águas amargas.¹³

de dessin de Raphaël a le plus artistement coupées, car Raphaël est le peintre qui a le plus étudié, le mieux rendu la beauté juive”. BALZAC, *La Comédie Humaine*, op. cit., pos. 139652.

¹² “Cette habitude de la création, cet amour infatigable de la maternité qui fait la mère (ce chef-d’œuvre naturel si bien compris de Raphaël !) [...]”. BALZAC, Honoré de. *La cousine Bette*. Paris: Gallimard, 1972, p. 231.

¹³ “Sa figure est une de celles dont la ressemblance exige l’introuvable artiste de qui la main sait peindre le reflet des feux intérieurs, et sait rendre cette vapeur lumineuse que nie la science, que la parole ne traduit pas. [...] Son front arrondi, proéminent comme celui de la Joconde, paraissait plein d’idées inexprimées, de sentiments contenus, de fleurs noyées dans des eaux amères”. BALZAC, Honoré

Por sua vez, no universo de *A comédia humana*, Tiziano é alçado ao status de rei da luz e das cores. Essa distinção pode ser confirmada por uma sentença proferida por Frenhofer (*Le Chef-d’œuvre inconnu* [A obra-prima desconhecida], 1837), durante um debate sobre técnicas e recursos da pintura no qual o pintor compara as cores quentes da paleta italiana e veneziana aos traços precisos e contidos dos renascentistas do norte:¹⁴ “Ah, para chegar àquele resultado glorioso, estudei a fundo os grandes mestres do colorido, analisei e ergui camada por camada os quadros desse rei da luz!”.¹⁵

Também admirador da arte italiana o pintor Joseph Bridou (*La Rabouilleuse* [A gapuiadora], 1842), ao ver as costas alvas e colo deslumbrante de Flore Brazier, não se contém e exclama: “Eis uma bela mulher! e é raro! Ela foi feita para ser pintada! Que carnação! Oh! os belos tons. Que curvas, que ombros!... É uma magnífica Cariátide! Seria um modelo perfeito para uma Vénus de Tiziano”.¹⁶

Contrapondo as feições delicadas de Esther Gobsek, no caso de Aquilina, outra cortesã da ficção balzaquiana (*La Peau du Chagrin* [A pele da tristeza], 1831), a característica a ser evidenciada é o vigor físico, a beleza exuberante de traços fortes e marcantes. Aquilina possui, conta o narrador, “um corpo vigoroso, mas amorosamente elástico, seus seios e seus braços são desenvolvidos como os das belas figuras dos Carrache”.¹⁷

de. *Le Lys dans la vallée*. Paris: Folio Classique, 2004, p. 52.

¹⁴ O personagem Frenhofer menciona especificamente os pintores alemães Hans Holbein e Albrecht Dürer.

¹⁵ BALZAC, Honoré de. *A obra-prima desconhecida*. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Trad. Osvaldo Fontes Filho, Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escuta, 2012, p. 162.

¹⁶ “ — Voilà, s’écria Joseph, une belle femme ! et c’est rare !... Elle est faite, comme on dit, à peindre ! Quelle carnation ! Oh ! les beaux tons ! quels méplats, quelles rondeurs, et des épaules !... C’est une magnifique Cariatide ! Ce serait un fameux modèle pour une Vénus-Titien”. BALZAC, *La Comédie Humaine*, op. cit., pos. 65733.

¹⁷ “Cette fille avait une taille forte, mais amoureusement élastique ; son sein, ses bras étaient largement développés, comme ceux des belles figures du Carrache”. Idem, pos. 200427.

Sob uma perspectiva diferente, a representação da dor se deixa identificar na face branca, levemente pálida, de traços delicados, de Julie d'Aiglemont, (*La Femme de trente ans* [A mulher de trinta anos], 1842). Os gestos comedidos, e uma fronte onde estão impressas marcas de dores e sofrimentos intensos, remetem ao personagem *Beatrice Cenci* e trazem à memória as feições imortalizadas pelos pincéis de Guido Reni.



Guido Reni, *Retrato de Beatrice Cenci*. Óleo sobre tela, 64,5 x 49 cm., 1599 c. Roma, Palazzo Barberini.

Então, mesmo com a impossibilidade de compartilhamento da dor, o que se vislumbra em suas faces, faz delas “obras-primas da melancolia”.¹⁸ Embora possua traços comuns com Esther Gobseck,

¹⁸ Expressão utilizada em “Peirrette”. Ibidem, pos. 60874.

Julie, diferentemente daquela, não deixa adivinhar, através de suas expressões e de seus comportamentos, os seus tormentos. Ela anseia liberdade porém, aprisiona os seus sentimentos.

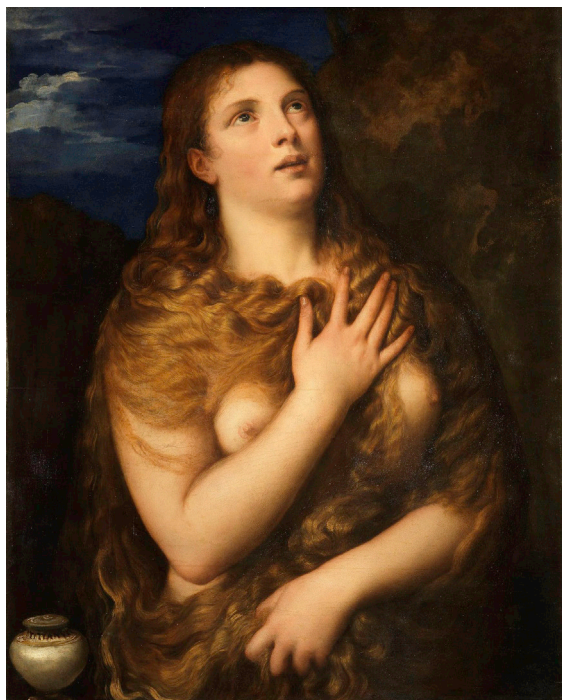
Com efeito, na pluralidade dos seus textos, como sugerido preliminarmente, *A comédia humana* alude e utiliza referências picturais e claramente se nutre da beleza ofertada pela arte italiana para gestar mulheres que almejam histórias diversas das que lhes são, *a priori*, destinadas. Assim como na França da primeira metade do século XIX, também das mulheres que povoam o universo balzaquiano é esperado que representem papéis aderentes aos rígidos códigos sociais vigentes.

Aprisionadas, a princípio, em quatro categorias: a esposa, a solteirona, a candidata a esposa (ditas *Les Femme comme il faut*)¹⁹ e a cortesã, elas, porém, negam através de suas ações, quase nunca explícitas, estes rótulos reducionistas. Por isso é preciso ir além das aparências para alcançar a complexidade e a pluralidade de seus caracteres. Em sua maioria, como as madonas italianas, elas se encontram aprisionadas em verdadeiras molduras e vestem máscaras para atuar em palcos nos quais o fingimento não é somente aceito, é, sobretudo, incentivado. Com essas máscaras elas camuflam suas verdades, suas dores, seus fantasmas.

Em público, nos recantos sociais, nos espaços de convivência de suas casas, nas salas de espetáculos, nos teatros, nas igrejas, em seus hotéis particulares, essas mulheres, sejam elas, Adeline Hulot, Josépha Mirah, Eugénie Grandet, Julie d'Aiglemont, Duquesa de Langeais, Esther Gobseck, Henriette de Mortsauf, atuam. Incentivadas pela hipocrisia de uma sociedade que valoriza aparências, que finge nada ver e nada saber, essas mulheres acabam por se tornar imagens de si mesmas. Refugiadas na intimidade, choram amores frustrados, vivem paixões proibidas, privilegiam filhos do amor em detrimento de filhos do dever.

¹⁹ *La Femme comme il faut* é o título de um conto de Balzac publicado em 1840 e uma expressão recorrente utilizada por narradores e personagens de *A comédia humana* para designar a mulher “honesta”, virtuosa. (Ibidem). Mulher como deve ser, numa tradução livre.

Retoma-se, neste ponto, uma questão colocada inicialmente: o que levaria o escritor Balzac a utilizar pinturas que retratam mulheres idealizadas de alguns séculos precedentes, para retratar uma suposta realidade presente? Em uma das tantas leituras possíveis é legítimo supor que assim procedendo o autor, no espaço circunscrito de sua literatura, termina por fabricar seu próprio tempo, um tempo fora do tempo e produzindo assim um anacronismo que serve de socorro à tarefa de transformar fatos em ficção. Procedimento que, igualmente, permite ao autor denunciar o engano (*trompe d'œil*) provocado pelo julgamento do primeiro olhar, como se o personagem gritasse: atenção — “não sou apenas virtude. Sequer apenas vício”.

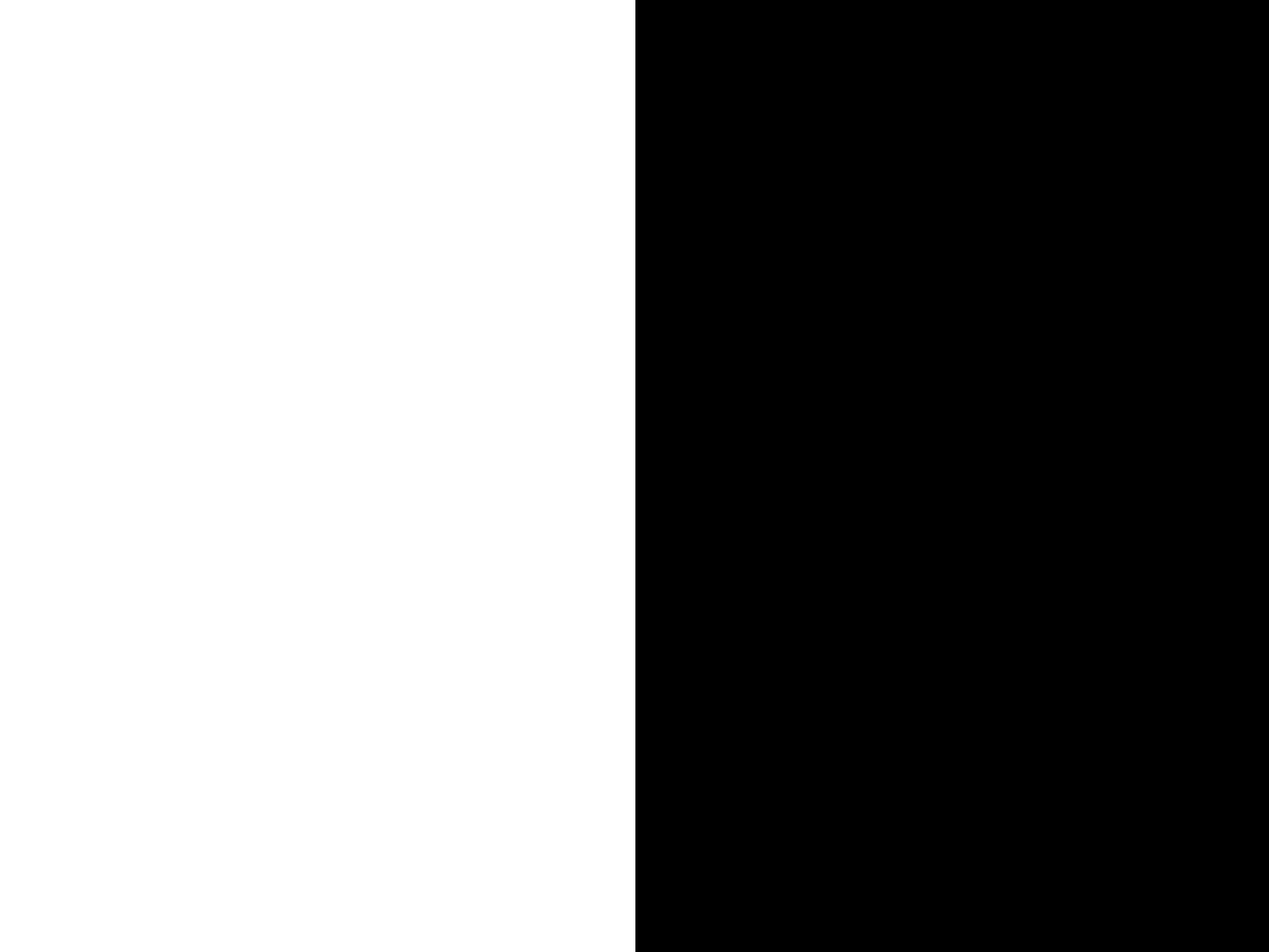


Ticiano Vecellio, *Magdalena penitente*, Óleo sobre tela, 85,8 x 69,5 cm., 1531-1535, Firenze, Palazzo Pitti.

Ilustra sobremaneira essa última tese, uma passagem de *La Cousine Bette*,²⁰ na qual a Baronesa Adeline Hulot, “a esposa” do Barão Hulot (na narrativa, a imagem projetada da virtude) encontra com “a cortesã”, ex-amante do mesmo Barão e *prima donna de l'Académie Royale de musique*, mademoiselle Josépha Mirah (na narrativa, a imagem projetada do vício). Na cena de rara sutileza e beleza, admiração e respeito mútuo fornecem o tom ao encontro. Josépha e Adeline, então, fundem-se, tornam-se uma (una), deixando transparecer as diversas faces e o paradoxismo da mulher balzaquiana.

Por fim, fica evidente que os retratos dos personagens traçados pela ficção balzaquiana não se enquadram nos cânones plásticos em vigor. No cerne das tramas e dos dramas, o autor brinca com estéticas complementares — a pintura e a literatura — jogando com suas polaridades e complementaridades, no fundo, simplesmente para melhor contar suas histórias.

²⁰ BALZAC, *A comédia humana*, op. cit., p. 379-388.



Sobre os autores

Andrea Cortellessa

Nasceu em Roma em 1968. É professor de Literatura Italiana Contemporânea na Università di Roma Tre. Considerado atualmente um dos maiores críticos e historiadores da literatura italiana, é autor de inúmeros livros, ensaios e volumes organizados. Sua última publicação é *Monsieur Zero. 26 lettere su Manzoni, quello vero* (Italo Svevo, 2018). Também realizou transmissões radiofônicas e televisivas, espetáculos teatrais e musicais e o documentário *Senza scrittori* (RaiCinema, 2010). Dirige para a editora L'Orma a coleção “fuoriformato”. É redator da revista *il verri* e colabora com *Alias*, *Sole 24 ore*, *La Stampa*.

Andrea Santurbano

É professor de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Doutor em Estudos Comparados pela Università “G. D’Annunzio”, Chieti-Pescara, e pós-doutorado pela Università di Roma “Tor Vergata”, é responsável pelo Núcleo de Estudos Contemporâneos de

Literatura Italiana (NECLIT), coeditor da revista *Mosaico italiano* (Rio de Janeiro: Editora Comunità) e do blog literatura-italiana. blogspot.com. Atua nas áreas de Literatura Comparada e de Literatura Italiana, sendo autor de vários ensaios, volumes e livros organizados sobre, entre outros, Manganelli, Morselli e Savinio. Um de seus últimos livros é *O outro século XX: embates entre literatura e realismo na Itália* (Rafael Copetti, 2018). Traduziu para português obras de Giorgio Agamben, Roberto Esposito, Enrico Testa e Michele Mari.

Claudia Fernández

É professora de Literatura e Língua Italiana na Universidad de Buenos Aires (UBA), na Universidad Nacional de La Plata (UNLP), no Instituto Superior del Profesorado “Joaquín V González” e no Instituto Italiano di Cultura de Buenos Aires, onde ministra o curso de Lectura Dantis. É formada em Letras pela Università La Sapienza de Roma, com uma tese sobre Dante. Fez o Master ITALS, da Università Ca’ Foscari de Veneza, com uma tese sobre o ensino da *Divina Comédia* a alunos estrangeiros, e doutorado na Universidad de Buenos Aires, com uma tese sobre as traduções argentinas da *Divina Comédia*. Publicou vários artigos sobre literatura italiana e sua tradução e o livro *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia. De Mitre a Borges* (EUDEBA, 2017). Está traduzindo a *Divina Comédia* para a coleção “Clásica” da editora Colihue.

Elena Santi

É professora do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Lecionou como professora substituta no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras da Universidade Federal de Santa Catarina. Doutora em Literatura pela UFSC, com a tese “Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni”. Mestre e graduada pela Università di Bologna e licenciada pela Universidade Federal de Santa Catarina, é membro do NECLIT/UFSC. Seus interesses principais estão centrados na poesia do século XX e XXI, literatura italiana e literatura comparada.

Izabel Dal Pont

É graduada em Letras Francês e é mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura pela UFSC, com uma dissertação sobre Balzac

e as relações literatura-pintura-realismo. Do seu perfil também constam uma especialização em Tecnologia de Informação e Gestão Empresarial pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas), uma formação em Administração pela UFSC. Suas pesquisas na área de Letras vêm focando as relações entre escritura e pintura.

Lucas de Sousa Serafim

É mestre em Literatura pela UFSC e licenciado em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Já lecionou como professor substituto no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da UFSC. Membro do NECLIT, atualmente finaliza a pesquisa de doutoramento na UFSC, fomentada pela agência CNPq-Brasil, sob o título de “Aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli: uma trajetória até *Rumori o voci*”. Atua principalmente nos seguintes temas: Teoria da Literatura, Estudos Intersemióticos, Literatura Italiana, Literatura Brasileira, Literatura Comparada.

Mario Moroni

Nasceu em Tarquinia em 1955 e desde 1989 vive nos Estados Unidos, onde atualmente leciona Língua e Literatura Italiana na Binghamton University, no estado de Nova Iorque. Publicou nove volumes de poesia, três volumes de crítica e foi coorganizador de três volumes de ensaios sobre modernismo italiano e poesia italiana contemporânea. Gravou *Reflections*, um dvd para voz recitante, música eletrônica e imagens, e *Recitare le ceneri*, disco duplo (cd/dvd) para voz recitante, piano e voz soprano.

Patricia Peterle

É professora de Literatura Italiana da UFSC, atua como professora permanente também no Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas da Universidade de São Paulo (USP) e tem Mestrado e Doutorado em Estudos Literários Neolatinos pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Pós-Doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e em Poesia Italiana pela Università degli Studi di Genova. Pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Membro do Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana. Foi Coordenadora da Programa de Pós-graduação

em Literatura da UFSC. É uma das editoras da revista *Mosaico Italiano* e do blog *literatura-italiana.blogspot.com*. Sua pesquisa na área de literatura italiana e comparada tem como foco a produção poética dos séculos XX e XXI. Possui vários artigos em revistas científicas e livros, entre os quais: *No limite da palavra: percursos pela poesia italiana* (Ed. Comunità, 2015), *Poesia e pensamento em Giorgio Caproni* (Rafael Copetti, 2018). Traduziu textos de Giovanni Pascoli, Ippolito Nievo, Giorgio Agamben, Enrico Testa, Roberto Esposito, Giorgio Caproni.

Roberta Barni

É professora de Literatura Italiana na USP e atua nos Programas de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas e de Estudos da Tradução na mesma universidade. Formada em direção teatral, é especialista em tradução, mestre em Língua e Literatura Italiana e doutora em Linguística. Fez seu doutorado em Teoria Literária e Literaturas Comparadas na Università di Bologna. Seu trabalho de pesquisa em literatura italiana tem como focos específicos: literatura italiana moderna e contemporânea, *commedia dell'arte*, teatro italiano, literatura e cinema, tradução literária, novas textualidades (hipertexto) aplicadas à tradução, diálogos Brasil/Itália. Autora de vários ensaios publicados em livros e revistas, traduziu mais de 50 obras de autores, entre outros, como Calvino, Tabucchi, Ripellino, Manganelli, Baricco, Pirandello.

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

Contemporaneidades na-da literatura italiana / Patricia Peterle, Andrea Santurbano (organização). 1. ed. e-book — Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

216 p. ; il. ; 14 x 21 cm.

Vários autores.

Textos originalmente apresentados no Seminário Internacional Contemporaneidades na-da literatura italiana, realizado pelo Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura italiana da Universidade Federal de Santa Catarina, em 2017. Versão eletrônica do livro publicado em 2018.

Exigências do sistema: Formato PDF

Modo de acesso: World Wide Web.

ISBN 978-65-86877-06-9

(recurso eletrônico)

1. Literatura italiana: crítica literária. 2. Literatua italiana: estudos literários. I. Peterle, Patricia. II. Santurbano, Andrea. III. Vários autores.

CDU 821.131.1:82.09

CDD 851.09

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura italiana: crítica literária
851.09

1ª edição e-book 2020

Esta obra foi composta por Paulo Artes em Minion Pro e Roboto Slab,
impressa sobre papel Pólen Soft 80 g. com capa em cartão supremo 250 g.
publicado *on-line* por Rafael Copetti Editor em agosto de 2020.

Não há passado que não seja presente intempestivo,
anacrônico e, portanto, contemporâneo.

Andrea Cortellessa, Andrea Santurbano,
Claudia Fernández, Elena Santi, Patricia Peterle,
Mario Moroni, Lucas de Sousa Serafim, Roberta Barni e
Izabel Dal Pont propõem algumas escutas dos
rumores subterrâneos ^{na}/_{da} literatura.

Apoio:

