



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

Victor Rafael Gonçalves Bento

**A vida dos objetos:** coleções, arquivos e fetiches em Michele Mari

Florianópolis

2024

**A vida dos objetos:** coleções, arquivos e fetiches em Michele Mari

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador(a): Andrea Peterle Figueiredo Santurbano

Florianópolis

2024

Bento, Victor Rafael Gonçalves

A vida dos objetos : coleções, arquivos e fetiches em Michele Mari / Victor Rafael Gonçalves Bento ; orientador, Andrea Peterle Figueiredo Santurbano, 2024.

116 p.

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

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Michele Mari. 3. Coleções. 4. Fetichismo. 5. Literatura Italiana. I. Santurbano, Andrea Peterle Figueiredo . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Victor Rafael Gonçalves Bento

**A vida dos objetos:** coleções, arquivos e fetiches em Michele Mari

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 27 de junho de 2024,  
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Andrea Gialloreto  
Università G. d'Annunzio

Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa  
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Kelvin dos Santos Falcão Klein  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado  
adequado para obtenção do título de Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação.

---

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

---

Prof. Dr. Andrea Peterle Figueiredo Santurbano  
Orientador

Florianópolis, 2024.

*Ao meu ouvinte invisível e à minha permanente testemunha: a criança que fui.*

## AGRADECIMENTOS

*De fato, esta não é a minha história, mas antes, mesmo com vazios e lacunas, a história de minha família* (Natalia Ginuzburg, *Léxico familiar*, 2018).

Aos meus pais, Edileuza e Edison, por acreditarem e apoiarem cada início, cada vazio e cada lacuna durante todos os anos da minha formação. Por permitirem que eu fizesse da minha experiência acadêmica uma experiência – sobretudo – familiar: o primeiro de uma família negra, entre várias gerações, com graduação e mestrado.

*O gesto do mestre age alargando o horizonte do mundo, transporta a vida noutra lugar, para além do já visto e do já conhecido: a educa no sentido etimológico mais radical* (Massimo Recalcati, *L'ora di lezione*, 2014).

Ao Andrea, pelos mais de 5 anos de orientação, quando comecei a pesquisar em 2019 com bolsa de Iniciação Científica. Pela honestidade e clareza que demonstra ao lidar com as singularidades de cada problema intelectual: exemplo do *estudioso* tão raro para jovens pesquisadores.

À Patricia, com quem aprendi e sigo aprendendo – mesmo sem ter sido seu aluno ou orientando – a ouvir, a estar *à escuta* da sua palavra.

*... ele gostava de conservar os pequenos ritos da amizade: festejar com um amigo a libertação de uma tarefa, o afastamento de uma preocupação [...].* (Roland Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2017).

Ao Luan, que contribuiu diretamente em muitas partes desse trabalho com suas sugestões e sua escuta. Ao encontro secreto do qual fala Benjamin.

À Cau, que me lembra sempre – como um *memento* – o que são *os pequenos ritos da amizade*.

Ao Miguel, por uma certa juventude vivida juntos em todos os anos que estive em Floripa.

Ao Frejus, que repropõe sempre, com sinceridade e atenção, os sentidos do que é ser amigo.

Ao Bruno, por me demonstrar que através da literatura *aproximamos distâncias*.

Ao Leonardo, cuja amizade descobri no mestrado: tal como as pequenas raridades que descobrimos ao longo da pesquisa – e que nos enchem de alegria – nas páginas lidas ao acaso.

À Elena, pela ajuda nos ajustes finais desse trabalho. E por me mostrar que existem sempre novos começos.

Agradeço ao Núcleo de Estudos Contemporâneos de Língua e Literatura Italiana (NECLIT) pelos anos de debates e eventos e por me ter me oportunizado experiências acadêmicas internacionais.

Agradeço também à FAPESC pelo apoio financeiro para esse trabalho.

*“Mai!” urlai. “Non mi libererò di nessun oggetto, nemmeno il più vile! Ci difenderemo insieme e insieme, se lo vorrà il fato, cadremo [...]”.*

Michele Mari, 2024, p. 92

## RESUMO

A presente pesquisa pretende explorar na literatura do autor italiano Michele Mari as tensões de linguagem literária, memória e história a partir dos conceitos *coleções*, *arquivos* e *fetiches*. A partir de uma série de objetos preteridos pelo autor, que dizem respeito à sua infância, é possível identificar como colecionar, arquivar e fetichizar um objeto podem ser profícuos no campo da literatura, como demonstra o autor em inúmeras obras publicadas: de *Euridice aveva un cane* (1993) a *Tu, sanguinosa infanzia* (1997). Por meio da teoria e da crítica moderna (Walter Benjamin para o conceito de *coleção*, Georges Didi-Huberman e Giorgio Agamben para o de *arquivo/arqueologia* e Massimo Fusillo para o de *fetiche*), investiga-se como esses conceitos se cruzam e oferecem maneiras de proceder com a linguagem e a memória no plano da narrativa literária autobiográfica.

**Palavras-chave:** Coleção; Fetiche; Michele Mari.

## ABSTRACT

This research aims to explore the tensions between literary language, memory and history in the literature of Italian author Michele Mari, based on the concepts of collections, archives and fetishes. Based on a series of objects neglected by the author, which relate to his childhood, it is possible to identify how collecting, archiving and fetishizing an object can be fruitful in the field of literature, as the author demonstrates in numerous published works: from *Euridice aveva un cane* (1993) to *Tu, sanguinosa infanzia* (1997). Through modern theory and criticism (Walter Benjamin for the concept of collection, Georges Didi-Huberman and Giorgio Agamben for that of archive/archaeology and Massimo Fusillo for that of fetish), the study investigates how these concepts intersect and offer ways of proceeding with language and memory in the realm of autobiographical literary narrative.

**Keywords:** Collection; Fetish; Michele Mari.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: <i>Asterusher</i> (2015).....	30
Imagem 2: <i>Asterusher</i> (2015).....	35
Imagem 3: <i>Asterusher</i> (2019).....	53
Imagem 4: <i>Leggenda privata</i> (2017).....	70

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1. OBJETOS/ COLEÇÕES</b> .....	<b>19</b>
<b>1.1 Na biblioteca: Caos e Cosmo</b> .....	<b>23</b>
1.1.1 <i>Asterusher</i> : labirinto, memória, amor .....	26
1.1.2 Michelino colecionador, filólogo e <i>serial killer</i> .....	36
<b>1.2 Na Casa-Mari: monstros e fantasmas</b> .....	<b>40</b>
1.2.1 O <i>pacto secreto</i> do Senhor Kurz .....	48
1.2.2 Casas-literatura: de Poe a Praz .....	56
1.2.3 O mundo-museu de Flora, mi sembrava che mi leggesse dentro.....	60
<b>2. INFÂNCIA/ ARQUIVO</b> .....	<b>67</b>
<b>2.1 Arqueologia e imaginação</b> .....	<b>71</b>
2.1.1 Infância e paisagem.....	75
2.1.2 Infância e ruína: zona arqueológica .....	79
<b>2.2 Uma arqueologia sentimental: infância, dois mundos</b> .....	<b>84</b>
2.2.1 Livros e Leitura .....	87
2.2.2 Da eloquência ao <i>fruscio</i> .....	92
<b>3. OLHAR/ FETICHISMO</b> .....	<b>98</b>
<b>3.1 A vida dos objetos</b> .....	<b>101</b>
<b>3.2 Michele Mari colecionador, arqueólogo e fetichista</b> .....	<b>105</b>
<b>CONCLUSÕES</b> .....	<b>110</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>112</b>

## INTRODUÇÃO

No inverno de 1955, em Milão, nasce Michele Mari, filho do famoso *designer* internacional Enzo Mari e da ilustradora e escritora de histórias infantis, Gabriela Ferrario, também conhecida como Iela Mari. O ambiente familiar composto por essas duas figuras ilustres e, a partir de um dado momento, conflitantes entre si, é a marca originária da formação do leitor e escritor apaixonado pelos livros, pela gráfica e pelo desenho que é Michele.

Se de um lado, portanto, pode-se deduzir que o amor à arte tenha sido estimulado de modo automático e pedagógico pelos pais, de outro, o percurso formativo de Mari é marcado pelas inúmeras repressões, proibições e reprovações infligidas pelo pai à criança nos seus primeiros anos<sup>1</sup>. Daí não restou ao jovem milanês se não se fechar em si mesmo e fazer da sua própria vida uma espécie de biblioteca de Peter Kien, icônico personagem do romance *Auto da fé* de Elias Canetti, cuja biblioteca representa um refúgio impenetrável das corrupções mundanas e cotidianas. Sozinho, Mari lia obsessivamente quadrinhos, revistas de ficção científica (a famosa coleção Urânia, por exemplo) e romances de aventuras (Stevenson, Conrad, Salgari, entre outros), escutava na rádio, escondido do pai, as partidas de futebol – uma de suas grandes paixões –, mas também assistia às séries infantis; um mundo de fantasia foi assim alimentando a imaginação do futuro escritor, ainda que sob forte repressão, e uma forte marca disso encontra-se retratada nos seus mais de trinta anos de produção artística, poética e literária, desde a sua estreia no panorama literário italiano em 1989, com a publicação de *Di bestia in bestia* [*De besta em besta*].

Embora sua educação, sua cultura e posteriormente sua vida profissional como professor universitário tenham se dado na capital da Lombardia, é numa pequena cidade campesina, na costa do Lago Maggiore, chamada Nasca, que o jovem Michele costumava passar os verões em família, e é também o lugar que reivindicará protagonismo em suas narrativas como um lugar afetivo das suas lembranças.

Nasca e Milão aparecem na obra do autor como dois mundos, duas “infâncias”: de um lado, a amena Nasca é representação de uma infância nostálgica e doce, de outro, a tecnológica e efervescente Milão é representação de uma “infância sangrenta”

---

<sup>1</sup> Enzo Mari, conforme vários relatos do autor em entrevistas, é uma figura paterna que, pela sua rigidez, acaba reprimindo e sendo autoritário com Michele durante sua infância – proibindo-o de brincar com outras crianças, cobrando dele uma postura mais “séria” entre ordens e castigos, por exemplo.

(conforme o título de uma coletânea de contos que será objeto deste trabalho) – e, inevitavelmente, esses dois caminhos se cruzam<sup>2</sup>. Já adulto, serão Milão e Roma a compor dois mundos diversos na vida de Mari (sendo Roma a casa de seu primeiro filho). Esse dualismo que atravessa, além da vida, também o pensamento e a escrita, será explorado ao longo de várias de suas narrativas, seja em forma de quadrinho, romance, conto ou fototexto. Seu já citado romance de estreia, por exemplo, prosa alegórica que joga com as bases do *Gothic Novel* do século XVIII, trata justamente de um dualismo protagonizado por dois irmãos gêmeos com características completamente opostas, Osmoc (inteligente, culto, reservado) e Osac (ignorante, bruto, agressivo). É em virtude desse dualismo, “que faz de todo homem um oxímoro”<sup>3</sup>, e que não permite chegar à uma síntese (como, ao contrário, propõe a dialética hegeliana), que a prosa do autor milanês se dinamiza e se abre à contaminação de formas e gêneros diversos: de uma mistura de registros linguísticos entre o alto e o baixo a estilos extraídos de épocas e autores do passado, bem como de seus contemporâneos.

Não se poderia iniciar um perfil “biográfico” do autor sem ressaltar essa condição subjacente à sua obra, isto porque é a moldura sobre a qual pensamento e linguagem se tensionam permitindo a formação de formas originais. Não por acaso, o autor de uma obra tão original como *Hilarotragoedia*, Giorgio Manganelli, que já havia recepcionado o romance de estreia de Mari com elogios, também escreveu a seu respeito em 1992, por ocasião da publicação de *La stiva e l’abisso* [O porão e o abismo]:

Michele Mari é um “caso” literário único... No seu modo de escrever encontro aquela necessidade de forçar a rígida língua italiana, de modificar sua estrutura, que me parece um dos temas tanto raros, quanto secretos e insistentes do escrever deste século.<sup>4</sup>

Mari pode ser considerado um “caso” literário único também por ser um autor inclassificável, devido às inúmeras e múltiplas referências que mobiliza no campo da sua atividade literária. A esse respeito, escreve o professor e crítico literário Andrea Gialloreti: “justamente a multiplicidade de referências, não reduzíveis à síntese, impede

---

<sup>2</sup> Cruzam-se exatamente porque há uma Milão nostálgica em Mari (a dos anos 1960 e 1970), assim como há uma Nasca sangrenta (a das inúmeras corrupções do progresso histórico que serão narradas em contos e romances).

<sup>3</sup> MARI, Michele. *Di bestia in bestia*. Torino: Einaudi, 2013, p. 180. Daqui em diante, todas as traduções do italiano, quando não diversamente indicado, serão de minha autoria.

<sup>4</sup> “Michele Mari è un “caso” letterario unico... Nel suo modo di scrivere trovo quel bisogno di far forza alla rigida lingua italiana, di modificarne la struttura, che mi pare uno dei temi rari quanto segreti e insistenti dello scrivere di questo secolo.” MARI, Michele. *La stiva e l’abisso*. Torino: Einaudi, 2002. p. 3.

de isolar uma linhagem definida para a escrita e a poética de Mari”<sup>5</sup>. Gialloreto refere-se aqui, sobretudo, ao modo como Mari se desloca dos autores antigos aos modernos, de Ugo Foscolo a Tommaso Landolfi, recuperando da tradição literária formas, métodos, estilos, temas, termos, enfim, uma tradição arcaica que caiu em desuso perante seus contemporâneos, mas que em Mari se torna motivo de homenagem, paródia ou pastiche através de um maneirismo de cunho moderno. Portanto, diante do quadro geral da produção artística do autor, percebe-se uma obra polimórfica, múltipla e inconformista, que busca sempre explorar e tensionar as inúmeras possibilidades da arte.

Em uma viagem interna às pulsões mais inquietantes do ser humano, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* [Cheio de angústia, eu vinha contemplar-te], seu segundo romance, de 1990, é uma homenagem explícita à língua e à poética de Giacomo Leopardi. Outra viagem, dessa vez através de uma geografia imaginária de terras e mares do século XVII, está em *La stiva e l'abisso*, com seu personagem culto Torquemada (uma continuação, poder-se-ia dizer, de Osmoc de *Di bestia in bestia*). No plano das narrativas curtas, encontram-se os livros de contos *Euridice aveva un cane* [Eurídice tinha um cão], de 1993, e *Tu, sanguinosa infanzia* [Você, infância sangrenta], de 1997: ambos, a seu modo, um acerto de contas com o próprio passado sangrento, de retorno às feridas de uma infância irresolvida (não que sua infância já não fosse tema dos livros anteriores, porém ela aparece de forma mais atenuada em relação a esses dois últimos).

Além do romance e do conto, Mari publica em 2000, em formato de quadrinho, as ilustrações d'*Os Sepulcros*, de Foscolo, e do *Orlando Furioso*, de Ariosto, sob o título de *I sepolcri illustrati* [Os sepulcros ilustrados]. A arte visual será ainda muito explorada pelo autor nos seus livros sucessivos, por meio de três vertentes: desenho (supracitado), pintura (*Milano fantasma* [Milão fantasma], de 2008, uma espécie de literatura de viagem em colaboração com o pintor Velasco Vitali) e a fotografia, mesclando texto e imagens (*Asterusher: autobiografia per feticci* [Asterusher: autobiografia por fetiches], de 2015, com a colaboração do fotógrafo Francesco Pernigo). Mas cabe sobretudo ressaltar a narrativa autobiográfica, de 2017, *Leggenda privata* [Lenda privada] em que joga um papel importante a inserção de algumas fotografias retiradas do acervo pessoal do autor.

Tais exemplos, citados com o propósito de oferecer uma visão geral da produção mariana, demonstram a capacidade do autor em mesclar gêneros, hibridizar formas e

---

<sup>5</sup> “Proprio la molteplicità dei riferimenti, non riducibili a sintesi, impedisce di isolare un lignaggio definito per la scrittura e la poetica di Mari”. GIALLORETO, Andrea. *Tra fiction e non-fiction*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017. p. 173.

línguas, recorrendo à tradição como ponto de partida para compor uma literatura original e particular. Essa condição polimórfica e híbrida de sua obra, que de quando em quando deforma as narrativas em sonhos e fantasias, comporta, no entanto, como traço característico um rigor formal (“puríssimas linhas de uma geometria rigorosa”<sup>6</sup>), que advém da sua formação de filólogo, mas também da herança de seus pais, que o “alfabetizaram” numa *ratio* lógica, como relata Mari: “o fato de os meus pais racionalizarem sempre em termos de papel, caixas, entrelinhas, entradas, margens, fez com que eu fosse precocemente alfabetizado nessa direção”<sup>7</sup>. É um raciocínio que o leva a pensar não apenas na escrita de uma história interna ao livro, mas no próprio livro como um *livro-objeto*, que o atrai pela sua composição tipográfica, pela sua encadernação, o frontispício, a capa, as ilustrações, a lombada... E dessa atração ele extrai a matéria para a criação literária, como, por exemplo, no conto “Le copertine di Urania” [As capas de Urânia], em *Tu, sanguinosa infanzia*, dedicado exclusivamente às angústias e sensações íntimas despertadas pelas capas, títulos, autores e fichas técnicas (inventadas pelo narrador) da famosa coleção de ficção-científica Urânia, publicada entre as décadas de 1950 e 1990.

O livro-objeto é, assim, a peça fundamental da *coleção* do bibliófilo: o exemplar recém-adquirido para sua *coleção* e/ou aquele que pertence ao passado longínquo da infância e que, naturalmente, foi perdido ou deveria ser abandonado pelo adulto, se torna, na realidade, um *fetich*, um modo de preservar o objeto de fantasia da extinção<sup>8</sup>. Qualquer intervenção mundana-externa nessa relação, que altera o estado imutável que se criou entre ele e o objeto, significa um *coitus interruptus*. Diante do acúmulo de objetos-fetiches, ele os *arquiva*, sempre se desdobrando e se renovando em novos arquivos que expressam materialmente – através de espirais dialéticos entre passado e presente, vida e morte, privado e coletivo, real e ficção – o espírito de seu proprietário.

Evidentemente, essa operação em Mari se expande e se desdobra do livro-objeto para os objetos de sua infância. Só para dar dois exemplos: o primeiro é uma bola de futebol que marcou dias angustiantes da infância do autor, porque em toda partida acabava caindo do outro lado da ferrovia. Esse episódio foi recuperado e transfigurado

---

<sup>6</sup> “[...] purissime linee di una geometria rigorosa”. MARI, 2013, p. 23.

<sup>7</sup> Transcrição da fala de Michele Mari na Università di Pavia. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/QP8K7ug7Jj4?feature=share>. Minuto 13:00. Acesso em: 11/08/2023.

<sup>8</sup> Faz-se referência ao artigo de Freud, publicado entre 1927 e 1928 na Alemanha, intitulado “Fetichismo”. In: FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI (1927-1931). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.

no conto “I palloni del signor Kurz” [As bolas de futebol do senhor Kurz], em que a ferrovia e a angústia ganham expressão literária dando lugar ao muro do misterioso senhor Kurz – reapropriação de Mari do inquietante personagem do *Coração das trevas*, de Joseph Conrad, autor admirado por ele. O segundo exemplo é constituído por um antigo candeeiro de propriedade da personagem Flora, no conto também de inspiração autobiográfica “Euridice aveva un cane”, através do qual Mari pôde formalizar ou estilizar seu desconforto histórico-social que se traduz numa dialética entre o antigo (o candeeiro) e o moderno (a luminária ajustável dos vizinhos). Esses objetos em Mari ganham, em suma, uma *nova vida*; diante do progresso histórico, são vistos como rejeitos e descartes pelas suas rasuras, desgastes, inutilidade; já aos seus olhos, são verdadeiros monumentos, feixes de luz, ruínas que contam a história de um passado (do seu passado). E é nessa *vida dos objetos*, em sua memória-colecionadora, memória-fetichista, memória-arquivista<sup>9</sup>, que ele se reconhece; é em uma contínua atualização desse passado no presente que ele resiste como “último sacerdote de um culto que só nele sobrevive”<sup>10</sup>.

Portanto, as questões que se colocam diante da presente dissertação são as seguintes: como ler Michele Mari enquanto colecionador? Quais são os objetos (materiais e imateriais) de sua *coleção* e como eles aparecem ou são representados? Como se formam e como ler os *arquivos* marianos? O que é um *fetichista* para Mari? Como se dá a relação fetichista dos objetos na literatura do autor?

Certamente, não são perguntas estanques, são perguntas que pressupõem uma dinâmica interna, pois *coleção*, *arquivo* e *fetichista* compõem uma intrincada rede de relações (intertextuais, memoriais, afetivas) que perpassam a inteira obra do autor e permitem, ainda que sempre abertas à novas revisões, traçar um itinerário crítico em um “espaço estético”, onde, segundo o filósofo Franco Rella, “o que está em jogo é o fato de podermos articular palavras, signos, figuras, relatos que nos coloquem diante do sentido do mundo, do sentido de nós sujeitos que nos confrontamos com o mundo”<sup>11</sup>. Portanto, a ordem dos conceitos como aparece nos capítulos não pressupõe uma leitura progressiva, mas sim uma dinâmica circular: do *fetichista*, volta-se à *coleção*, que volta para o *arquivo*, que volta para o *fetichista*, e assim por diante.

---

<sup>9</sup> O crítico Carlo Mazza Galanti escreve a esse respeito sobre a memória mariana, mas ao invés de “memória-arquivista”, ele utiliza “memória-museu”. Cf. GALANTI, Carlo Mazza. *Michele Mari*. Firenze: Cadmo, 2011.

<sup>10</sup> “[...] l’ultimo sacerdote di un culto che solo in lui sopravvive”. MARI, Michele. *Euridice aveva un cane*. Torino: Einaudi, 2004. p. 60.

<sup>11</sup> RELLA, Franco. *Limiares*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. Coedição de Rafael Copetti. – 1º ed. – Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021. p. 96.

Trata-se, enfim, de recolher – em meio à desordem dos livros da biblioteca e às prateleiras dos objetos da coleção, destituídos de suas funções e fetichizados, na diferença emergente dos arquivos – os cacos, os fragmentos e os destroços que se acumulam na obra mariana para tentar recompor a imagem desfigurada.

Colocada a questão da presente dissertação, o percurso de análise foi organizado da seguinte maneira:

No Capítulo 1, *Objetos/ Coleção*, define-se o que se entende pelo termo *coleção*, sua presença como conceito-ideia na crítica histórica, literária e filosófica moderna, encarnada na figura do colecionador (lê-se, sobretudo, as formulações de Walter Benjamin em *Rua de mão única* e nas *Passagens*); debatem-se as principais características que podem ser lidas como fundamentais para a coleção de objetos mariana; aborda-se uma análise de textos literários que evidenciam os aspectos levantados através da figura do colecionador.

No Capítulo 2, *Infância/ Arquivo*, pretende-se ler a presença da infância na literatura de Mari como um gesto de resgate arqueológico que implica uma série de questões culturais, históricas e literárias. Para isso, parte-se da ideia de ruína e de fragmento conforme analisou Georges Didi-Huberman em relação ao arquivo e da ideia de “montagem e imaginação” arqueológica; e arqueologia é aprofundada com as reflexões de Giorgio Agamben a respeito do que o filósofo escreveu sobre a “arqueologia filosófica”. Com essa base crítica, compreende-se melhor o gesto de Mari ao escavar nos objetos do passado as emoções íntimas do “eu” infantil e remodelá-las no literário.

No Capítulo 3, *Olhar/ Fetichismo*, parte-se das considerações teóricas de Massimo Fusillo em *Fetish* [Fetiches], para se pensar o uso e a ideia que esse termo adquire na literatura a partir do século XX. Define-se o termo “fetiche” e sua relação com a escrita/obra de Mari, pensando numa relação “inalterada” com os objetos. Tal relação, vista sob um ponto de vista dialético, permite ler os objetos enquanto providos de “emoções”, de uma “vida”, para além do que o olhar comum está habituado. O confronto do olhar comum com o olhar fetichista é possibilitado pelo conceito de “humildade das coisas” do antropólogo Daniel Miller, habilitando uma leitura que define Mari enquanto nutrido do olhar fetichista que se avizinha ao gesto do colecionador e do arqueólogo.

Assim como num canteiro de obras (arquivo) a lógica é a de anexar uma esquina à outra da cidade, um fragmento ao outro, também recorre-se aqui, segundo uma lógica

da gramática enquanto vida<sup>12</sup>, às etimologias dos prefixos em que um se conecta ao outro, onde uma raiz encontra outra: desse modo, dos espaços escritos, como salas, quartos, alçapões, ilhas, atóis, traça-se uma *topografia* imaginária nas narrativas; confunde-se o saber da *biologia* com o da *mitologia*, epigrafando uma infância suspensa entre a realidade e a fantasia (portanto, uma *mitobiografia*); as *cartografias* dimensionam tempos e espaços: mapas, telescópios, globos recolhem e montam uma *geografia* particular-familiar.

Por fim – e não menos importante –, no coração da gramática mariana ainda se inscrevem a filosofia e a filologia (*philo, sophia e logos*). Amor à sabedoria, à palavra e, sobretudo, ao estudo.

---

<sup>12</sup> A exposição dessa lógica gramática/vida baseia-se em uma passagem de *Di bestia in bestia* (da primeira edição, visto que esse trecho foi elidido da segunda), onde Mari traça uma relação entre a gramática, a besta e o homem: “o seu único modo [o da besta] é o indicativo. Objetividade, realidade, afirmação; qualquer gramático repete isso. Mas o homem é e é, ao mesmo tempo, um fosse e um seria, se a sua vida é sofrimento, deve agradecer ao conjuntivo e ao condicional. Subjetiva oblíqua optativa inexata criatura. Vocês conseguem imaginar uma besta no condicional? Claro que não, porque o sonho não é da besta; mais do que essa magra, consolação magérrima! não temos. [“Il suo solo modo è l’indicativo. Oggettività, realtà, affermazione; qualsiasi grammatico ve lo ripete. Ma l’uomo è ed è insieme un fusse e un saria, se la sua vita è sofferenza deve ringraziare il congiuntivo e il condizionale. Subbiettiva obliqua ottativa ipotetica inesatta creatura. Potete immaginarvi una bestia al condizionale? No certo, perché il sogno non è della bestia; più di questa magra consolazione, magherrima! non abbiamo”], p. 113.

## 1. OBJETOS/ COLEÇÕES

... toda paixão confina com um caos, mas a de  
coleccionar com o das lembranças.

Walter Benjamin, *Rua de mão única*

No ruído abafado da metrópole que zumbia em  
torno da casa, me parecia subitamente ter  
entendido a ordem ameaçadora e insistente:  
“Radamès, desculpe-se!”<sup>13</sup>.

Mario Praz, *Vecchi collezionisti*

Coleção, do latim “*collectio*”, significa recolher, reunir, coletar. Uma coleção, portanto, pressupõe um acúmulo, um elenco de coisas/objetos materiais. Desse acúmulo nascem salões e galerias em espaços abertos, mas também sótãos empoeirados, escritórios obsoletos em espaços fechados: são pontos de encontro entre sujeito e objeto, de colecionadores, bibliófilos e *bouquineurs* que vão à caça de relíquias, bugigangas, antiguidades, raridades, para ornarem em suas casas quartos, salas, corredores: surgem daí o “homem privado” e o espaço *intérieur* burguês, ou seja,

o refúgio da arte [...]. O colecionador se torna o verdadeiro ocupante do interior. Seu ofício é a idealização dos objetos. A ele cabe esta tarefa de Sísifo de retirar das coisas, já que as possui, seu caráter de mercadoria [...]. O colecionador se compraz em suscitar um mundo não apenas longínquo e extinto, mas, ao mesmo tempo melhor, um mundo em que o homem, na realidade, é tão pouco provido daquilo de que necessita como no mundo real, mas em que as coisas estão liberadas da servidão de serem úteis<sup>14</sup>.

Walter Benjamin identificou esse tipo de colecionador, o “autêntico”, nas *passages* parisienses do final do século XIX e início do século XX: entre uma vitrine e outra das lojas, ele espia pacientemente através do vidro – como se espiasse através dos séculos – o próximo objeto que o chama para saltar para dentro da sua coleção (“não

---

<sup>13</sup> “Nel sordo rumore della metropoli che ronzava intorno alla casa mi parve ad un tratto di distinguere la minacciosa insistente ingiunzione: ‘Radamès, discolpati!’”. PRAZ, Mario. *Vecchi collezionisti*. In: *Voce dietro la scena*. Milano: Adelphi, 1980.

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Ed. alemã de Rolf Tiedemann; org. da ed. brasileira Willi Bolle; colaboração da ed. brasileira Olgária Chain Féres Matos; trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, p. 59.

somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida”<sup>15</sup>). Esse colecionador deseja a todo custo manter os objetos do seu afeto longe da contaminação mundana em virtude do seu mundo extinto e longínquo: através da ordenação, esquematização, catalogação, do inventário, “ele empreende a luta contra a dispersão [...], [que] foi o mesmo espetáculo que ocupou tanto os homens da era barroca”<sup>16</sup>; ele reveste os objetos de uma *sacralidade* incorruptível, que não pode ser *profanada*. Porém, diante da mundanidade, ele entende que é preciso reconhecer, em um determinado momento, que o objeto de sua coleção, por maior que seja seu ato de conservação, é acometido pela profanação<sup>17</sup> e a separação, recebendo um novo uso fora do “círculo mágico”<sup>18</sup> da coleção.

Como se o seu destino dependesse daqueles objetos, ele os ama não pelas suas utilidades, mas por um valor intrínseco neles, descartado/esquecido pelo progresso histórico. Entre ele o objeto impera uma relação que remonta ao “antigo estatuto da caça”, segundo a experiência de Walter Benjamin na casa de veraneio de sua infância, quando ia à caça de borboletas para sua coleção:

[...] quanto mais me achegava com todas as fibras ao inseto, quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda ação o matiz da decisão humana, e, por fim, era como se sua captura fosse o único preço pelo qual minha condição de homem pudesse ser reavida<sup>19</sup>.

Isto é, entre ele e o objeto impera uma relação quase que de simbiose. A borboleta já não pode mais voar, o ar no qual respirava se desfez, ela foi imobilizada pelo ato sanguíneo do colecionador, cuja ação traduz um desejo de circunscrever um espaço num determinado tempo para que os objetos do seu afeto não mudem, não recebam o influxo do rejeito e do descarte da modernidade: ele também admite para si a tarefa de Sísifo de permanecer o mesmo de quando a conheceu. Porém, há sempre algo de ineludível desse passado museificado que volta a ecoar no presente, volta a reclamar sua presença. É aí, então, que o colecionador-Benjamin, sendo atravessado como que por um fantasma,

---

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 240.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 245.

<sup>17</sup> Remete-se aqui, mais especificamente, ao valor atribuído ao termo por Giorgio Agamben. Discorrendo sobre o profanável através do jogo, o estudioso italiano exemplifica com a atividade predatória do gato, em que substituir o rato (objeto sacro) pelo novelo (brinquedo), libera o gato da finalidade predatória do seu ato, tornando essa atividade, na profanação, puro meio. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 66.

<sup>18</sup> BENJAMIN, *opus citatum*, p. 239.

<sup>19</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011, p. 81.

percebe com angústia ter feito daquele objeto um interlocutor: nele, conservado amorosamente, está encapsulada a história do passado, o episódio da caça; no presente, ao olhar para aquele objeto que depois de anos parece também encará-lo – não como se olha para um espelho que lhe devolve a exata imagem de si mesmo vivo, mas sim como a uma fotografia que lhe faz ver a própria vida no instante da morte – ele consegue voltar à infância, é o acesso que lhe permite reviver o passado no presente; esse objeto não cessará mais de provocar-lhe arrepios, de lembrar-lhe, à força, que sua vida agora foi selada por um pacto, e ao encontro secreto com aquele objeto, “o insondável com que as palavras da infância fazem frente aos adultos”, ele não pode faltar.

Essa descrição inicial serve para armar uma leitura sobre Michele Mari enquanto colecionador do próprio passado; através de um recorte de algumas impressões benjaminianas, que aprofundam dialeticamente a figura do colecionador, com o objetivo de explorá-las dentro de um núcleo complexo que é a obra artístico-literária do autor milanês. Uma síntese dessas impressões pode então ser articulada da seguinte forma:

- 1) A coleção pressupõe retirar do objeto o caráter de *utilidade*; aquilo que o colecionador coleciona são *inutilidades*; o que para a sociedade do consumo é rejeito, descarte, para o colecionador é uma preciosidade prestes a receber sua *redenção*;
- 2) para o colecionador, em grande medida, colecionar significa impor uma *ordem* à *desordem* do mundo; a biblioteca será o lugar de representação da *ratio* filosófica e, ao mesmo tempo, do *pathos* literário;
- 3) o objeto da coleção é investido de *sacralidade*, é protegido, guardado, conservado longe da *profanação*; como um guardião de prontidão, o colecionador vê no alto de sua prateleira, escondido, o objeto reluzir religiosamente diante de seus olhos;
- 4) a coleção não pode não causar no espírito do colecionador um arrepio *vergonhoso*, como quem sabe que, diante dos olhares dos outros, comete sorrateiramente, através da coleção de objetos, um ato ilícito, deixando transparecer sentimentos inconsciente-primitivos que foram *recalcados* pelo consciente.

Toda essa operação, como será analisado nas narrativas marianas, se dá de modo dialético: lá onde vibra a atual ideia de preciosidade investida em um objeto *inútil*, envelhecido, descartado, coexiste sua antiga história de *utilidade*, de algo que um dia já teve uma função; convive com a exigência da *ordem*, não sem um certo desconforto, a

inevitável *desordem* (o equilíbrio residiria no limiar de um “caos organizado”): “nesse domínio, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício”<sup>20</sup>; ainda que se queira da coleção um círculo mágico *sagrado*, o colecionador terá de lidar continuamente com as *profanações*, com as separações e interrupções: disso decorrerão os processos de luto (perda) e nostalgia (recuperação); o colecionador depara-se, enfim, com o *retorno do recalçado*, isto é, imaterialmente encarnadas no objeto antigo, envelhecido e ruinoso da coleção, reaparecem as pulsões infantis que haviam sido superadas pelo sujeito: medo, horror, grotesco, violência. Nesse sentido, acompanha-se a teorização de Francesco Orlando da literatura enquanto sede imaginária do *retorno do recalçado* a partir de Freud:

[...] aquele postulado geral [de derivação freudiana] faz da literatura, mesmo que não ignorando a sua vertente oficial ou conformista, a sede imaginária de um retorno do recalçado. Em outras palavras, a pressupõe abertamente ou secretamente concessiva, indulgente, parcial, solidária ou cúmplice diante de tudo quanto encontra distância, suspeita, repugnância, rejeição ou condenação fora das suas ficções. Se é assim, a literatura tem permanentemente o valor de um negativo fotográfico da positividade das culturas da qual emana; e como arquivo histórico, não tem rivais na soma de todos os outros documentos, mais casuais e menos orgânicos, que podem deixar de si rebeliões, infrações e frustrações<sup>21</sup>.

Diante dessa dinamicidade da coleção, o espaço da literatura de Mari será eletrizado por uma variedade de formas díspares: navegando através de uma cartografia de mapas, itinerários, guias turísticos, regiões insólitas e inabitadas, busca-se uma *coleção de lugares*; entre paisagens estilhaçadas, vivências, experiências interrompidas, tenta-se montar uma *coleção de memórias*; melancolia, ironia, nostalgia traçam a *coleção de um pathos variado*; entre prateleiras, escritórios mal iluminados, sótãos empoeirados, apresenta-se a biblioteca que guarda a *coleção de livros/autores* do coração; um candeeiro antigo, uma bola áspera, cinzenta, os lápis de iniciação ao estudo, um vaso de cerâmica: *coleção de objetos*; ainda, na sua literatura, é transfigurada uma *coleção de línguas*, da “pseudo-língua” manzoniana, passando pela língua cortante celiniana, à extrema

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, *opus citatum*, p. 228

<sup>21</sup> “[...] quel postulato generale fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso. In altre parole, la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni. Se è così, la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana; e come archivio storico non ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di sé ribellioni, infrazioni e frustrazioni”. ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015. p. 7-8.

literariedade da língua manganelliana; por fim, como moldura desse “coquetel da memória douda”<sup>22</sup>, surge uma *coleção de estilos/gêneros*: do erudito ao popular, grafando às vezes em um registro áulico, alto, outras vezes, um registro popular, baixo. Paródia, comédia, tragédia, maneirismos, pastiches, do gótico ao autobiográfico: tudo é lançado com maestria e extremo cuidado no vórtice das narrativas marianas.

Diante dessa constelação caótica, porém cuidadosamente organizada, percebe-se a complexa rede de relações que o autor mobiliza em sua criação artística; isso reforça, sobretudo, uma preferência por “reconstituir o eu do autor através das peças de um mosaico que compõem uma imagem complexa, e até mesmo aberta a contínuas revisões, ao invés de uma narrativa linear”<sup>23</sup>. A identidade do autor é parte constitutiva dessa paisagem estilhaçada e fragmentada, repleta de objetos que se espalham na sua obra. O objetivo, daqui em diante, é recolher esses fragmentos e armar uma leitura crítica em torno deles.

### 1.1 Na biblioteca: Caos e Cosmo

Mari estreia no cenário literário italiano em 1989 com a publicação do romance *Di bestia in bestia*, que é considerado por ele como “o livro da [sua] vida”<sup>24</sup>. O romance, que começou a ser escrito nos anos 80, quando o autor contava apenas com vinte e cinco anos, recebeu uma nova edição em 2013. Publicada pela editora Einaudi, a nova edição conta com intervenções do autor no texto original, modificando e até mesmo eliminando certas passagens que poderiam ser recebidas pelo público leitor da época como uma excessiva paródia “erudita” da própria literatura. Ao final da edição, há um fragmento do autor onde ele explica a decisão de reescrever o texto:

Hoje, porém, depois de tantos outros livros, reescrevi *Di bestia in bestia* de maneira mais enxuta, sobretudo lá onde o exagero classicizante e o acúmulo de citações corriam o risco de privilegiar um contraponto paródico, que desde o início eu advertia como um mal necessário. De fato, não reescrevi aquela

---

<sup>22</sup> Expressão utilizada por Umberto Eco para descrever a biblioteca como não somente “o lugar da sua memória, onde você conserva o que leu, mas o lugar da memória universal, onde um dia, no momento fatal, será possível encontrar aqueles outros que leram antes de você. Um repositório no qual, no limite, tudo se confunde e gera uma vertigem, um coquetel da memória douda [...]”. ECO, Umberto. *A memória vegetal*. Trad. Joana Angélica D’Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010. p. 49.

<sup>23</sup> “[...] ricostruire l’io dell’autore attraverso le tessere di un mosaico che compongono un’immagine complessa, e semmai aperta a continue revisioni, anziché attraverso una narrazione lineare.” COGLITORE, Roberta. *Le varianti d’autore in Asterusher di Michele Mari*. Versants 68:2, fascicolo italiano, 2021, p. 116.

<sup>24</sup> “[...] il libro della mia vita.” MARI, Michele. *Di bestia in bestia*. Torino: Einaudi, 2013, p. 183. Tradução minha.

história *ex novo*: apenas submeti o texto original a uma série contínua e capilar de cortes, suturando com intervenções mínimas as partes sobreviventes [...].<sup>25</sup>.

Alguns livros de prosa sucessivos do autor, contos e romances que serão analisados mais adiante, não passarão incólumes pelo corte do estilete e o remendo da agulha do filólogo<sup>26</sup>, lembrando que Mari lecionou nessa área durante anos na Università degli Studi di Milano. Isto porque, ao lançar um olhar retrospectivo, pode-se observar nesse aspecto de revisão um “canteiro auto-filológico”, como o definiu Andrea Cortellessa<sup>27</sup>, pois entre os livros de Mari existe uma ideia de *continuação*, isto é, um livro *continua* no outro e não se conclui porque cada livro é feito de uma angústia, um trauma, uma trepidação – daí Mari dizer que *Di bestia in bestia* é o livro de “sua vida” e sempre retomá-lo em novas revisões ou através de outros livros, como se seus mais de trinta anos de produção artístico-literário não fossem senão um “único metalivro”<sup>28</sup>, em constantes desdobramentos em torno de núcleos temáticos que já se encontram no livro de estreia.

O rigor formal que acompanha a trajetória intelectual e criativa de Mari, desde a elaboração, edição e composição de seus textos até a montagem minuciosa das estruturas de suas narrativas, foi estilizado na biblioteca de um dos seus primeiros personagens, Osmoc (anagrama de Cosmo), cuja organização é impecável, cada detalhe é racionalizado. Assim é descrita a biblioteca do ancião que recebe em seu castelo, “atarracado e desajeitado”, os três viajantes vindo da longínqua Dièfzarca – cidade imaginária da cartografia mariana –, o professor Pésulai, a secretaria Ebebléchei e o narrador-protagonista:

---

<sup>25</sup> “Oggi però, dopo tanti altri libri, ho riscritto *Di bestia in bestia* in modo piú asciutto, soprattutto là dove l’oltranza classicheggiante e l’accumulo citativo rischiavano di privilegiare un controcanto parodico, che fin dall’inizio avvertivo come male necessario. Di fatto non ho riscritto quella storia *ex novo*: ho invece sottoposto il testo originale a una serie continua e capillare di tagli, suturando con interventi minimi le parti superstiti”. *Idem, ibidem*, p. 183.

<sup>26</sup> Associa-se a formação filológica de Mari ao cuidado que ele demonstra na organização, na concepção e na linguagem empregada em seus textos literários, visto que a prática filológica, tanto a antiga quanto a moderna, não cabe nesse tipo de associação.

<sup>27</sup> CORTELLESA, Andrea. “Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini”. In: DONATI, Ricardo; GIALLORETO, Andrea; PIERANGELI, Fabio (orgs.) et al. *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022.

<sup>28</sup> Mari utiliza essas palavras ao referir-se, em *Asterusher* (2015), à opção de extrair passagens de outros livros seus para compor os fototextos do que ele chama “*autobiografia per feticci*”: “alguns textos provém dos meus livros, outros foram escritos para a ocasião: me agrada a ideia de que uns e outros sejam literariamente contínuos, como partes de um único metalivro”. [Alcuni testi provengono dai miei libri, altri sono stati scritti espressamente: mi lusinga l’idea che gli uni e gli altri siano letterariamente continui, come parti di un unico metalibro]. MARI, Michele; PERNIGO, Francesco. *Asterusher: autobiografia per feticci*. Mantova: Corraini edizioni, 2015. p. 7.

[...] a inteira extensão das paredes [do escritório] estava ocupada por densas prateleiras de livros. Fui atingido pelo rigor impecável com o qual estavam ordenados os livros. Tantos, numa biblioteca privada, nunca tinha visto. Era um espetáculo realmente imponente: imaginem vocês dezenas de milhares de livros em dupla ordem do chão ao teto, alinhados com uma precisão absoluta e devidamente divididos segundo os critérios mais sábios [...]”<sup>29</sup>.

Daí em diante o narrador irá descrever os critérios adotados por Osmoc: a separação, os compartimentos, os agrupamentos<sup>30</sup>. Nessa imperiosa organização, por meio da qual começa a cintilar a imagem do colecionador, constam livros antigos, infólios preciosos<sup>31</sup>, cadernos, blocos de notas e diários sobre a escrivaninha. Há livros espalhados por toda parte, colunas se erguem sobre o chão e ameaçam cair a qualquer momento. Ao lado da escrivaninha, um “elegante móvel com gavetinhas”<sup>32</sup> – cujo adjetivo sugere um móvel saído de outro século – transmite a sensação de uma biblioteca cuidadosamente fichada, registrada, arquivada. Salva da dispersão e da desordem, o *kósmos* que impera na biblioteca, no entanto, contrasta frontalmente com o ambiente circundante da natureza. Enquanto Osmoc, do interior de seu escritório declarava aos seus hóspedes a angústia de constatar a indiferença do mundo em relação à sua biblioteca,

lá fora a neve rodopiava rapidamente sob o fôlego veemente do vento que, chicoteando-a raivosamente, parecia se divertir em tirar disso espirais impetuosas como os fogos de artificios de verão. De quando em quando, rajadas de neve flagelavam a janela para depois escorrerem na superfície do vidro<sup>33</sup>.

Em meio à selvageria incontrolável da natureza (que mais adiante no romance será alegorizada na figura do irmão gêmeo Osac, anagrama de Caos), entre a neve e o gelo, desponta a fortaleza gótica de aspecto militar (mais uma metáfora para a ordem) de Osmoc. Será esse ambiente dialético o palco onde irá se desenrolar o embate entre natureza e cultura ao longo das quase duzentas páginas de *Di bestia in bestia*. Em Mari,

---

<sup>29</sup> “[...] l’intera estensione delle pareti era occupata da fitte scaffalature di libri. Fui colpito dal rigore impeccabile con cui erano ordinati i volumi. Tanti, in una biblioteca privata, non ne avevo mai visti. Era uno spettacolo davvero imponente: immaginatevi decine di migliaia di libri in duplice ordine dal pavimento al soffitto, allineati con una precisione assoluta, e debitamente divisi secondo i criteri piú saggi [...]”. MARI, 2013, p. 18-19.

<sup>30</sup> Como se verá mais adiante, as prateleiras onde o senhor Kurz conserva a coleção das bolas de futebol das crianças do colégio *Quarto dei Mille* também seguem o mesmo rigor formal na organização, o que significa dizer que essa ideia é uma constante em Mari.

<sup>31</sup> Posteriormente, no conto “I giornalini” [As revistas em quadrinhos] (*Tu, sanguinosa infanzia*), cujo personagem central também é um professor em sua biblioteca, esses in-fólios serão retomados e especificados como “in-fólios barrocos”.

<sup>32</sup> “un elegante mobiletto a cassetini”. *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>33</sup> “Fuori la neve turbinava guizzando sotto il ato veemente del vento, che frustandola rabbiosamente sembrava divertirsi a ritrarne spirali rapinose come i fuochi d’artificio l’estate. Di tanto in tanto sventagliate di neve sferzavano la nostra per poi colare lungo la superficie del vetro.” *Idem, ibidem*, p. 20.

o rigor formal é acompanhado simultaneamente pela observação benjaminiana de uma ordem sempre “à beira do precipício”, ou seja, nesse caso dos personagens Cosmo e Caos há essa dupla antítese (gêmea) que convive entre a *forma* (cultura) e o *informe* (natureza), e que permite estender a leitura, ao analisar outras passagens de seus contos, ao inconsciente (tabu) e o consciente (totem) freudianos, de onde deriva o *pathos* do pensamento e da escrita para as narrativas. Em meio a prateleiras, livros espalhados no chão e móveis antigos, em suma, o espaço da biblioteca da casa gótico-militaresca de Osmoc corresponde a um tempo longínquo que lhe devolve sua própria imagem no presente, isto é, a série de objetos naquele espaço já constitui e pode narrar a sua vida.

### 1.1.1 *Asterusher*: labirinto, memória, amor

O labirinto, a memória e o amor possuem um traço comum: são *formas do interminável*. No labirinto, o sujeito se perde em enigmáticas curvas que parecem levar ao infinito e o vazio; na memória, os episódios se bifurcam de igual modo nas curvas do tempo histórico, a ponto de se confundirem com a imaginação; e no amor, por fim, o sujeito amoroso faz experiência de um “*atopos*”, como escreveu Barthes, de uma singularidade impenetrável, por isso mesmo sempre enigmática e única ao desejo. É esse sentido último que une esses três termos que estão imbricados na série de objetos que Mari revive por meio da literatura no livro-coleção *Asterusher: autobiografia per feticci*. A informe palavra “*Asterusher*” liga a um só tempo a “Casa Astérion” do conto de Borges e a “Casa Usher”, do conto de Poe. Na abertura do livro, de fato, está um fragmento do conto de Borges acompanhado de uma fotografia de Francesco Pernigo que capta integralmente a casa de Nasca, uma parte do jardim e a figura de Mari (esta última minúscula, iluminada por uma luz elétrica que contrasta com a crepuscular obscuridade do ambiente). E no fechamento do livro, um fragmento do conto de Poe, cuja fotografia de uma parede da casa de Mari em Milão coincide com a descrição de Poe de uma rachadura em *zig-zag*.

Da combinação das casas imaginárias de Borges e de Poe nasce a de Mari: livresca, solitária e anti-histórica. O próprio livro – que reúne em textos e imagens a coleção dos seus objetos, exhibe ângulos e fotografias da casa, amplia certos detalhes – é uma *forma interminável* de percorrer literariamente o labirinto da própria memória e dos afetos através da catalogação, montagem e sistematização do passado.

O tema da coleção em Mari aqui analisado precisa ser considerado então por essa vereda, ou seja, a vereda de uma “outra” relação entre o sujeito e os objetos, que é, em última instância, uma relação “inalterada”, perpetuada como experiência de um eterno presente. Os objetos que orbitam as narrativas de Mari prefiguram a ideia de uma experiência do tempo passado enquanto espaço revisitável e configurável através dos quais a articulação entre *memória*, *história* e *escrita* repropõe novos olhares sobre a narrativa autobiográfica. Essa é uma perspectiva entremeada sobretudo nos livros “mais explicitamente”<sup>34</sup> autobiográficos, como *Asterusher* e *Leggenda privata*. Nesses dois “fototextos”<sup>35</sup>, não apenas o sujeito (o eu narrador) e os objetos são os protagonistas – dos quais se falará mais adiante –, mas também a “Casa” é peça fundamental na composição “mitobiográfica”<sup>36</sup> mariana. Nas obras de Mari, a imagem da “Casa” é significativa na medida em que abre dimensões outras que permitem o mesmo jogo que o autor usa para compor literatura, isto é, a “Casa” é um espaço por onde perfilam paradoxos, pontos de fugas, falsas pistas, fundos falsos, que desvelam um sentido profundo das coisas e do sujeito. Com frequência, o autor recorre a imagens como a da janela, da porta, do alçapão, das escadas e outras, percorrendo tais instâncias labirínticas povoadas de vozes, monstros e fantasmas. Visto que forma e conteúdo estão entrelaçados na obra de Mari, é possível falar em uma “Casa-Mari”, conceito-chave que habilita alocar o escritor nessa dimensão artificial e construída da Casa – o único espaço verdadeiro para ele.

Mas, o que significa reconhecer no artificial artístico a “verdade”? Como a estética pode contribuir para uma interpretação do sentido do sujeito e do mundo? O “espaço estético” pensado por Franco Rella em *Limiares* conduz a uma reflexão da relação mútua entre a poesia e a filosofia; uma relação abolida por Platão na *República*, que exaltava a “verdade” do discurso filosófico (e que segue a constituição da *polis*) em detrimento da

---

<sup>34</sup> Uso as aspas para assinalar também os livros considerados “menos” autobiográficos, como *Di bestia in bestia*, embora a obra completa de Mari, como declara o autor, remeta sempre à sua infância, mesmo quando ela não está explicitamente mencionada.

<sup>35</sup> Entre os leitores e críticos de Mari na Itália, de Andrea Cortellessa a Roberta Cogliatore, o termo “fototexto”, apesar do amplo debate contemporâneo sobre esse conceito, é aplicável nessas obras de Mari, uma vez que o autor hibridiza fotografia e textualidade para narrar o “eu”. Não será de interesse desta dissertação explorar o debate em torno do conceito de “fototexto”, porém, deixa-se como sugestão a seguinte leitura: SANTURBANO, Andrea. “Fototextualidade na narrativa contemporânea”. In: *Contemporaneidades na/da literatura italiana*. Patricia Peterle e Andrea Santurbano (orgs). Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.

<sup>36</sup> Termo também utilizado pelo crítico literário Andrea Cortellessa (2022), que sugere na prosa de Mari a junção entre o “mito” originário/coletivo e a “biografia” particular do autor. O oxímoro *Leggenda privata* (lenda particular/privada) pode ser lido como a expressão máxima desse conceito.

“ilusão, fantasia” criada pelo discurso poético. Essa perspectiva será revisada pelo próprio Platão em *As Leis*, quando o filósofo admite a tragédia como ponto comum entre os filósofos e os poetas, embora os primeiros estejam mais ligados à “verdade” da cidade. Ou seja, a arte e a poesia, nesse ponto de vista, produzem sonhos e sombras que dissipam os problemas da *polis* e são, em última instância, um “fundo vazio” porque não tocam a realidade. Porém, segundo Rella, é com a elaboração de uma “metafísica da arte” por Nietzsche – retomada depois por Adorno – que filosofia e arte são encaradas nos seus *limiães*, num espaço que vacila entre o *logos* (o conceito) filosófico e o *pathos* artístico. Superado o racionalismo platônico, sem, no entanto, aderir a um extremo subjetivismo, a “verdade” da arte é pensada segundo Nietzsche e Adorno como uma “inaparência” que transparece no interior da forma artística: sendo essa última, desde o início, aparência.

É uma arte que certamente acolhe em sua sombra o que é heterogêneo e inassimilável ao conceito, mas que, ao mesmo tempo em que resiste à tomada do conceito, resiste também à tentação do belo que, escondendo as fraturas e as lacerações do mundo, ofusca sua verdade, aquela verdade que a arte não consegue capturar mas que, contudo, deixa transluzir em sua forma<sup>37</sup>.

Portanto, a verdade da arte seria uma “inaparência” que aparece na forma artística por uma via contraditória, oblíqua. Ela não se desvela claramente e de imediato aos olhos, mas restitui ou provoca um sentido do mundo e das coisas lá onde parece não as tocar, ou melhor, tocando-as pelas margens, pelos limiães. Nesse limiar, o falso e a sombra da arte também são capazes de indagar os sentidos do sujeito e do mundo, pois é justamente nos seus falseamentos, na sua condição onírica e heterogênea que as “fraturas e lacerações do mundo” se mostram a ela, à arte, uma preocupação estética a ser *pensada* no interior da sua forma. Não sem razão Mari dividiu seus personagens de *Di bestia in bestia* entre o *logos* (Cosmo) e a arte (Caos). No fundo, é também um modo de pensar e refletir sobre a relação entre natureza e cultura através do espaço estético que tensiona os artifícios retóricos e a “verdade” discursiva.

Em *Asterusher*, a “Casa” é, simultaneamente, um espaço físico e metafórico que permitirá a Mari elaborar questões ligadas ao mundo da infância no plano literário, seguindo o filão da tradição literária que explorou esse espaço e que remonta às narrativas góticas e de horror, mas também os romances policiais dos séculos XIX e XX (sobretudo, Edgar Allan Poe e H.P Lovecraft). A “Casa” perpassa seu primeiro romance até seu último livro de contos, *Le maestose rovine di Sferopoli* [As majestosas ruínas de

---

<sup>37</sup> RELLA, 2021, p. 95.

Sferopoli]. É uma rigorosa formalização conceitual recorrente na sua obra – chegando ao ponto da obsessão – que “estiliza” a partir desses espaços familiares o *pathos* de um *Unheimlich* (o infamiliar freudiano). A divisão feita por Mari no livro *Asterusher* é, justamente, entre as duas casas nas quais transcorreu a sua vida: a primeira parte, chamada “Nasca”, explora o interior da casa de campo de sua infância, como já mencionado, numa pequena região na costa do Lago Maggiore; a segunda parte, “Milão”, explora a casa localizada na grande capital lombarda, onde posteriormente Mari transcorrerá a vida adulta. Nas duas casas, o olhar fotográfico de Francesco Pernigo percorre minuciosamente livros, quadros, móveis e diversos objetos antigos (ou *robaccia*, “tralha, bugiganga”, para dizer com Francesco Orlando). Cada imagem é intercalada por um texto em negrito no topo da página: os textos variam entre trechos extraídos de alguma obra precedente de Mari, trechos escritos especialmente para a ocasião do livro e, em menor número, trechos extraídos de autores que influenciaram a escrita e o pensamento do autor. Cada página de *Asterusher* rende homenagem a um objeto-fetiche, formando um catálogo/coleção que condensa e busca narrar a vida do autor.

O olhar de Pernigo percorre um trajeto pela “Casa-Mari” que se inicia com a composição metamórfica entre Borges e Mari. Por essa composição, cria-se um efeito narrativo como um “hall de entrada” que recebe e sinaliza aos novos hóspedes da casa que estão prestes a adentrar. Esta imagem é peça fundamental do imaginário livresco que Mari recupera de toda uma tradição poético-narrativa, principalmente a do gênero gótico. Em *Di bestia in bestia*, os hóspedes de Osac também passam por semelhante processo, por exemplo. Geralmente, os livros de Mari são introduzidos por um *incipit* retórico pescado na tradição, como se a cada novo começo (novo livro) o autor sentisse a exigência de repetir a advertência dantesca: “deixai toda esperança, vós que entrais”<sup>38</sup>.

Da parte externa, o olhar se desloca para a parte interna da casa. Nesse espaço, pequenos núcleos temáticos se coadunam a partir da justaposição de duas páginas que se comunicam. Em uma dupla de páginas da segunda parte (Imagem 1), “Milão”, há duas imagens que expressam o núcleo do *trabalho* de escritor e desenhista, e, acompanhando as imagens, dois fragmentos textuais; à esquerda, vê-se um pequeno busto de Dante, o Sumo Poeta, e um texto didascálico (escrito para a ocasião do livro) que diz: “sob ele, apinhados como os soldados da antiga falange, as canetas com as quais escrevi tudo que escrevi até o início do atual milênio, antes de me render”; à direita, vê-se sufocadas em

---

<sup>38</sup> ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias, Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. p. 22.

um recipiente de vidro os lápis usados na infância para desenhar, com a citação retirada do conto “Ballata triste di una tromba” [Balada triste de uma trombeta] a reforçar e imprimir sobre a imagem a ideia de rigor adquirida na infância: “máxima seriedade, solidão, estudo, maceração em silêncio, nunca disturbei ninguém [...]”:



Imagem 1: *Asterusher* (2015).

De modo inverso, Mari associa aos lápis de desenho da infância o rigor, a geometria do pensamento, a rigidez do estudo, que atinge até mesmo uma dimensão física/corpórea com o emprego da palavra “maceração” (*macerazione*); enquanto as canetas usadas para escrever os romances e os contos da década de 1990 (de um Mari adulto, acadêmico, crítico), que, pressupõe-se, deveriam expressar a ideia de rigor, são associadas a uma imagem fantasiosa, como se aqueles pequenos “soldados” em forma de canetas – e o olhar já não pode mais pressupor o contrário – narrassem a história de uma

“batalha” enfrentada pelo autor antes dele se render (ao teclado, pode-se deduzir, e aqui se abre também o conflito da passagem entre o antigo e o moderno com a virada do século). A natural divisão do senso comum é retrabalhada nessa composição de Mari: rigor na infância, fantasia/imaginação na fase adulta. E testemunhas dessa inversão são Dante e o pequeno leme de um navio, como se tivessem sido trocados de seus lugares originais para exercerem novas funções: a do Sumo Poeta de vigiar as memórias das canetas, sobreviventes das batalhas, e a do leme de levar adiante as memórias da infância que ainda realizará sua *magnum opus*.

A inversão, em última análise, gera a intercalação entre uma página e outra, as duas se complementam se dissociando. Essa dinamicidade que se cria da composição da Imagem 1 gera como possível leitura a ideia de uma fantasia/imaginação contida no rigor e vice-versa. Além de inverter a ordem natural, Mari também abole a distinção que impera em certa concepção evolutiva que considera a infância como uma fase “ingênua” a ser superada pela consciência “crítica” adulta.

Em outros momentos do livro, a combinação de páginas irá apresentar a imagem de um objeto e, ao seu lado, um detalhe desse objeto. Em outros casos, ainda, as imagens são configuradas em campo e contracampo, além da combinação díspar entre objetos que, inicialmente, não possuem relação. Tal operação é complexificada na segunda edição de *Asterusher*, de 2019, em que o autor propõe uma versão ampliada, incluindo 16 novas páginas – o que implica em novas combinações, novos arranjos e olhares. Roberta Coglitore analisou comparativamente as duas edições no artigo “Le varianti d’autore in *Asterusher* di Michele Mari” [As variantes autorais em *Asterusher* de Michele Mari], ressaltando o aspecto “auto-filológico” (retomando Cortellessa) das escolhas feitas pelo autor na segunda edição em relação à primeira; por “auto-filológico” se entende uma revisitação ao passado para recolher, em meio às “fraturas e lacerações” (para falar com Rella), os fragmentos de uma vida inconclusa e dar forma a esse informe. Longe de exaurir a questão “auto-filológica” das duas edições, já muito bem estudada por Coglitore em seu artigo, ressalta-se apenas o caráter colecionista de Mari nesse livro, levantado pela autora:

A enumeração de uma centena de fetiches produz um fototexto que, unicamente pela paginação, lembra a forma tripartida da emblemática e, pela complexidade das duas seções [Nasca e Milão], da riqueza de uma coleção *Wunderkammer*, construída para maravilhar o proprietário [...]. Na enumeração caótica dos objetos se funde a peculiaridade do volume que prefere reconstruir o eu do autor através das peças de um mosaico que

compõem uma imagem complexa, e aberta eventualmente a contínuas revisões, ao invés de passar por uma narração linear<sup>39</sup>.

O fio condutor de *Asterusher* é certamente a biografia de Mari, mas quem a narra são os objetos, os espaços das casas, os quadros (desenhos, pinturas, fotografias), os brinquedos, certas emoções de uma lembrança e os fantasmas de um tempo passado. Imagem e palavra se retroalimentam num esquema *contínuo* e *serial*. Se na origem de um texto estava o objeto, agora o mesmo texto está deslocado de sua origem em função do objeto. As canetas e os lápis observadas na Imagem 1, além da remissão explícita da composição à obra *Fantasmagonia*, de 2012, também figuram nas narrativas dos livros de 1993 e 1997, *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*, respectivamente. O mesmo se dá, na segunda edição de *Asterusher*, com a inclusão dos cristais de “*verderame*”, reinvocados do seu romance *Verderame*, publicado em 2007 (o mesmo ano em que o autor publica seu primeiro livro de poemas, *Cento poesie d’amore a Ladyhawke*). Inclusive a bola de couro de futebol, do conto “*I palloni del Signor Kurz*”, reaparece na segunda edição de *Asterusher*.

A repetição dos objetos das coleções de livro em livro, de narrativa em narrativa, permite a Mari reativar as emoções desses objetos através da *reiteração* (dado que prefixo *iter-* latino significa percurso, caminho; *reiterar*, portanto, significa repetir o mesmo percurso, o mesmo caminho). Cada *reiteração* desloca novos sentidos, novos olhares. E o “narrar a si mesmo” no passado passa a ser filtrado não exatamente por aquilo que as precárias palavras podem *bio-grafar*, mas pelo que a reiteração dos objetos pode *grafar* em relação a si, já que, segundo a perspectiva de Mari, a sua vida é *reificada* nos objetos: “[...] quanto da minha vida é reificado nas coisas e nos espaços”<sup>40</sup>.

Não se pode, no entanto, tomar ingenuamente o uso das palavras em Mari. É importante reconhecer, no uso da palavra *reificação*<sup>41</sup>, a dimensão crítica que ela evoca, sobretudo nas teorizações no início do século XX, das quais Mari se mostra consciente. György Lukács, em 1923, publica *História e consciência de classe*, onde retoma os

---

<sup>39</sup> “L’enumerazione di un centinaio di feticci produce un fototesto che, per la singola impaginazione, ricorda la forma tripartita dell’emblematica e, per il complesso delle due sezioni, la ricchezza di una collezione da *Wunderkammer*, costruita per magnificare il proprietario [...]. Sulla enumerazione caotica degli oggetti si fonda la peculiarità del volume che preferisce ricostruire l’io dell’autore attraverso le tessere di un mosaico che compongono un’immagine complessa, e semmai aperta a continue revisioni, anziché attraverso una narrazione lineare.” COGLITORE, 2021, p. 116.

<sup>40</sup> “[...] quanto della mia vita è reificato nelle cose negli spazi, con lo stesso zelo analitico imposto dall’imperatore di Borges ai suoi cartografi”. MARI, 2015, p. 9.

<sup>41</sup> No seu livro de ensaio crítico, *I demoni e la pasta sfoglia*, Mari usará pelo menos 23 vezes a palavra “reificação” para ler a literatura e a filosofia de variados autores, de Stephan King a Céline e Benjamin.

estudos de Karl Marx sobre o fetichismo da mercadoria no capitalismo moderno – livro que também inspirou as reflexões de Benjamin acerca das fantasmagorias da modernidade logo em seguida, a partir de 1927, com *Das Passagen-Werk*. Em um dos capítulos, Lukács se debruça sobre o que seria o “fenômeno da reificação”, que já aparecia nos estudos de Marx:

A essência da estrutura da mercadoria já foi ressaltada várias vezes. Ela se baseia no fato de uma relação entre pessoas tomar o caráter de uma coisa e, dessa maneira, o de uma “objetividade fantasmagórica” que, em sua legalidade própria, rigorosa, aparentemente racional e inteiramente fechada, oculta todo traço de sua essência fundamental: a relação entre os homens<sup>42</sup>.

A reificação do sujeito no objeto, na análise de Lukács, é a marca singular das transformações impostas pelo capitalismo moderno no âmbito do trabalho. Dentre elas, está a perda da totalidade (“essência fundamental”) em detrimento da fragmentação que subdivide, parcializa e calcula os objetos e o próprio trabalho: “essa fragmentação do objeto da produção implica necessariamente a fragmentação do seu sujeito”<sup>43</sup>. Para além das implicações sócio-políticas que preocupam sociólogos, historiadores e filósofos, em Mari a preocupação é de ordem estética, já que a definição de reificação é interpolada na sua literatura de forma ambígua: de quem reconhece a reificação como mecanismo complexo de coisificação do sujeito e, conseqüentemente, do esfacelamento da totalidade, mas, ao mesmo tempo, de alguém que reivindica nesse deserto em ruínas<sup>44</sup>, através da coleção, uma perspectiva totalizante (como o faz Lukács<sup>45</sup>).

Colecionar, enquanto forma de reviver o passado no presente, é também uma maneira de colar de volta os cacos estilhaçados da vivência, de reorganizá-los para recompor a imagem da totalidade, que, mesmo recomposta, não deixa de reinvocar em si as marcas do passado. Essa é a questão fundamental que perpassa pela escrita e coleção na obra de Mari, analisado também por Andrea Gialloreto:

[...] diante de toda produção de Mari está esse desafio impossível que compreende “as contradições de uma visão de mundo angustiada, na qual o

---

<sup>42</sup> LUKÁCS, György. *História e consciência de classe*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 194.

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*, p. 203.

<sup>44</sup> No conto de Borges citado por Mari na nota 39, a completude e a totalidade sonhada pelos cartógrafos do Império terminam em ruínas: “Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas”.

<sup>45</sup> Certamente, quando Lukács exorta a “compreender esse processo ou de se dirigir contra seus efeitos destruidores”, o que está no bojo da reflexão do crítico literário húngaro é a coisificação do homem em trabalho gerada pelo capitalismo e a submissão psicológica do tempo e do espaço do sujeito ao *modus operandis* da produção mercantil.

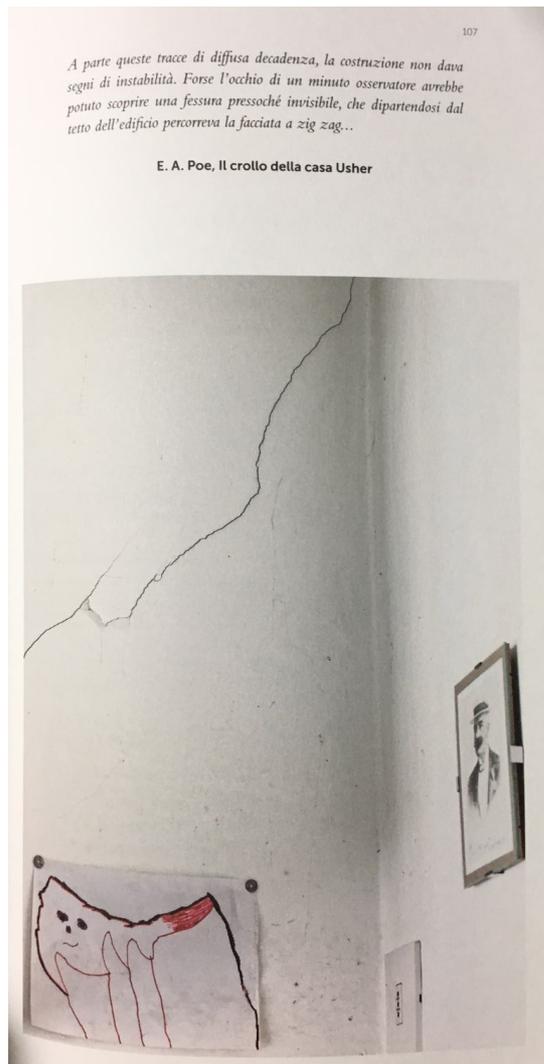
desejo de preservar, catalogar, colocar em ordem (frequentemente com maníaca, fetichista afeição) se demonstra uma operação frustrante, quando não uma coação claramente neurótica”. Como contrapartida à falência, ao colecionador compete a dignidade de histórico de uma época, piedoso ressuscitador de lembranças coaguladas em imagens e objetos abandonados da aura. De pleno acordo com a análise desse fenômeno entregue por Benjamin ao estudo sobre *Eduard Fuchs, o colecionador e o histórico*, o escritor reivindica a perspectiva totalizante, estereoscópica, sobre um horizonte mutilado e que precisa ser reintegrado com os pedaços de passado recolocados pela forte dedicação de quem preserva a essência do efêmero através da reconstrução historiográfica, da narrativa memorial, do colecionismo [...]”<sup>46</sup>.

De fato, o livro-coleção *Asterusher*, enumerado e fichado segundo a lógica de um catálogo da própria vida, não possui a ingênua pretensão de representar “ponto por ponto” a vida do autor – que acabaria por ser um catálogo extenso e inútil, como o mapa de uma província que abraça totalmente o território da cidade feito pelos cartógrafos no conto de Borges. Consciente dessa impossibilidade, o passado se abre como um arquivo de onde emergem fragmentos, recortes, cacos de uma vida em ruínas: é necessário voltar a esse “horizonte mutilado” e juntá-los, colá-los, reorganizá-los a fim de, a partir dessa operação, fazer reemergir novos sentidos. Através de anacronismos, o autor recombina e remonta uma imagem de si inacabada e fragmentada; o desejo platônico pelo imutável, a obsessão contínua pela ordem e pela forma, a exigência do real; tudo isso sob constante tensão com o transitório, com a desordem, o informe e com a excessiva literariedade.

Não por acaso, a última página de *Asterusher* combina a imagem de uma parede rachada, o retrato antigo e realista de um homem, o desenho inacabado de uma forma inumana que parece ter sido desenhada por uma criança e, entre estes dois, uma tomada, com uma passagem do conto de Poe que *parece* descrever o cenário da “Casa-Mari”:

---

<sup>46</sup> “[...] a monte di tutta la produzione di Mari sta questa sfida impossibile che palesa «le contraddizioni di una visione del mondo angosciata, in cui la brama di preservare, catalogare, mettere in ordine (spesso con maniacale, feticistica affezione) si dimostra un’operazione frustrante, quando non una coazione scopertamente nevrotica». Come contropartita per il fallimento, al collezionista compete la dignità di storico di un’epoca, pietoso riesumatore di ricordi coagulati in immagini e oggetti abbandonati dall’aura. In pieno accordo con l’analisi di questo fenomeno consegnata da Walter Benjamin allo studio su *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, lo scrittore rivendica la prospettiva totalizzante, stereoscopica, su un orizzonte mutilo da reintegrare con i pezzi di passato ricollocati dalla strenua dedizione di chi preserva l’essenza del transeunte attraverso la ricostruzione storiografica, la narrazione memoriale, il collezionismo [...]”. GIALLORETO, 2017, p. 192-193.



“Além dessa indicação de velhice extrema, porém, a estrutura dava poucos indícios de instabilidade. Talvez o olho de um observador atento tivesse descoberto a única fenda visível, a qual, estendendo-se do teto, descia em ziguezague...”  
Imagem 2: *Asterusher* (2015).

Porém, mais do que a correspondência entre texto e imagem, é o sentido de uma vida que parece ecoar e ganhar forma na estrutura decadente e fissurada da casa, isto é, entre os indícios de decadência, do amor à tradição (o retrato antigo), e a estabilidade que a fez sobreviver aos influxos do tempo; entre a tentativa da forma perfeita e a inevitável fissura do informe que por ela atravessa (o que atestam também os dois retratos pendurados na parede). Não há um “eu” verbalmente escrito nem fotografado nessa composição, no entanto, o que ressoa dessa combinação é a memória de uma vida que se reconhece na (in)completude e na (de)formidade.

São essas algumas dualidades, expandidas em máximo grau na literatura, que estão implicadas nas coleções marianas.

### 1.1.2 Michelino colecionador, filólogo e *serial killer*

*Continuação, serialidade, reiteração e reificação*: são nesses termos que se pode aproximar, em Mari, a coleção à escrita literária: uma tentativa incessante e sempre nova – tanto na forma, quanto no conteúdo – de reatualização, reativação e reorganização das imagens do passado no presente.

A coletânea *Euridice aveva un cane* conta com dezoito contos. Com exceção dos mais longos, “I palloni del signor Kurz” e o homônimo “Euridice aveva un cane”, todos os outros são narrativas curtas. A obra oferece uma extensa variedade de situações narrativas, que se alternam entre experimentalismos de formas, linguagens, assuntos e personagens. Na base das narrativas das coletâneas mitobiográficas de Mari está o personagem “Michelino”, ou seja, Miguelinho (em alguns contos explicitamente mencionado, em outros surge como uma sugestão), lido aqui como a elaboração do eu infantil transfigurado nas idiosincrasias do colecionador e do filólogo mariano. Como metáfora que coaduna esses papéis, surge também a do *serial killer*, tal qual se lê no conto “La serietà della serie” [A seriedade da série], onde um narrador-personagem sem nome (“O meu nome não tem importância, porque eu consisto inteiramente no meu medo de ladrão”<sup>47</sup>) conversa com seu interlocutor, um ex-filólogo que se tornou, justamente, um *serial killer*, isto é, um colecionador: “O Colecionador, claro, pois quem além dele guardaria em cima de sua escrivaninha um vasinho de línguas humanas em álcool, cintilando ao raio da minha lanterna?”<sup>48</sup>. O ex-filólogo da criteriosa biblioteca que busca ordenar o mundo para melhor lê-lo resiste em ceder seu lugar e passa a conviver com o colecionador, cuja paixão, aos seus olhos, é *uma paixão vergonhosa*<sup>49</sup>. Mas, em que consiste exatamente esse motivo de vergonha para o colecionador mariano? O que há no seu gesto, quando confrontado com o gesto do filólogo, que é preciso ocultar? O filólogo tem em mãos os instrumentos mais afiados e opera no âmago da palavra até extrair-lhe a

---

<sup>47</sup> “Il mio nome non ha importanza, perché io consisto interamente nella mia paura di ladro”. MARI, 2004, p. 88.

<sup>48</sup> “Il Collezionista, certo, perché chi altri terrebbe sulla sua scrivania un vasetto di lingue umane sotto spirito, scintillanti al raggio della mia torcia?”. *Idem, ibidem*, p. 88.

<sup>49</sup> Andrea Gialloredo, sobre o romance *Tutto il ferro della Torre Eiffel*, de Mari, escreve: “a ânsia de colecionar e possuir objetos raros, marcados pela excepcionalidade pois se supõem que tenham um valor testemunhal, é descrita no livro de Mari como *uma paixão vergonhosa* [...]. Para descobrir tesouros escondidos e invisíveis ao olho do homem comum, é necessário ocultar as próprias intenções, recorrendo a subterfúgios e a fingimentos exatamente como fazem os protagonistas do romance”. [L’ansia di collezionare e possedere oggetti rari, segnati dall’eccezionalità in quanto se ne sospetta un valore testimoniale, è descritta nel libro di Mari come una passione disdicevole [...]. Per scovare tesori nascosti e invisibili all’occhio dell’uomo comune bisogna celare le proprie intenzioni, ricorrendo a sotterfugi e infingimenti proprio come fanno i protagonisti del romanzo]. GIALLORETO, 2017, p. 162. Grifo meu.

interpretação que iluminará um enigma: “Veja, ‘na vida’ eu era filólogo. Tem ideia do que isso significa? Significa encontrar um texto gorduroso, flácido, cheio de manchas e de impurezas e dizer a ele: texto, eu te levarei de volta à tua verdade”<sup>50</sup>; porém falta, nessa tarefa, a dimensão que também traga à luz o sujeito e sua psicologia: é aí, então, que a figura do colecionador encontra abrigo e se fortifica. Ao contrário do filólogo, o colecionador carrega em si os sentimentos sórdidos, a imprecisão do medo e da obsessão, e diante daquele que faz edições críticas de manuscritos isso se torna um motivo de vergonha.

Evidentemente, essa não é uma divisão estanque na literatura mariana: essas duas figuras convivem dialeticamente, como no caso citado dos irmãos gêmeos Cosmo e Caos. É diante dessas contradições de visão de mundo angustiada que o filólogo colecionador irá se tornar também um *serial killer*. Um artefato, como o vaso de línguas humanas e um móvel antigo (conta ainda o narrador, “me voltei em direção da voz: em qualquer parte lá em baixo, talvez, tinha uma poltrona”<sup>51</sup>), compõem o interior onde habita o protagonista, conhecido como Monstro de L\*\*\*. Essas peças constituem dentro da coleção a forma de um cadáver, como imaginou Benjamin:

O interior burguês dos anos 60 e 90, com seus gigantescos aparadores transbordando de objetos entalhados, os cantos sem sol, onde se ergue a palmeira, o balcão que a balastrada fortifica e os longos corredores com a cantante chama de gás, torna-se adequado como moradia unicamente para o cadáver. “Neste sofá a tia só pode ser assassinada”. A exuberância sem alma do mobiliário só se torna conforto verdadeiro diante do cadáver.<sup>52</sup>

Portanto, a repetição e a iteração de novas vítimas do *serial killer* (vale frisar essa redundância do assassino em *série*) deixa transparecer – desde que esse personagem começou a aparecer nos romances policiais no final do século XIX – certas variantes de comportamentos e de patologias que interessam ao escritor-colecionador. Uma das variantes, e é o próprio Mari a nos fornecê-la, é o valor em si da série: “[...] como o objeto de uma coleção, cada repetição sacia e consola, nos ressarce pela espera, nos presenteia o prazer do reconhecimento e, finalmente, nos faz entrever um princípio de ordem no

---

<sup>50</sup> “Vedete, ‘nella vita’ io facevo il filologo. Avete un’idea di cosa signica? Signica incontrare un testo grasso, accido, pieno di macchie e di impuritá, e dirgli: testo, io ti riporterò alla tua verità [...]”. MARI, 2004, p. 90.

<sup>51</sup> “Mi voltai in direzione della voce: da qualche parte laggiú, forse, c’era una poltrona.” *Idem, ibidem*, p. 89.

<sup>52</sup> BENJAMIN, 2011, p. 15.

caos da existência”<sup>53</sup>. *Saciedade e ressarcimento*: eis dois polos que o colecionador compartilha com o *serial killer*. Cada novo objeto que entra para sua coleção preenche, alegremente, a ausência da perda, ainda que ele esteja se sujeitando a um sistema e a um mecanismo previsível e ordenado. Em outras palavras, “o homicida é solitário, a sua técnica é geralmente constante, as suas vítimas pertencem frequentemente a uma mesma categoria, mas justamente essa homogeneidade valoriza, em engenhosa dialética, a relativa novidade de cada episódio”<sup>54</sup>. Daí que, no conto, cada nova vítima se torna para o assassino um interlocutor, alguém que, tendo se antecipado ao seu encontro, é imobilizado num canto escuro da sua casa (um cenário de terror *à la* Edgar Allan Poe, autor admirado por Mari). E quando cessa a comunicação entre ele e a vítima interlocutora? Quando ele, tendo se distraído, sente ter abandonado, perdido, traído aquele pacto selado no momento em que se encontraram?

Caso ocorra a traição – e ela ocorre –, nesse momento o colecionador estremece, o *serial killer* sente os primeiros sinais de abstinência, o mundo se veste de luto e melancolia: e é por isso que, enquanto o *serial killer* de “La serietà della serie” dialoga com sua futura vítima, ele não cessa maniacamente de fazer novas vítimas, assinaladas de revés pelo narrador: “senti um rumor como de carne batida num talher: carne empapada, tipo fígado, mas o que quer que fosse eu estava contente de não vê-la enquanto ele a manipulava”<sup>55</sup>. Torna-se uma *obsessão* repetitiva e insaciável para ele querer manter perpetuamente aquele instante de ordem no caos, aquele sentimento de novidade diante do mesmo, mas ele é assombrado continuamente pela perda e pela frustração.

Abre-se um núcleo obsessivo-repetitivo que se apresenta como descontinuidade, um espiral que a literatura de Mari assumirá para si como uma força criadora:

Entendi que quando lemos um livro o nosso deleite é mentira, sendo ele apenas o desbotado e corrupto reflexo do deleite *que o livro experimenta ao ser lido por nós*, entendi que um fugaz lampejo de felicidade – mais do que isso não é concedido – depende da resolução do nosso ser na obra, gesto ou ação que seja, sombra ou avanço [...]”<sup>56</sup>.

<sup>53</sup> “[...] come il pezzo di una collezione, ogni ripetizione appaga e consola, ci risarcisce dell’attesa, ci regala il piacere del riconoscimento e finalmente ci fa intravedere un principio d’ordine nel caos dell’esistenza.” MARI, Michele. *I demoni e la pasta sfoglia*. Milano: Il Saggiatore, 2017. p. 391-392.

<sup>54</sup> “l’omicida è solo, la sua tecnica è spesso costante, le sue vittime appartengono sovente a una stessa categoria, ma proprio questa omogeneità valorizza, in dialettica arguta, la relativa novità di ogni singolo episodio”. *Idem, ibidem*, p. 391.

<sup>55</sup> “Sentii un rumore come di carne sbattuta su un tagliere: carne molliccia, come fegato, ma qualsiasi cosa fosse ero contento di non poterla vedere mentre lui la manipolava.” MARI, 2004, p. 91.

<sup>56</sup> “Capii che quando leggiamo un libro il nostro diletto è menzogna, essendo soltanto lo sbiadito e corrotto riflesso del diletto *che prova il libro a essere letto da noi*, capii che un fugace barlume di felicità – di più non è dato – dipende dalla risoluzione del nostro essere nell’opera, gesto od azione che sia, ombra od incesso [...]”. *Idem, ibidem*, p.91. Grifo do autor.

É essa consciência descontínua/anacrônica que permite, portanto, que seja a serialidade dos objetos da coleção a ler o autor por dentro, ao invés de ser ele a lê-los como mera série numerada (como exige que se leia um repertório, por exemplo). No conto “Euridice aveva un cane”, a infância de Michelino na casa de veraneio (aqui a coincidência com a infância berlinense de Benjamin não é mero acaso), em Scalna, comporta justamente esse balanço descontínuo entre a conservação fetichista do passado e a inevitável perda diante do presente. A mesma constatação do colecionador *serial killer* em relação à leitura dos livros reemerge na passagem a seguir, ao tratar da leitura da série de objetos de Flora, uma vizinha idosa que vive sozinha em uma casa antiga repleta de objetos que, como observa o narrador, não passam da Segunda Guerra Mundial. Por esse aspecto histórico, os objetos da casa-museu de Flora chamam a atenção do protagonista. Flora há ainda um cão chamado Tabú, no qual Michelino é afeiçoado:

Quando a Flora não estiver mais aqui, pensava, dessa casa será necessário fazer um museu, e aí de quem mudar alguma coisa de lugar: depois sentia vergonha desse pensamento e dizia para mim que seria lindo se tantas Floras idênticas se sucedessem uma à outra, cada uma com o seu Tabú, e nunca mudasse nada: ela me olhava com os seus olhos cor de avelã, apertando-os um pouco porque enxergava mal e parecia que me lia por dentro<sup>57</sup>.

Importa destacar a última imagem, “e parecia que me lia por dentro” [*e mi sembrava che mi leggesse dentro*], pois é uma imagem fundamental no que concerne à leitura dialética dos objetos da coleção. Para lidar com o possível sentimento da perda de Flora, Michelino imagina uma “sucessão” de Floras e Tabus, imagens desdobradas no tempo, mas exatamente iguais umas às outras. Essa “coleção” de Floras e Tabus (serializada, fichada, imutável), assim como a coleção dos objetos, é a série que lê Michele por dentro. Por meio de sua vida reificada naquelas outras vidas míticas (lembrando que “Flora” é uma alegoria da natureza, enquanto “Tabu” é a alegoria da cultura) ele se vê então como a expressão que resulta das diversas camadas da história – afinal, colecionar objetos é justamente acumular pedaços divergentes de história.

Entre o caos e o cosmo dos livros da biblioteca e outras instâncias que guardam os objetos-fetiches da coleção mariana, a serialidade e as reificações que compõem a

---

<sup>57</sup> “Quando la Flora non ci sarà piú, pensavo, di questa casa bisognerebbe fare un museo, e guai a chi sposta qualcosa: poi mi vergognavo di questo pensiero, e mi dicevo che sarebbe stato bello se tante Flore identiche si fossero succedute l’una all’altra, ognuna con il suo Tabú, e non cambiasse mai niente: lei mi guardava con i suoi occhi color nocciola, strizzandoli un po’ perché ci vedeva male, e mi sembrava che mi leggesse dentro.” *Idem, ibidem*, p. 61-62.

labiríntica “Casa-Mari” mobilizam a linguagem literária e os sentidos da história para novas leituras não óbvias, como o tensionamento entre ficção e realidade, memória e história. A coleção, como visto, é um campo profícuo enquanto técnica internalizada no próprio arranjo do texto e da linguagem narrativa, da sua heterogeneidade ao desejo do rigor.

## 1.2 Na Casa-Mari: monstros e fantasmas

*Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*

Dante Alighieri, *Divina Commedia*

Até o presente momento, buscou-se delimitar a figura do colecionador por meio, sobretudo, de alguns apontamentos críticos de Benjamin que relacionam história e memória; por isso também foi necessária uma leitura crítica das montagens entre texto e imagem partindo de obras como *Asterusher* ou “La serietà della serie” e observando como na literatura mariana o conceito de coleção é mobilizado através de uma rede expressiva complexa que requer uma abordagem dialética entre língua, sujeito e objeto. O objetivo de agora em diante é aprofundar ainda mais esse aspecto, através do espaço aqui já denominado como “Casa-Mari”, a fim de observar que, em alguns casos, a relação que se estabelece entre linguagem e memória através da coleção pode ser uma fonte ainda mais profícuo para a criatividade do escritor quando, no interior do plano literário, a escrita é atravessada por outras artes além da literatura. É o caso de Mari com o cinema, pois ao retomar e reelaborar os objetos do passado nos livros, o procedimento utilizado parece seguir a linha de uma *mise en scène*, ou seja, da montagem de um espaço onde são colocados em cena os afetos e as memórias do escritor que passam a agir como personagens de uma teatralização.

No conto “L'uomo che uccise Liberty Valance” [O homem que matou Liberty Valance], em *Tu, sanguinosa infanzia*, há por exemplo essa referência explícita ao filme de 1962 de John Ford, embora não haja nenhuma outra menção direta ao filme ao longo da narrativa, exceto no título que reaparece no final do conto. Apesar disso, o espectador de John Ford irá reconhecer no conto certas alusões à estrutura narrativa do filme, como, por exemplo, a elaboração do *western* fordiano que se dá na fronteira entre o fato e a lenda, em virtude de uma projeção não-cronológica que confunde passado e presente, mito e história; junto a isso, o enredo do filme – o duelo sangrento entre Stoddard e

Valance – parece servir de moldura para que Mari possa transfigurá-lo no seu conto no formato de uma memória com traços autobiográficos, que reconstrói um diálogo-duelo entre pai e filho, narrado em primeira pessoa a partir da perspectiva do filho. O enredo é um acerto de contas de ambos com as perdas do próprio passado. Brinquedos, livros e objetos diversos (um ursinho de pelúcia, por exemplo) que não sobreviveram ao fetichismo do menino são os recursos que o pai utiliza para incriminá-lo como traidor de si mesmo, de alguém que, ludibriado pela noção de troca, não conservou seu próprio passado.

A narrativa transcorre como “relato” memorialístico de um sonho do narrador, sem data – o que pode ser tanto um sonho da noite anterior, como um sonho atemporal –, destacado em fonte menor no corpo do texto, em que seu pai lhe aparece perguntando se ele sabe o que há (qual é a “coisa”) por detrás de uma porta, ao que o menino resiste dizendo: “se há algo de ignoto, será horrendo, se há algo de familiar será triste”<sup>58</sup>. Diante dessa incógnita, o diálogo posterior entre os dois sugere ser um relato inventado pelo próprio narrador para dar voz àquela “coisa” que ele poderia ter descoberto caso ousasse espiar pela porta. Essas são as palavras que se seguem ao sonho, já em fonte maior, e que funcionam quase como uma “legenda” do sonho:

Agora que o sonho acabou te pergunto porque você não a fez realmente, essa coisa, pois, se eu fui capaz de inventar essa noite, você também deve ter imaginado muito bem, por que você não ousou quando era o tempo certo. Esse vazio que me ressoa dentro, esse luto que dia após dia contristou os dias da minha vida, agora sei de onde eles veem; agora sei onde fugia a parte mais secreta da alma quando o obscuro mundo me triturava<sup>59</sup>.

A partir daí se retoma o diálogo. Portanto, parece lícito supor diante dessa “legenda” do sonho que o diálogo que segue é um diálogo-relato híbrido do narrador, criado artificialmente para revisitar e comunicar um lugar sangrento que ainda pulsa no tempo presente, isto é, um gesto do pai que não houve (“te pergunto porque você não a fez realmente”), de uma palavra que não foi dita (“esse vazio que me ressoa dentro”), de um olhar que só se realiza em sonho (“sorria constrangido, meu pai, enquanto no sonho

---

<sup>58</sup> “[...] se c’è qualcosa di ignoto sarà orrendo, se c’è qualcosa di familiare sarà triste.” MARI, Michele. *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino: Einaudi, 2009. p. 11a.

<sup>59</sup> “Ora che il sogno è finito ti chiedo perché non l’hai fatta davvero, questa cosa che se io sono stato capace di inventare stanotte avrai ben immaginato tu pure, perché non hai osato quando n’era il tempo. Questo vuoto che mi rimbomba dentro, questo lutto che giorno dopo giorno ha contristato i giorni della vita mia, adesso so da dove vengono; adesso so dove fuggiva la parte più segreta dell’anima quando l’oscuro mondo mi triturava.” *Idem, ibidem*. p. 11b.

dessa noite me olhava nos olhos”<sup>60</sup>). Um diálogo-relato que se quer verdadeiro, sincero, detalhado – com traços e indícios biográficos do autor, remetendo a objetos, nomes de cidades e ruas inscritos na realidade –, diálogo-relato de todos aqueles dias em que ele sentia ressoar esse vazio, essa falta que assumiu a forma de uma culpa e uma dívida por não ter conservado os objetos de sua infância, como se lê a certa altura:

Oh papai, como foi possível que um dia eu tenha parado de pensar nisso? Eu, que a vida inteira sempre fui um feticista e um conservador morboso de todas as minhas coisas, eu que tudo arquivo com afeição maníaca, como foi possível que *eu* tenha traído tantas vezes?<sup>61</sup>.

Ao contrário do filme de John Ford, em que o espectador só saberá no final que tudo não se passou de uma lenda relatada como verdadeira por Stoddard ao jornalista Scott *de algo que não aconteceu*, nesse conto Mari inverte a lógica, e o leitor desde o início é enredado no sonho encenado pelo artifício do diálogo-relato, e não há “verdade” final a ser desvelada, pois a “verdade” está toda contida na encenação<sup>62</sup>. Em ambos os casos há a sobreposição e alternância de tempos e de perspectivas que abalam o pressuposto de verdade do relato memorialístico em primeira pessoa, cujo resultado é a criação de uma zona indecível entre realidade e ficção.

Além do interesse de Mari por aquilo que o cinema pode oferecer em termos de técnica narrativa de uma história, há um interesse que se expande às próprias salas dos cinemas. Essas aparecem para ele ora como lugares de decantação de um passado dissolvido no tempo, ora como lugares onde se dão certos rituais memorialísticos, como se lê em “Vecchi cinema” [Velhos cinemas]. Trata-se, nesse texto, de um elenco de diversas salas de cinema que já não existem mais, como o cinema *Zenit* na Praça Piemonte em Milão, ou ainda o *Metro-Astra* em Corso Vittorio Emanuele. A narrativa propõe um passeio por essa paisagem aurática e perdida, entre nomes de ruas e salas de cinemas, de uma Milão que sobrevive apenas na memória guardada pelo sujeito e que faz despontar uma nostalgia. Esse é um dos textos de Mari que resistem a qualquer classificação: ele aparece inicialmente como desfecho de *Milano fantasma*, um livro de 2009 que joga com o gênero da literatura de viagem, visto que propõe de fato um percurso pelos monumentos

---

<sup>60</sup> “Sorriveva di imbarazzo, mio padre, mentre nel sogno di questa notte mi guardava negli occhi.” *Idem, ibidem*. p. 11c.

<sup>61</sup> “Oh papà, com’è stato possibile che un giorno io abbia smesso di pensarci? Io, che per tutta la vita sono sempre stato un feticista e un conservatore morboso di tutte le cose mie, io che tutto archivio con affezion maniacale, com’è stato possibile che *io* abbia tradito tante volte?”. *Idem, ibidem*, p. 14. Grifo do autor.

<sup>62</sup> Vale destacar ainda a famosa frase final do jornalista Scott a Stoddard, da qual Mari é um devoto confesso, que diz: “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend”.

e pelas paisagens milanesas. Porém, esse percurso se dá por meio de uma exploração visual subjetivizada, onde as fotografias de Velasco Vitali e as passagens escritas por Mari reconduzem o olhar a observar não o dado concreto da realidade – embora se faça sempre menção a ela –, mas sua dimensão plástica e artificial vista pela sensibilidade do sujeito.

“Vecchi cinema” será republicado, treze anos mais tarde, na sua quarta coletânea de contos *Le maestose rovine di Sferopoli*, de 2022. Aqui também o texto é posto como desfecho do livro. Mas já não é o mesmo texto, não porque o autor tenha realizado modificações formais ou de conteúdo, mas sim porque o seu simples deslocamento de uma obra à outra faz com que o texto se abra à novas ressignificações e releituras possíveis. Nesse caso, o pano de fundo de “Vecchi cinema” em *Milano fantasma* – galerias, prédios históricos, universidade e praças da cidade nas quais Mari viveu entre os anos 60 e 70 – cede lugar à uma cidade inventada, uma geografia circular e literária encerrada no nome “Sferopoli” (junção das palavras “esfera” e “polis”, ou seja, uma cidade esférica). Textualmente, “Vecchi cinema” parece passar a funcionar como uma peça que permite ao livro reforçar a ideia de circularidade posto no nome da cidade, já que a abertura e o fecho do livro se dão com dois contos que elaboram a ideia de espaço e percurso: abre-se com a viagem turística de “Strada Provinciale 921” [Estrada Regional 921] e fecha-se com a viagem nostálgica de “Vecchi cinema”.

“Strada Provinciale 921” é uma espécie de guia turístico que “apresenta” e “incentiva” o leitor à descoberta do submundo que está prestes a percorrer, “onde a escrita de viagem, estilo Touring Club, é cortada por tiradas humorísticas, horríficos ecos lovecraftianos (*A cidade sem nome*) e o sarcasmo gaddiano dirigido ao *Genius loci*”<sup>63</sup>.

Seguindo pela Strada Provinciale 921, o viajante passará pela estrada de chão chamada Agonia, onde encontrará a indicação de restaurantes turísticos localizados na costa, renomados pelos moluscos e crustáceos “monstruosos”; o viajante passará ainda pelas ruas Traço e Medida; prosseguindo, enfim, chegará no ponto em que se encontrará sozinho com ele mesmo, sem poder suportar. Encontrará a rua das Vozes: “confabulações das Vozes, 365 dias ao ano. Queijos locais nunca formados, reinando o informe. À

---

<sup>63</sup> “[...] dove la scrittura di viaggio, stile Touring Club, viene squarciata da trovate umoristiche, orrificiche echi lovecraftiani (*La città senza nome*) e il sarcasmo gaddiano verso il *Genius loci*.” SANTORO, Vito. “Note di letture su *Le maestose rovine di Sferopoli*”. In: DONATI; GIALLORETO; PIERANGELI, 2022, p. 421-422.

esquerda, a cerca de 1.087 km, as majestosas ruínas de Sferopoli com as suas muralhas colossais de mica e basalto (visita sem retorno). Prosseguindo, o Grito [...]”<sup>64</sup>.

Pressupondo o próprio leitor como um viajante, esse livro-cidade é composto por contos fragmentários, narrativas que percorrem e tentam elaborar em poucas páginas agonias, angústias, vozes e sonhos. Ao contrário da “beleza” turística italiana prometida ao visitante do Touring Club, o visitante da escrita mariana só poderá encontrar acolhimento e satisfação no acossamento dos monstros e na precariedade das suas formas, o “reinando o informe” dos queijos, na sua arquitetura em ruínas e repleta de subsolos, alçapões e lugares secretos. O conto “Come venne ricordato mio padre nel cimitero di Lambrate” [Como é lembrado meu pai no cemitério de Lambrate], por exemplo, é uma cerimônia lutuosa das Vozes para o pai do “filho-narrador”; “Con gli occhi chiusi” [Com os olhos fechados], título que retoma o famoso romance homônimo de Federigo Tozzi<sup>65</sup>, no entanto, tematiza a tarefa ordinária de alugar uma casa<sup>66</sup>. Um diálogo “normal” entre uma proprietária, uma secretária e um homem de nome Pietro (Mari retoma o nome do personagem de Tozzi), até que a obsessão de ver o que há por trás de uma porta fechada (poder-se-ia dizer a mesma do “L’uomo che uccise Liberty Valance”) leva o homem ao colapso, sendo puxado por fantasmas para dentro de um alçapão. Um último exemplo, também em formato de diálogo, é o conto “Dialogo fra Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e un venditore di formaggi” [Diálogo entre Leopold Mozart, Wolfgang Amadeus Mozart e um vendedor de queijos], onde pai e filho descobrem no queijo gorgonzola, através do profundo conhecimento de um vendedor, uma metáfora para a arte e para a vida.

Cada conto é uma “majestosa ruína” que compõe a paisagem não-harmônica de Sferopoli. Saindo da “Strada Provinciale 921” o leitor chegará então a “Vecchi cinema”, destino final de Sferopoli: no entanto, como já está posto desde *Milano fantasma*, “Vecchi cinema” prefigura a ideia de *retorno*, de volta ao passado. Nesse sentido, o livro de Mari conclui seu destino retomando o ponto de partida, a origem, assim como o forasteiro do

---

<sup>64</sup> MARI, Michele. *Le maestose rovine di Sferopoli*. Torino: Einaudi, 2021. p. 6.

<sup>65</sup> O título e o conto fazem referência explícita ao romance de 1919 de Federigo Tozzi, *Con gli occhi chiusi*. Mari reelabora a narrativa de Tozzi valendo-se de alguns elementos do romance para narrar sua experiência pessoal. O personagem Pietro, por exemplo, que na obra de Tozzi é o filho adolescente com problemas de relação e que sofre violências do pai, no conto de Mari é o protagonista de mesmo nome que deseja alugar a casa da senhora Dal Pozzo (Do Poço). Em última instância, é um conto que reelabora a pressão psicológica e física e as angústias existenciais de Pietro (do romance de Tozzi) em um plano que gera a identificação do “eu” biográfico mariano.

<sup>66</sup> Essa temática está já em *Euridice aveva un cane*, no conto “In virtù della mostruosa intensità” [Em virtude da monstruosa intensidade], onde um eu-narrador é afetado intensamente pela presença dos objetos da casa que pretende alugar.

conto “As ruínas circulares” de Borges, que tendo concluído sua obra de sonhar um homem e impô-lo à realidade, é assomado ao final pela constatação de que ele também era fruto de um sonho e da obra de um outro: “com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando”<sup>67</sup>. Em outras palavras, é essa compreensão da condição histórica do sujeito como circularidade, de constantes ressurgências e relampejos do passado, e não como progressão cronológica, o que está em jogo na literatura mariana. Portanto, ainda que o texto tenha sido deslocado (da “pretensa” realidade material de *Milano fantasma* à declarada artificialidade imaginária de *Le maestose rovine di Sferopoli*), isso não quer dizer que o pano de fundo inicial é anulado ou apagado, na verdade algo foi preservado nesse deslocamento, algo que reflete de algum modo aquele “único metalivro” da obra de Mari, ou seja, foi preservado o núcleo da ideia de passado em ruínas, da memória-cicatriz de um vivido.

Esses jogos e rearranjos operados por Mari que vão desde as minúcias do texto (como visto em “L’uomo che uccise Liberty Valance”), até à composição que considera cada livro singular como continuação de um outro (como visto em “Vecchi cinema”), provocam uma leitura da sua criação literária como uma montagem cartográfica da infância sobre a qual se inscrevem lugares, objetos, memórias e nomes em mapas que traçam e delimitam territórios inabitados, longínquos, silenciosos, mas carregados de expressão, tal como escreve Mari no conto “Oito escritores”:

[...] palavras e coisas passavam intercambiavelmente de um livro para outro com fantástica continuidade, e o mapa... o mapa era dividido em vários fragmentos distribuídos em cada um desses livros, era preciso ter lido todos, lembrar-se de todos, confundi-los todos<sup>68</sup>.

A “Casa-Mari” é essa então, povoada por objetos, vozes, monstros e fantasmas que são os verdadeiros companheiros que preenchem o ambiente. Mari já expressou sua repugnância em relação a casas vazias, “álidas” em suas palavras, o que pode ser identificado nas arquiteturas modernas de estilo minimalista:

Desde pequeno, eu sentia que parte dos meus amores, dos meus interesses, da minha identidade e dos meus empenhos eram colocados em alguns objetos. Um dos motivos pelos quais eu continuo tendo bibliotecas com livros, cds e dvds, por exemplo, não obstante a tecnologia, é porque penso que a casa de um

---

<sup>67</sup> BORGES, Jorge Luiz. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 41.

<sup>68</sup> MARI, Michele. *Oito escritores*. Trad. Andrea Santurbano. São Paulo-Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019a, p. 1-2.

indivíduo seja uma espécie de precipício daquilo que é o seu caráter, a sua alma e o seu destino. Não consigo imaginar casas vazias, casas álgidas [...]”<sup>69</sup>.

A “Casa-Mari” emerge como um lugar histórico da memória que conserva as marcas e os indícios dos sujeitos incrustados nos objetos e nos cômodos. Ao contrário do Modernismo, que dominou a paisagem urbana do século XX, com a construção de prédios, torres e casas-modelos de uma arquitetura jovem e renovada, a “Casa-Mari” se quer justamente como o contraponto dessa nova paisagem. Segundo o antropólogo Daniel Miller, as casas modernas, “livres das fissuras empoeiradas da história, expostas a superfícies brancas e lustrosas, passaríamos a ver muitíssimo mais claramente quem iríamos ser”<sup>70</sup>. A constituição dessa nova paisagem urbana dominou simbolicamente o comportamento das pessoas que não passaram a se questionar sobre as mudanças impostas pelo Modernismo. A “Casa-Mari” é reticente nesse sentido, um reduto temporal em meio à selvageria da metrópole que avança progressivamente. A “Casa-Mari” se mantém arcaica e enfatiza as próprias “fissuras empoeiradas da história” (assim como na rachadura lida a partir da montagem de *Asterusher*). Assim como a casa, é importante considerar também a paisagem como um construto do imaginário, onde se acumulam objetos que expressam visões de mundo contraditórias e onde há uma indeterminação entre memória e história, subjetivo e objetivo, homem e natureza. O termo paisagem é muito amplo e possui vários sentidos desde que entrou no vocabulário dos pintores europeus entre os séculos XV e XVI. Porém, segundo a ótica que aqui interessa para a leitura dos mapas marianos, paisagem é compreendida como uma impressão da imaginação sobre o dado concreto, abolindo a distinção comum entre percepção humana e natureza, segundo o que escreveu o historiador da arte britânico Simon Schama:

Uma paisagem é cultura antes de ser natureza: construção da imaginação projetada sobre florestas, água ou pedra [...]. É necessário, porém, reconhecer que uma vez instalada em um lugar, uma certa ideia de paisagem, um mito, uma visão, possui um modo próprio de confundir as categorias, de tornar as metáforas mais reais do que os seus referentes: de se tornar, de fato, parte do cenário<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> “Fin da piccolo ho sentito che parte dei miei amori, dei miei interessi, della mia identità e dei miei ingaggi erano collocati in alcuni oggetti. Uno dei motivi per cui ad esempio, nonostante la tecnologia, continuo ad avere biblioteche con i libri, cd e dvd, è perché penso che la casa di un individuo sia una specie di precipitato di quello che è il suo carattere, la sua anima e il suo destino. Non riesco a immaginare case vuote, case algide [...]” GALANTI, Carlo Mazza. *Scuola di demoni*. Roma: Minimum fax, 2019. p. 36.

<sup>70</sup> MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. p. 122-123.

<sup>71</sup> “Un paesaggio è cultura prima che natura: costruito dell’immaginazione proiettata su foreste, acqua o pietra. Così afferma questo libro. Bisogna però riconoscere che una volta insediatasi in un luogo, una certa idea di paesaggio, un mito, una visione, ha un modo tutto suo di confondere le categorie, di rendere le

É desse modo que a página literária – que está entre o mito e a ideia<sup>72</sup> – de Mari permite o retorno à infância, pois a lê como um lugar histórico-mitológico onde se “confundem as categorias” imaginação e real. Mais do que uma representação da realidade, o autor busca as dobras da ficção que lhe permitem *subjetivar* a percepção do real, transformando o narrado na sua própria vida. Como bem analisou a estudiosa Joanna Janusz, a escrita de Mari assume traços característicos ao centralizar o “eu” nas narrativas, valer-se do experimentalismo linguístico, de um dinamismo polifônico, trabalhar sobre a tensão dialética de termos opostos (natureza/cultura, antigo/moderno, particular/coletivo etc.), dentre outras características.

Nesse campo, a volta ao passado, isto é, à paisagem da infância, enquanto *paraíso perdido*, só é possível através da linguagem e de uma consciência descontínua do passado. Portanto, reabitar essa paisagem no presente é fazer da própria página literária uma paisagem, onde a artificialidade da escrita é seu único real; nessa página-paisagem, o olhar do sujeito contempla os objetos da infância como se olhasse para dentro de si mesmo, é um *olhar subjetivado do real*; sua língua parece se tornar plástica, dinâmica, Mari passa a experimentá-la, a falar uma *língua polifônica*, variando e repetindo. Seu *eu* se divide em *outros*, outras vozes passam a também a habitar essa paisagem: monstros, fantasmas, obsessões, angústias. É uma página-paisagem estilhaçada e fragmentada. Porém, como declara o autor: “talvez, ligando alguns fragmentos, reconstruo alguma coisa...”<sup>73</sup>.

A memória do passado, sob a influência dos conceitos desdobrados como “casa” e “paisagem”, adquire um estatuto diverso, pois além de evocar o tempo, a memória é principalmente espaço. Um espaço percorrível, dentro do qual o escritor movimenta dimensões, pontos de fugas, labirintos, traça rotas e destinos. Ler Mari sob o ponto de vista da casa e da paisagem, considerando que o autor faz uma “montagem cartográfica

---

metafore più reali dei loro referenti: di diventare, di fatto, parte dello scenario.” SCHAMA, Simon. *Paesaggio e memoria*. Trad. Paola Mazzarelli. Milano: Mondadori, 1997, p. 61.

<sup>72</sup> Fabio Pierangeli, lendo a passagem citada de Schama, acrescenta ao mito e à ideia, a “página literária”: “[...] um mito, uma página literária, uma ideia ‘confundem’ as categorias, identificando-se, estratificando-se com a paisagem. Por outro lado, uma paisagem, com suas fortes características geográficas, evoca alguma coisa e nada além disso. Transmite a sua mensagem poética através do seu ser fisicamente e geograficamente único”. [(...) un mito, una pagina letteraria, un’idea ‘confondono’ le categorie, immedesimandosi, stratificandosi con il paesaggio. D’altra parte, un paesaggio, con le sue spiccate caratteristiche geografiche, evoca qualcosa e non altro. Trasmette il suo messaggio poetico attraverso il suo essere fisicamente e geograficamente unico.] PIERANGELI, Fabio. *Destini e identità romane da D’Annunzio ai contemporanei*. Roma: Edilazio, 2008, p. 61.

<sup>73</sup> “Forse, collegando alcuni frammenti, ricostruisco qualcosa...”. MARI, Michele. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi, 2017. p. 35.

da infância”, é uma leitura que se baseia no próprio relato do escritor, que esclarece seu modo de proceder com a memória:

Me aconteceu recentemente de ler um ensaio de Eugène Minkowski sobre a tendência de um certo tipo neurótico em “topicizar” a memória, ou melhor, o passado, plastificando-o e reificando-o como se fosse uma paisagem, um lugar: um lugar visitável e percorrível ao infinito, porque nele tudo está parado e bloqueado, mas não (note-se bem) concluído: bloqueado e petrificado, e enquanto não nos satisfaz, finalmente nos angustia [...]. Em todo caso, mover-se no grande *canyon* da própria memória como no set de um filme de John Ford comporta a condição paradoxal de historicizar-compreender seus próprios males através da geografia, que, por ser a ciência do espaço, fornece a técnica de “contornar” os lugares escabrosos do indecível.<sup>74</sup>

Na escrita de Mari, a recorrência de determinados objetos, lugares e vozes que se acumulam em diversas camadas extraídas por intermédio da memória de um vivido e que o autor repete de texto em texto, de livro em livro (como mapas), constituem um passado em aberto e revisitável, um vazio que “ressoa dentro”, como diria o narrador de “L’uomo che uccise Liberty Valance”. Aquilo que continua a ressoar ainda no presente é o que angustia; e diante da angústia a satisfação, para Mari, é poder *classificar, repetir e numerar* essas ausências para tê-las sob seu controle. Em outras palavras, colecionar e arquivar. Porém, como visto em “La serietà della serie”, a *saciedade* e o *ressarcimento* do *serial killer* diante da nova vítima são uma satisfação momentânea e frágil, porque logo em seguida uma nova ausência irá se sobrepor.

### 1.2.1 O pacto secreto do Senhor Kurz

O conto de abertura de *Euridice aveva un cane*, “I palloni del signor Kurz”, será então cenário de elaboração das reiterações vistas até aqui – algumas das quais irão também se desdobrar em livros posteriores de Mari – como reiterações obsessivas de uma angústia melancólica e nostálgica com o passado. Nesse conto já se pode entrever a *mise en scène* mariana: compõem o cenário o colégio, a bola de futebol (retomada em

---

<sup>74</sup> “Mi è capitato recentemente di leggere un saggio di Eugène Minkowski sulla tendenza di un certo tipo nevrotico a “topicizzare” la memoria, o meglio il passato, plasticizzandolo e reificandolo come se fosse un paesaggio, un luogo: un luogo visitabile e ripercorribile all’infinito, perché in esso tutto è fermo e bloccato, ma non (si badi) concluso: bloccato e pietrificato, invece, proprio nella sua incompiutezza, nella sua frustrazione, e in quanto non ci soddisfa e finalmente ci angoscia [...]. In ogni caso muoversi nel grande canyon della propria memoria come sul set di un film di John Ford comporta la condizione paradossale di storicizzare-comprendere i propri mali attraverso la geografia, che essendo la scienza dello spazio fornisce la tecnica di ‘aggirare’ i luoghi scabrosi dell’indicibile.” CORTELLESSA, Andrea. *Nostalgia, ovvero l’invenzione del passato*. Conversazione con Andrea Cortellessa di Michele Mari e Tommaso Pincio. Rivista Origine, Napoli, n. 12, p. N/A, 2011.

2017, no livro *Asterusher*), a lanterna (*torcia*), um sofá/cadeira antigo (reaparecerá no conto “La serietà della serie”), uma escada (reaparecerá no conto “Euridice aveva un cane”) e a Casa, onipresente na literatura de Mari sob diversas formas, ângulos, perspectivas e estilos, mas sempre “A Casa”.

Como reação à perda desses objetos com o passar dos anos (e cada perda representa um corte naquilo que liga o sujeito ao próprio passado) figura a coleção do senhor Kurz, que conservou, como um *pacto secreto*, as bolas de futebol que as crianças do internato do *Quarto dei Mille* deixavam cair no seu quintal. Devido ao fato que toda partida de futebol entre as crianças no pátio do colégio acabava com a bola caindo do outro do lado do muro, os jogos se tornaram de uma “beleza angustiante”, disputada entre dois times, os Fortes e as *Seghe* (termo italiano de difícil tradução, mas que pode ser lido em português como os “Perna-de-paus”, aqueles que não servem para jogar futebol) e um terceiro adversário, o senhor Kurz.

Narrado em terceira pessoa, o conto relata as tristes angústias, as fantasias e a monstruosidade com que o protagonista Bragonzi percebe aquelas partidas. Renunciando à descrição objetiva e cronológica dessa memória, o narrador propõe um percurso por alguns episódios fatídicos que tentam expressar *como era* aquela “beleza angustiante”. Desse modo, a narrativa se desenrola através de deslocamentos temporais e espaciais, em que um episódio (memória) é uma singularidade fatídica posta ao lado de outra.

Bragonzi, sabendo que a aquisição das bolas pelo colégio era escassa, é advertido pelo coleguinha Paltonieri que as raras bolas que lhes permitiam disputar esses jogos chegam de outras cidades, como presentes dos pais a seus filhos. Diante dessa condição “rara” intrínseca às partidas, é narrado o fatídico “episódio de Lamorchia”. De uma perspectiva geral (das várias bolas perdidas das gerações anteriores), passa-se a uma perspectiva particular, isto é, como se o narrador, empunhando uma câmera cinematográfica, focasse “no grande *canyon* da memória”, em particular o dia da perda de uma única e exclusiva bola, a de Tabidini.

Em Gênova, com seu pai, Tabidini deve fazer uma escolha: nenhuma bola lhe agrada, até que, observando uns rapazes que estavam prestes a iniciar um jogo, vê um deles guardando na bolsa aquela que, à distância, parece lhe chamar e exigir sua posse. Era uma bola da Copa do Mundo, onde se pode ler nos pentágonos:

“Official Soccer Ball – Patented – Licensed – Tested”, e ainda um pouco abaixo: “N. 3”. Mas, aquilo que fez arregalar os olhos de Tabidini foi a

assinatura, a esvoaçante assinatura carimbada ao longo de outros dois pentágonos [...]: “George Best”. Best! A bola de Best! O maior de todos! [...]”<sup>75</sup>.

Compartilhando a *serendipity* do colecionador, o olhar de Tabidini brilha diante de certos detalhes<sup>76</sup> daquela descoberta casual – como evidenciado na passagem acima –, cujo valor não pode ser enxergado por olhos comuns. Pelo contrário, o valor que faz brilhar os olhos daquelas crianças que estão prestes a iniciar um jogo é o das notas de dinheiro que o pai de Tabidini ostenta para comprar a bola para o filho<sup>77</sup>. Na partida do dia seguinte, porém, Lamorchia não resistiu e chutou a bola de “George Best” tão forte que foi parar no quintal do senhor Kurz. Repete-se, então, um esquema igual à série dos outros episódios que ocorreram no passado, aos quais o narrador já havia feito uma menção geral, ou seja, a bola chutada para o outro lado do muro. Porém, ao focalizar, ao singularizar um episódio, Mari opera no espaço subjetivo-imaginativo da memória: nos poucos segundos que transcorre essa ação, a perspectiva narrativa se desloca para as “agitações” internas de Bragonzi, que, horrorizado com a possibilidade do senhor Kurz apropriar-se de mais uma bola, “grita” e “envia mensagens” a Lamorchia para não chutá-la, mas como diante do horror o sujeito fica paralisado, tais tentativas de impedi-lo permanecem apenas no pensamento.

Da paralisia passa-se à ação: Bragonzi instaura a guerra e organiza uma investida no quintal do senhor Kurz. Se o muro que os separa, até então, é sinônimo de fechamento e proteção, agora é preciso ultrapassá-lo e encarar de frente aquilo que por tanto tempo causara angústia e medo. Para essa missão, o menino convoca Tabidini, com o objetivo de se fazer de doente para enganar as Senhorinhas (temidas inspetoras do colégio que sempre evitaram e desaconselharam o contato com o senhor Kurz que, diziam, estava no seu direito) e esperar o “sinal” enquanto Bragonzi “rouba” os materiais necessários no armário da área de limpeza: lanterna elétrica e uma série de chaves de fendas. No pátio do internato, apodera-se ainda de uma escada. Pronto e decidido, ele escala o muro e aporta no jardim do senhor Kurz.

---

<sup>75</sup> “‘Official Soccer Ball – Patented – Licensed – Tested’, e poco piú sotto ancora: ‘N. 3’. Ma ciò che fece strabuzzare gli occhi a Tabidini fu la rma, la rma svolazzante stampigliata sulla lunghezza di due altri pentagoni [...]: ‘George Best’. Best! Il pallone di Best! Il piú grande di tutti!”. MARI, 2004, p. 13.

<sup>76</sup> São tais detalhes que saltam aos olhos do colecionador, como escreveu Benjamin: “a época, a região, a arte, o dono anterior – para o verdadeiro colecionador todos esses detalhes se somam para formar uma enciclopédia mágica, cuja quintessência é o destino de seu objeto”. BENJAMIN, 2011, p. 228.

<sup>77</sup> O gesto do pai de Tabidini, ao sacar as notas de dinheiro, gera intriga e desavenças entre aquelas crianças, cada uma querendo “ganhar o seu” naquela negociação: “a discussão continuou, até o momento em que o pai colocou de novo a mão na carteira”. [la discussione continuò, finché il padre non mise ancora mano al portafoglio]. MARI, 2004, p. 14.

O que há no além-muro? O que o espera na paisagem desconhecida? O além-muro, como bem sabe a imaginação infantil, é fantasia, medo, mistério, é o princípio para uma aventura. Confundindo o plano material com o espiritual, a vida inebriante do colégio é ligada, fundamentalmente, com o espaço da morte (desaparecimento das bolas no terreno de Kurz). Porém, a relação vida e morte, “sempre que se queira ver o belo na vida e o feio na morte”<sup>78</sup>, é uma relação que na escrita de Mari não prevê a categórica percepção comum que configura o olhar para ver o “belo na vida” e o “feio na morte”. Pelo contrário, o esforço da literatura de Mari se dirige em inverter, contrariar e repropor essa percepção: o sentido que percorre sua escrita é o de “colocar a vida com os odores repugnantes e, por consequência, a morte com os perfumes graciosos”<sup>79</sup>.

Conforme Bragonzi avança rumo ao ignoto, essa ambiguidade estética se acentua no conto. Tabidini já se expressava como um monstro: recebido o sinal, ele parou com o *gorgogliar rantoloso* (algo como um “borbulhar/respirar estertor”); pressentindo a presença do senhor Kurz, Bragonzi começa a apresentar sinais de febre e uma estranha sensação de inversão do curso do tempo, pois “disso tinha consciência como se já o lembrasse, e fosse coisa do passado”<sup>80</sup>. Ou seja, adentrar o templo do senhor Kurz comporta reajustar as lentes que se acreditava estarem nítidas até então; a língua adquire traços de um *gorgogliar rantoloso* (expressão que aparecerá nas narrativas de Mari diversas vezes como identificação da linguagem dos monstros), o curso da história presente se torna esfumada na visão do personagem, pois se confunde como um avançar em direção à contínua lembrança do passado.

Ultrapassado o muro (o limiar que confina essas dualidades), Bragonzi, então, descobre a coleção de Kurz. Descobre uma estufa repleta de prateleiras bem organizadas (como na biblioteca de Osmoc), e sob a luz da sua lanterna surge a coleção<sup>81</sup>. Iluminando aquela imagem que relampeja dentro dele, que o ilumina de volta, “ele viu todas elas, de uma vez só, e com elas as gerações, as camisas, as esperanças, as partidas”<sup>82</sup>; viu, em suma, todas as bolas extraviadas no curso dos anos que estavam ali conservadas pelo amor à coleção de Kurz. Simbolicamente é como se Bragonzi adentrasse irremediavelmente o

---

<sup>78</sup> “sempre che si voglia vedere il bello nella vita e il brutto nella morte [...]”. MARI, 2021, p. 115.

<sup>79</sup> “[...] mettere la vita con le puzze schifose, e per conseguenza la morte con i profumi graziosi.” *Idem, ibidem*, p. 115.

<sup>80</sup> “[...] ne aveva coscienza come se già lo ricordasse, e fosse cosa passata”. MARI, 2004, p. 16.

<sup>81</sup> Importante notar que essa é a mesma imagem que reaparece no início do conto “La serietà della serie”, como citado na seção 1.1.

<sup>82</sup> “Li vide tutti, in una volta sola, e con essi le generazioni, le maglie, le speranze, le corse”. *Idem, ibidem*, p. 17.

passado, a coleção daquela estufa é *memorabilia* que o faz reviver as partidas e as emoções que nelas se eternizaram. Bragonzi vai ao encontro daquilo que Benjamin descreveu como o “pacto secreto” entre as gerações: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? [...] Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera”<sup>83</sup>. A coleção de Kurz é simbolicamente esse passado que espera pelo encontro futuro com Bragonzi, um encontro ao qual ele só pode chegar pontualmente atrasado e que só a ele é dirigido.

Dentre os objetos-fetiches do senhor Kurz, encontra-se uma bola cinza, rugosa e murcha, de um aspecto duro e envelhecido, classificada como sendo de 8 de maio de 1933. Por um certo *acaso*, revirando e organizando o sótão da sua casa de campo em Nasca enquanto esboçava o seu livro *Asterusher*, Mari conta<sup>84</sup> ter encontrado uma bola com essas mesmas características, provavelmente utilizada pelo seu tio ou pelo seu avô. Será essa bola, descoberta em meio à desordem do sótão, a dar origem à versão ampliada de *Asterusher*, de 2019, vinte e oito anos depois da primeira publicação de “I palloni del signor Kurz”, em 1991<sup>85</sup>. E sempre segundo a ideia de que um livro continua no outro, a fotografia da bola feita por Francisco Pernigo é acompanhada de um excerto do conto, justamente do momento em que se narra o encontro *ao acaso* de Bragonzi com aquela bola na estufa de Kurz, como se lê a partir da Imagem 1:

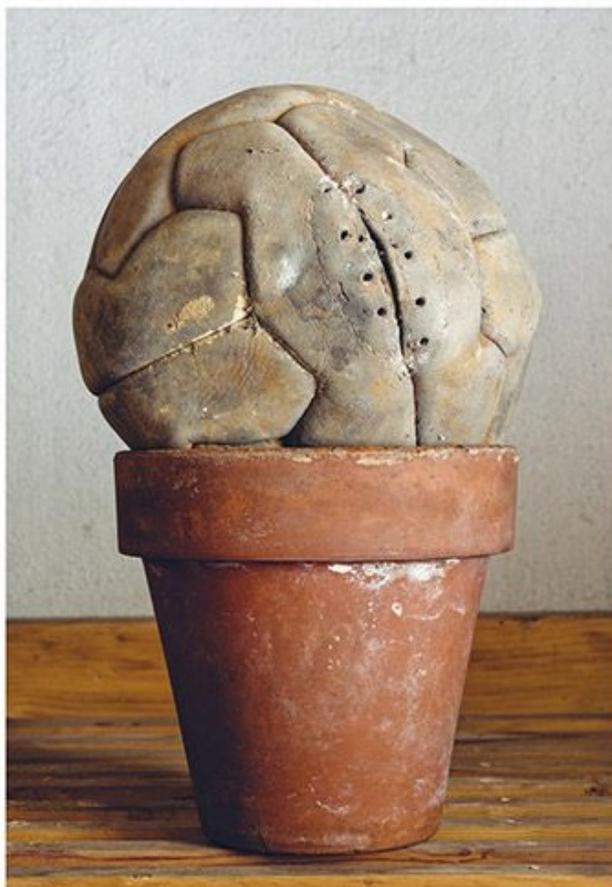
---

<sup>83</sup> BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 223.

<sup>84</sup> Mari conta esse episódio no evento dedicado à sua obra em outubro de 2019, realizado na Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, e que depois viraria o livro *La letteratura è ossessione*, já referido aqui.

<sup>85</sup> Antes de ser incluído na coletânea *Euridice aveva un cane*, de 1993, “I palloni del signor Kurz” foi publicado originalmente em 1991 na antologia da Mondadori chamada *Italiana. Antologia dei nuovi narratori*.

Era un pallone vecchissimo, più grigio che marrone, tutto spelato e con diverse scuciture; lo toccò: la cosa più ruvida che avesse mai sentito. | **I palloni del signor Kurz**



“Era uma bola velhíssima, mais cinza que marron, toda despida e com diversos rasgos na costura; a tocou: a coisa mais áspera que já havia sentido”.

Imagem 3: *Asterusher* (2019).

Do horror e angústia inicial, Bragonzi passa a admirar Kurz por ter conservado todas aquelas bolas. Mesmo nunca o tendo visto em presença, Bragonzi compreende que sua ausência é a intimidade mais verdadeira que ele e Kurz poderiam ter, e a comunicação entre os dois tinha se dado ou se daria através daquele objeto majestoso. As bolas foram conservadas não porque elas deveriam ser restituídas aos donos, as bolas não são mais *úteis* para jogar futebol, elas são agora coisas *sagradas*, são memória e linguagem de um tempo perdido que sobrevive além do sujeito, e o vaso de cerâmica da Imagem 1 demonstra sua museificação, expondo-a acima do chão como um troféu, cujos rasgos, vestígios de desgastes e desbotamento da cor narram a história e a memória do passado.

Com razão, Patricia Peterle identificou no gesto de sacralização da bola a transferência do amor à coleção e ao fetiche de Kurz para Bragonzi:

A bola é um dos tantos resíduos ruinosos, mas vitais, poeira cósmica, enfim, um gesto de resistência também no confronto de uma certa contemporaneidade. Esse é também um exemplo, talvez um dos mais emblemáticos, da sacralidade das coisas não sagradas e da relação de devoção com as coisas eleitas. É exatamente isso que a estufa do Senhor Kurz deixa como herança a Bragonzi, o fetiche, a paixão<sup>86</sup>.

A herança do pacto secreto – vestígio familiar, marca impressa no sujeito – é o fio que liga Bragonzi à Kurz. Escalar o muro, saltar no terreno escuro e desconhecido, descobrir uma estufa à meia luz de uma lanterna, demorar-se em meio à coleção, percorrer com paciência letra por letra, número por número, como se lesse um alfabeto antigo, é a aventura na qual se lança Bragonzi. Uma aventura, porém, que não lhe faz conhecer Kurz, mas conhecer a si mesmo, (re)conhecendo-se através daquele outro como parte de uma tradição que o constitui.

Essa é uma *alteridade* radical que Bragonzi irá experimentar no final do conto, quando, prestes a sair da casa de Kurz e voltar ao colégio, ele vê uma cadeira de madeira em meio ao quintal voltada para o colégio. Senta-se, na sua frente há só o muro e o céu. Então, começa a sonhar a história, diante de seus olhos ele repassa na imaginação todas as partidas, lances, nomes, as discussões, o par ou ímpar; e, por um efeito de fantasia, ele vê uma bola despontar do céu, fazer o seu ciclo e cair aos seus pés. Nesse ponto, o processo epifânico de compreensão e identificação de Bragonzi com Kurz é mediado por esse objeto extraterreno: a cadeira *impagliata* (dissecada, empalhada) na qual ele se senta, a bola que em sonho faz seu percurso natural, de todos os dias, como se viesse para dizer ao menino que desde o início, sem sabê-lo, ele era o próprio Kurz.

Essa consciência de si implicará no trágico e comovente destino de Bragonzi. Com algumas pequenas “borrifadas” autobiográficas, o conto termina com o pai de Bragonzi vindo de Milão com uma bola de presente. Em sequência, dessa visita afloram um nome e um objeto que dilatam a *mise en scène* narrativa: enquanto eles passeiam entre lojas e restaurantes, assistem ao filme do agente secreto Lemmy Caution, de Jean-Luc Godard, que retoma de forma irônica a missão secreta de Bragonzi no terreno de Kurz, como se

---

<sup>86</sup> “Il pallone è uno dei tanti residui rovinosi ma vitali, polvere cosmica, insomma un gesto di resistenza anche nei confronti di certa contemporaneità. Esso è anche un esempio, forse uno dei più emblematici, della sacralità delle cose non sacre e del rapporto di devozione con le cose elette. È proprio questo che la serra del Signor Kurz lascia in eredità a Bragonzi, il feticcio, la passione”. PETERLE, Patricia. “Residui e tracce nel “mondo lento” di Michele Mari”. In: DONATI; GIALLORETO, PIERANGELI., 2022, p. 286.

ele fosse um agente secreto – Lemmy Caution será ainda citado no final do conto “L’uomo che uccise Liberty Valance”. Mais adiante, quando o pai de Bragonzi está para entregar-lhe a bola que guarda dentro de uma bolsa (repleta de objetos), o primeiro objeto a sair é a história em quadrinho *Soldino* (posteriormente citada no conto “I giornalini” de *Tu, sanguinosa infanzia*), pertencente aos objetos sagrados que resguardam a memória da infância. Mas ainda há nessas encenações, plastificações da própria vida e passado na matéria ficcional, o silêncio do pai, os gestos sérios e pontuais, matéria incontornável na literatura de Mari.

Luigi Pirandello parece ter resumido com precisão um dos temas *par excellence* dos escritores modernos do século XX com a frase: “conhecer-se é morrer”<sup>87</sup>. É como sentir o embaraço de uma fotografia que mostra a própria imagem do sujeito pelo olhar de um outro que o fotografa: essa é uma microexperiência da morte, segundo Roland Barthes<sup>88</sup>. Conhecer-se é, fundamentalmente, viver essa microexperiência da morte fotográfica, senti-la como sua verdadeira imagem que só o outro pode lhe fazer ver. Pode-se dizer, com base nisso, que os objetos narram a vida de Mari porque eles lhe “fotografam” dentro – como Flora, na afirmação *mi sembrava che mi leggesse dentro* –, eles o “conhecem” como ninguém.

O destino da bola presente do seu pai, portanto, não poderia ser outro: Bragonzi, à noite, se dirige ao muro e dali chuta a bola para o pátio de Kurz:

[...] a viu subir rápida, se destacar escura sobre uma nuvem esbranquiçada pela luz do luar, depois clara contra o céu noturno, pareceu ficar suspensa no ar, depois desceu, sumiu atrás do horizonte preto do muro. Agora sim ele podia voltar, e se enterrar na cama.<sup>89</sup>

Bragonzi renuncia ao egoísmo que domina as crianças do colégio, que guardavam e escondiam as bolas recebidas de presente de seus pais. A lição infantil de sempre dividir os próprios brinquedos e jogar *com o outro* e não *contra o outro*, é potencializada na narrativa de Mari ao nível de uma compreensão moral fundamental da condição humana,

---

<sup>87</sup> PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 201.

<sup>88</sup> Escreve Barthes: “imaginariamente, a Fotografia (aquele de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro”. BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. p. 20. Grifo do autor.

<sup>89</sup> “[...] lo vide salire veloce, stagliarsi scuro sopra una nuvola imbiancata dalla luce lunare, poi chiaro contro il cielo notturno, sembrò restare sospeso nell’aria, poi discese, scomparve dietro l’orizzonte nero del muro. Adesso poteva tornare, e seppellirsi nel letto”. MARI, 2004, p. 22.

que o espaço da literatura – negativo fotográfico<sup>90</sup> – permite desenvolver de forma (in)consciente. Assim como Mari considera o destino dos objetos como pertencentes ao passado, também a escrita literária que se pretenda original e inovadora não pode se não *jogar com* a tradição, com aqueles que o antecederam: “Acredito que aqui o proverbial narcisismo dos escritores conte muito menos do que o prazer de fazer parte de uma companhia, como se a participação fosse prêmio a si mesma”<sup>91</sup>.

A “Casa-Mari” é fundamentalmente um espaço ancorado à tradição, os personagens que habitam seu interior não faltam nunca ao encontro secreto marcado entre as gerações. Disso decorre um diálogo profícuo com outras “casas-literatura”, cujos aposentos se apresentam a ele como se nelas ele já tivesse morado ou aposentados e objetos que se dirigissem somente a ele. É o que se pretende ler a seguir a partir de dois modelos diversos e até contraditórios de “casas-literatura”, uma romântica e uma clássica, que bem poderiam acolher a “Casa-Mari”.

### 1.2.2 Casas-literatura: de Poe a Praz

Essas coisas ou sua memória estão nos livros  
Que custodio na torre.

Jorge Luis Borges, *Elogio da sombra*

A casa, o interior, os objetos (móveis, artefatos, livros, fotografias etc.) são, para o colecionador, o refúgio e um antídoto contra um mundo que caminha em direção à falência. Mas o que guarda esse interior? Qual mistério ele exhibe? O que se experimenta ao entrar num aposento que é simultaneamente memória e esquecimento? Alguns traços de tal percepção foram dados por Edgan Allan Poe em 1839 e, exatamente um século depois – passando por crise econômica, impérios e guerras –, pelo anglicista e também colecionador Mario Praz, em 1940.

Ao adentrar a casa de Roderick Usher – um homem de expressão cadavérica, mas que no passado já foi jovial – assim o narrador do conto “A queda da casa de Usher” descreve o ambiente “melancólico”, “angustiante”, “quase agradável em sua poesia, com o qual a mente em geral acolhe mesmo as imagens mais cruéis de desolação ou horror”:

---

<sup>90</sup> Refere-se à citação de Francesco Orlando no início deste capítulo. Ver 1. Coleções.

<sup>91</sup> “Credo che qui il proverbiale narcisismo degli scrittori conti molto meno del piacere di far parte di una compagnia, come se la partecipazione fosse premio a se stessa”. MARI, 2017, p. 709.

[...] a vista, contudo esforçava-se em vão por alcançar os cantos mais remotos do aposento ou os recessos do teto, abobadado e cheio de ornatos. A mobília era profusa, sem conforto, antiquada, e encontrava-se em estado precário. Muitos livros e instrumentos musicais espalhavam-se ao redor, mas não conseguiam dar nenhuma vitalidade ao ambiente. Senti que respirava uma atmosfera de angústia. Um sopro de profunda, penetrante e irremediável tristeza andava no ar e tudo invadia<sup>92</sup>.

Ao longo do conto de Poe, aquilo que irá transparecer através da decadência daqueles objetos que compõem o interior do aposento de Usher é uma variante romântica gótica e de horror, por onde também se evoca uma das mais antigas e talvez a principal problemática da estética literária, como diz Orlando: “a redenção na euforia artística do horrível e do feio”<sup>93</sup>. Essa mobília profusa, sem conforto, sem vitalidade e antiquada está no centro inclusive de um ensaio do estudioso Mario Praz, que, além de leitor de Poe, também é um amante do estilo imperial de gosto neoclássico e barroco. Se em Poe o belo advém do prazer experimentado diante das coisas degradantes, precárias e ruinosas, na passagem de Praz a seguir são os objetos de beleza impecável, a perfeição da forma clássica, a despertar no anglicista um sentimento difuso e melancólico. Em uma de suas estadias em Paris, Praz narra seu encontro com um velho colecionador francês, Paul Marmottan, após um desejo de visitá-lo despertado pela leitura de um catálogo de arte decorativa em estilo imperial. No *Jardin du Ranelagh*, em frente à casa de Marmottan, podia-se ouvir o grito de alegria das crianças e sob a sombra das árvores tudo era verde e leve. Porém, ao entrar na casa:

Introduziram-me em uma pequena cúpula redonda, habitada por uma Hebe em mármore de Carrara, no seu nicho, sempre prestes a derramar com um gesto gracioso o néctar. No centro, uma mesa redonda da sua base triangular de bronze, terminando em pés leoninos, mostrava sobre o plano um mosaico de cem variedades de mármore. Enquanto eu observava as poltronas severas, de mogno incrustado de ébano e pontilhado de madrepérola no encosto, à maneira da decoração etrusca, os anjos querubins de bronze dourado, que se inclinavam das paredes despejando sobre a cabeça as irradiações de velas, o relógio pesado sobre a lareira de mármore, um ar rarefeito de casa desabitada, de velhas coisas para sempre fixadas em um gesto, me penetrou pouco a pouco. Dois passos atrás, era a Ranelagh e aqueles gritos de alegria de crianças e aquele vivo tempo de vegetais<sup>94</sup>.

---

<sup>92</sup> POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 160.

<sup>93</sup> ORLANDO, 2015, p. 13.

<sup>94</sup> “M’ introdussero in una piccola rotonda a cupola, abitata da un’Ebe di marmo di Carrara, nella sua nicchia, sempre in atto di versare con gesto lezioso il nettare. Nel centro, un tavolo tondo dalla base triangolare di bronzo terminante in piedi leonini mostrava sul piano un mosaico di cento varietà di marmi. Mentre osservavo le poltrone severe, di mogano intarsiato d’ebano e punteggiato di madreperla sulla spalliera, a mo’ di decorazione etrusca, e i putti di bronzo dorato che dalle pareti si protendevano recando sul capo le

A vitalidade exterior do jardim, nessa passagem, contrasta com o interior “desabitado”, “velho”, e leva o sujeito a perceber aqueles objetos, como descreverá Praz mais adiante, como “coisas belíssimas que naquele dia eu sentia estranhas e pouco interessantes, que ele mesmo [Marmottan] sentia já pertencer a um passado longínquo”<sup>95</sup>. Além disso, a primeira impressão do hóspede diante do velho colecionador impõe mais um contraste com o ambiente: o homem que adentra pela porta para o receber possui uma face irregular, barba branca, roupas desgastadas, ele “não era impecável, porém, como as coisas que o circundavam”<sup>96</sup>.

Apesar da diferença evidente entre o ambiente de Poe (débil, precário) e o de Praz (exorbitante, com uma decoração luxuosa), chama a atenção o detalhe curvilíneo do teto que impera nos dois ambientes. O hóspede de Usher descreve a dificuldade da visão em apreender todos os detalhes daquele aposento de “teto abobadado”, enquanto que o hóspede de Marmottan, já na primeira linha da sua descrição, fornece uma visão geral do ambiente: “uma pequena cúpula redonda”. Esse detalhe, que nessa leitura não poderá ser um detalhe insignificante, circunscreve a relação do sujeito com seus objetos em uma esfera do sagrado, como se sua casa ou seu aposento fosse um museu ou uma basílica antiga, pois a cúpula é esse detalhe marcante da arquitetura renascentista (mas que também pode ser encontrada na arquitetura gótico-medieval) que caracterizou as construções antigas desde o Império Romano. Ainda que inscrita em meio à metrópole e ao avanço tecnológico, a casa do colecionador será essa variante anacrônica que remete ao passado, que se quer como um passado no presente.

O *pathos* produzido pela composição geral do ambiente, desde sua cor ou seu traço desbotado, não pode deixar de despertar nos hóspedes dessas narrativas o “ar rarefeito de casa desabitada”, sem vida, essa sensação estranhamente familiar de adentrar em um mundo silencioso (onde já não se ouve mais os gritos de alegria das crianças), precário ainda que perfeito, ou perfeito na sua precariedade, um mundo onde os objetos exibem seus traços, suas curvas, volumes, mas que, ao mesmo tempo, escondem um mistério, um segredo arcano; onde o sujeito, mal tendo pisado naquele mundo, percebe ter sido lançado ao passado, como o próprio habitante do interior que, uma vez sentado na sua poltrona,

---

raggere di candele, e la pendola pesante sul caminetto di marmo, un'aria rarefatta di casa disabitata, di vecchie cose per sempre fisse in un gesto, mi penetrò a poco a poco. A due passi era il Ranelagh, e quei gridi di letizia di bimbi, e quella viva volta di verdura.” PRAZ, 1980, p. 189-190.

<sup>95</sup> “[...] cose bellissime che in quel giorno sentivo estranee e poco interessanti, che egli stesso sentiva ormai appartenere a un passato lontano”. *Idem, ibidem*, p. 190.

<sup>96</sup> “[...] non impeccabile però come le cose che lo circondavano”. *Idem, ibidem*, p. 190.

“sentiu-se descer por um abismo de séculos”<sup>97</sup>. Em outras palavras, um ambiente em que sujeito e objeto fundem-se, um se identifica no outro através dos vestígios que um deixa no outro<sup>98</sup>: assim como a condição cadavérica de Usher reflete a precariedade do ambiente, também aquela condição irregular de Marmottan pesa sobre aquelas coisas belíssimas que a impressão de Praz, naquele dia, na presença do velho colecionador, viu estranhamente modificadas.

Casas antigas tem a potência de comunicar ao presente sua memória, de descrever nos detalhes das suas lascas, ferrugens, cores desbotadas a história familiar de uma geração. É essa “monstruosa intensidade” que emanam as casas antigas que permite aqui afirmar que de Poe a Praz, Mari é um dos seus perfeitos habitantes, como o personagem do conto “In virtù della mostruosa intensità” [Em virtude da monstruosa intensidade] que é possuído imaginariamente pelos movimentos das formas dos objetos ao visitar uma casa que pretende alugar:

É nesse preciso instante que decido algo que sempre soube: nessa casa eu não estar por morar jamais, e não porque não fosse de meu agrado (podia eu dizê-lo?), mas sim simplesmente porque, em virtude da monstruosa intensidade dessa visita, eu ali *já tinha morado*, desde sempre, e era de mim que falavam os anéis de sujeira ao redor dos interruptores, de mim as ripas desgastadas das venezianas, de mim (ai!) a berinjela e a couve-flor pensativas<sup>99</sup>.

A “casidade da casa”, como ainda se lê nesse conto, é o princípio extasiante que o identifica como parte constitutiva dos objetos. Nessa mesma linha, a mesma “monstruosa intensidade” parece ter se apoderado de Sebald, em *Os anéis de Saturno*, onde se lê:

[...] só sei que, enquanto falávamos da dificuldade de aquecer casas velhas, tive cada vez mais a sensação de que não tinha sido ele que abandonara esse local de trabalho, mas eu, como se o estojo de óculos,

---

<sup>97</sup> “[...] si sentiva discendere giù per un abisso di secoli”. *Idem, ibidem*, p. 207.

<sup>98</sup> Conforme escreve Calvino (quase que parafrazeando Benjamin sobre o *intérieur* burguês), “o humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o habitat de nossa espécie, sua segunda natureza [...]. E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas.” CALVINO, Italo. *Coleções de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 123.

<sup>99</sup> É in questo preciso momento che decido quanto avevo sempre saputo: in quella casa io non essere per abitare giammai, e non perché non fosse a mio grado (potevo dirlo?), si semplicemente perché, in virtù della mostruosa intensità di quella visita, io lì ci avevo già abitato, da sempre, ed era di me che parlavano gli aloni di lercio attorno agli interruttori, di me i nastri sfilacciati delle tapparelle, di me (ah!) la melanzana e il cavolofiore pensosi. MARI, 2004, p. 39.

a correspondência e os materiais de escrita que, na suave luz do norte, se achavam claramente intocados sobre a mesa fazia longos meses, tivessem sido um dia meu estojo de óculos, minha correspondência e meus materiais de escrita [...]; tomou posse de mim a ideia totalmente contrária à razão, confesso, que essas coisas [...] haviam sobrevivido a mim e que Michele me conduzia por uma casa na qual eu próprio morara muito tempo antes<sup>100</sup>.

Pela proximidade quase exata entre as palavras de Mari e as de Sebald entende-se que o interior de uma casa é repleto de vestígios e marcas do passado que prescrevem uma zona de identificação em que se consiga ler na história coletiva a própria história individual, em que se consiga interpretar na sobrevivência dos objetos, como diz Sebald, o modo pelo qual tais objetos continuam a interpelar e explicar no tempo presente os vivos. É nesse sentido que é tão importante para Mari uma casa cheia de objetos e de fissuras, e cada “casa-literatura” que mantém ainda hoje essas marcas “parecem” falar dele. Nesse sentido, o conto “Euridice aveva un cane” fornece indícios exemplares do que foi explorado até aqui.

### 1.2.3 O mundo-museu de Flora, mi sembrava che mi leggesse dentro

Vale se deter agora sobre o conto “Euridice aveva un cane”. A narrativa se passa em um ambiente chamado Scalna (anagrama da cidade Nasca, onde de fato Mari passou parte de sua infância). Nesse pequeno vilarejo numa região no norte da Itália, o protagonista-narrador Michele passa os verões com a sua família (os avós e sua irmã, com raras visitas de sua mãe) numa casa de dois andares, circundada por um jardim, um celeiro (*fiatile*) e um depósito de madeiras (*legnaia*). O jardim e essas três construções (a casa, o celeiro e o depósito) delimitavam e definiam o caráter único e singular de Scalna para Michele, a ponto de ele considerar sua casa como o ponto de referência para os mapas geográficos, como o destino dos trens e das placas das rodovias. Confundindo sua subjetividade com a geografia e a cartografia, “também as placas de sinalização de trânsito não indicavam senão *aquela* casa, como se fosse um museu ou uma basílica antiga”<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 184-185

<sup>101</sup> “[...] anche le frecce della segnaletica stradale non indicavano che *quella* casa, siccome museo o basilica antica.” MARI, 2004, p. 54. Grifo do autor.

Colados ao seu muro moravam os Baldi, que também passavam os verões de junho em Scalna, cuja casa e, conseqüentemente, os modos de vida diferiam em grandes proporções daquela de Michele e da sua família. A casa dos Baldi inspirava um ar de vida “moderna”, “jovem”, representava o “novo” e o “progresso”. A de Michele, por outro lado, chafurdava no antigo, com seu muro repleto de marcas, uma natureza “sólida”, uma biblioteca onde se acumulam objetos obsoletos. Os retornos a Scalna, portanto, comportavam pelo menos dois elementos incômodos para o menino: os Baldi, por um lado, e por outro as grosseiras mudanças que aquele lugar sofria, seja com o inevitável passar do tempo, seja com a ação destrutiva do homem, inflamada por um ideal de progresso histórico. Como antítese a esse espírito moderno, a casa de Michele é uma estrutura “ancorada numa fixidez quase mineral (alguma coisa se perdeu, sim, porém, por mais atroz que foram as subtrações, não alteraram sua íntima substância)”<sup>102</sup>, enquanto que a dos Baldi acolhia alegremente o fluxo do progresso. E como se, aos poucos, aquela substância química fosse se dissolvendo em suas mãos, e o menino cada vez mais buscava refúgio naquilo que permanecia “inalterado” e “mineral”. Tornava-se, como o mais obcecado colecionador, um habitante do *topos hyperouranius*<sup>103</sup>, o lugar supraceleste idealizado por Platão como o reino das formas perfeitas, primevas e imutáveis. A sua biblioteca se tornava cada vez mais esse lugar:

[...] Mas as coisas começaram a mudar e as árvores a cair muito antes, e era também para olhar ao meu redor o menos possível que nos últimos anos não saía quase nunca da biblioteca, onde, pelo menos, tudo continuava como era: os livros amarelados, as manchas de umidade na parede, o sofá cor pera abate e o telescópio em um canto. Ali, de fato, Scalna era Scalna, ali a verdade da nossa casa se resumia, inacessível e imparticipável a todas as outras casas do vilarejo.<sup>104</sup>

Já não podendo mais acessar o jardim para desenhar com seus lápis – a queda das árvores foi a primeira corrupção do lugar –, e sendo surpreendido a cada vez por novas mudanças a cada retorno, suas visitas acabam por se reduzir ao fechar-se na biblioteca, não falar com ninguém exceto os avós e a irmã. Do lado de fora, continuam os rumores e

---

<sup>102</sup> “[...] ancorata in una fissità quasi minerale (qualcosa si era perso, sí, ma per quanto atroci quelle sottrazioni non ne avevano alterata l’íntima sostanza)”. *Idem, ibidem*, p. 60.

<sup>103</sup> Como diz Benjamin: “Não se deve pensar que o *topos hyperouranius*, que, segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador”. BENJAMIN, 2009, p. 239.

<sup>104</sup> “[...] le cose avevano cominciato a cambiare e gli alberi a crollare molto prima, ed era anche per guardarmi intorno il meno possibile che negli ultimi anni non uscivo quasi mai dalla biblioteca, dove almeno tutto continuava a restare com’era, i libri ingialliti e le macchie d’umido sul muro, il divano color pera abate e il telescopio in un angolo. Lí veramente Scalna era Scalna, lí la verità della nostra casa si riassumeva, inaccessibile e impartecipabile a tutte le altre case del paese.” MARI, 2004, p. 55.

as vozes de alegria dos vizinhos que invadem pelas frestas da biblioteca aquele mundo do protagonista.

A forma como o menino percebe e sente todas essas mudanças, diferenças, supressões e deslocamentos que operam ininterruptamente no vilarejo e também entre ele e os Baldi, é atestada ainda por outros “mil indícios”. Da parte externa das casas, ele repugna todos aqueles insultos que saem da casa dos Baldi: de um lado, o jardim de Michele, com um balanço de um belo verde desbotado e de sólida estrutura de ferro, pesadíssimo, que precisa ser fixado na terra; de outro, o dos vizinhos, cujo balanço é em alumínio revestido em plástico branco, com almofadas coloridas e enfeitadas.

Como perfeitos protótipos do espírito veraneio, os vizinhos andam por todos os lados empunhando colchões infláveis, óculos de sol, rádios portáteis,

[...] como se o campo não fosse uma coisa íntima e séria, profunda, sempre outonal ou invernal, mesmo no verão, um mundo por onde caminhar com umas boas botas e calças de algodão e velhas caponas de chuva, levantando os pés pesadamente como se a força da gravidade fosse maior, um mundo que tem gosto de terra e estábulo, de madeira velha e resinosa, de folhas apodrecidas e de cogumelos, um mundo lento, em surdina, onde se possa estar ainda mais sozinho do que na cidade, mas de uma solidão mais bonita, mais desejada, entre as lagartixas e os melros, as aranhas filiformes e os cervos voadores...<sup>105</sup>

O jovem Michele só encontra semelhante mundo na personagem Flora e no seu cão Tabú, que é o cão que restou de uma geração de Tabús anteriores, e uma velha senhora que mora no limiar entre ele e os Baldi. Devido à Flora, aquele mundo que inicialmente era uma perfeita antítese, incomunicável entre si, se torna então dialético. Essa dialética, vale acrescentar, já está posta, como já dito, desde o seu primeiro romance *Di bestia in bestia*, nos personagens Osmoc e Osac, uma dialética entre ordem e desordem. Pois, enquanto limiar, Flora acolhe traços tanto do mundo de Michele quanto do mundo dos Baldi. Disso decorre uma guerra interna do menino para não deixar que os Baldi se aproximem de Flora.

A casa de sua vizinha é bela pelo seu monstruoso jardim inteiramente horta e pelo casebre, próximo ao celeiro da casa de Michele, que sempre vai até ali para conversar

---

<sup>105</sup> “[...] come se la campagna non fosse una cosa íntima e seria, profonda, autunnale o invernale sempre, anche d’estate, un mondo ove camminare con bei scarpottoni e calzoni di fustagno e vecchi impermeabilacci, alzando i passi pesantemente come per accresciuta forza di gravità, un mondo che sa di terra e di stalla, di legna vecchia resinosa, di foglie marcite e di funghi, un mondo lento, ovattato, dove essere ancora piú soli di quanto lo si sia in città, ma di una solitudine piú bella, piú voluta, tra le lucertole e i merli, i ragni liformi e i cervi volanti...” *Idem, ibidem*, p. 59.

com o cão que a certa altura ele denomina como o “mítico Ur-Tabú”<sup>106</sup>. Um prefixo da língua alemã – a língua de Freud – significa “antiguíssimo, primeiro, original”, daí a *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [Origem do drama barroco alemão], de Benjamin<sup>107</sup>, mas também o *Urfaust*, a primeira redação do *Fausto* de Goethe ainda no final do século XVIII, cuja redação é mais popular e zombeteira em relação à densidade da obra posterior. E de fato, quando Michele e Tabu estão juntos, é como se disparasse o inconsciente freudiano de um primitivo, sendo que eles devoram carnes como homens pré-históricos (como *Urmensch*), brincam, rodeiam, usam uma língua balbuciante, primeva (uma *Ursprache*), criam uma atmosfera que não conhece antítese, onde o bem e o mal convivem. A ideia de que exista uma geração de tabus anteriores ao atual Tabu de Flora e de que seja um cão só, sempre o mesmo, se fundamenta através do essencial prefixo Ur-, isto porque por meio dele atravessa a história (*Ursprung*), a memória (*Urmensch*) e a língua (*Ursprache*), porém seu núcleo substancial, Ur-, se mantém fixo. Vale destacar, contudo, a dimensão do “jogo” existente entre Michele e Tabú, o que pode ser retomado pela breve análise semântica que Benjamin faz do radical *-Spiel* (“jogo”, em alemão), da palavra *Trauerspiel*. Benjamin busca situar o momento lúdico do drama barroco nas dobras, como um “jogo dentro do jogo”, nisso consiste uma teatralização das ações. Nesse ponto de tensão e indeterminação do “jogo” e das “aparências” que se agrava a relação entre história, memória e língua nas constantes brincadeiras entre Michele e Tabú. Por isso, para o protagonista, ir ao encontro do “mítico Ur-Tabú” é como buscar essas tensões, buscar o “jogo” que leva incessantemente às dobras da língua e do pensamento.

Dentre os objetos da casa de Flora, que não ultrapassam o período da segunda guerra, está um candeeiro antigo, sobre o qual a violência do tempo imprimiu lascas e sinais de desgaste. Michele reconhece naquele objeto o rosto de Flora; as marcas, os

---

<sup>106</sup> Segundo o narrador-protagonista, a personagem Flora não faz distinção entre um Tabu e outro, entre o que já havia morrido e seu sucessor, eram sempre o mesmo Tabu. E sempre que ela se punha a narrar as memórias desse “cão”, para o narrador parecia que ela dilatava o tempo sem determinar uma origem de qual ao certo foi o primeiro Tabu, por isso que ele chega a essa afirmação: “[...] talvez houvesse uma sucessão de Tabus que iam até a infância de Flora, a um mítico Ur-Tabu...” [forse c’era una successione di Tabú che giungevano all’infanzia della Flora, a un mitico Ur-Tabú...]. *Idem, ibidem*, p. 61.

<sup>107</sup> Conforme a leitura que faz Foucault em *Nietzsche, la généalogie, l’histoire*, que será defendida mais adiante para ler a arqueologia em Mari, importa considerar o sentido da história não a partir da *Ursprung* (do classicismo de Goethe, a origem essencial), mas a partir de outro termo estudado por Nietzsche que é *Entstehung*, isto é, a emergência (pensa-se na imagem do “torvelinho” de Benjamin) de forças díspares que se chocam, de cenas e teatros dos discursos. De todo modo, também está incluso nessa leitura a ideia do “jogo” que permite, na análise crítica, desdobrar as “dobras” – específicas do barroco – que agem na literatura mariana, “dobras” estas que embaralham o “sim” e o “não”.

vestígios daquele objeto eram também as marcas, os vestígios de sua proprietária. Por meio do objeto, ele inverte e confunde os planos: são as pulsões íntimas (tabus, traumas, progresso) e o impensável que ditam o ritmo da narrativa, porém, essas pulsões se agitam dentro de uma controlada e calculada moldura linguístico-estilística, construída pelo narrador através de uma descrição meticulosa e detalhista do objeto que ele já sabe ter sido o motivo da sua atual angústia melancólica (pois, vale lembrar, o leitor está lendo as memórias de um narrador que transcorrem simultaneamente no tempo passado, presente e futuro), conforme lê-se na passagem seguinte:

A Flora, ao lado da cama, tinha uma luminária em forma de campânula, fixada na parede a uns quarenta centímetros de altura da mesinha de cabeceira. Essa luminária constava de uma haste de latão, um bocal de cerâmica e uma cúpula de vidro jateado, com meandros azuis ao longo da borda. A haste tinha descolado da placa parafusada na parede – na minha memória sempre fora assim – e ficava ligada apenas em virtude do fio elétrico interno; a cúpula, de tanto bater e esfregar na parede, estava cheia de trincas; e também o cordãozinho do botão estava todo desgastado. Mesmo assim, a luminária de Flora era *essa*, e eu não saberia imaginar outra. Lembro-me, aliás, que um dia, ouvindo na sala da Universidade que para o Filósofo de Estugarda “só o real é racional”, me veio à cabeça, de repente, exatamente essa luminária, com as suas racionalíssimas trincas e desgastes. Mas uma vez... uma vez fui visitar a Flora e no lugar da luminária vejo um spot de sobrepor vermelho laqueado, com lâmpada opalescente e bulbo ajustável<sup>108</sup>.

Como um autêntico objeto de coleção, cada marca, lasca, sinal de desgaste, que lhe conferem um sentido de antiguidade, é apontada pelo narrador com extremo zelo, como quem sabe que um objeto “carregado de história” e de memória depende, exclusivamente, dessas majestosas ruínas que com o tempo vão se acumulando no objeto. Sugerindo um naturalismo ao modo de Émile Zola, para quem a descrição é uma “coleção de frases, anedotas, flagrantes”<sup>109</sup> e reunião de documentos acerca do objeto a ser descrito, o realismo de Mari (e aqui se fala do escritor) não é senão um realismo em decomposição e prestes a se tornar imaginação, que se esfarela entre as mãos ao tentar tocá-lo. Não à

---

<sup>108</sup> “La Flora, di fianco al letto, aveva un lume in forma di campanula, infisso nel muro a una quarantina di centimetri di altezza dal comodino. Questo lume constava di uno stelo in ottone, un portalampadina in ceramica, e una corolla di vetro sabbato, con una grechina blu lungo il bordo. Lo stelo si era dissaldato dalla piastra avvitata al muro – a mia memoria era stato sempre così – e rimaneva attaccato solo in virtù dell’interni cavo elettrico; la corolla, a furia di battere e sfregare sul muro, era piena di sbrecciature; e anche il cordoncino del pulsante era tutto slacciato. Pure, il lume della Flora era *quello*, e io non avrei saputo immaginarne un altro. Anzi ricordo che un giorno, sentendo in un’aula dell’Università che per il Filosofo di Stoccarda “solo il reale è razionale”, mi venne in mente, di colpo, proprio quel lume, con le sue razionalissime sbrecciature e slacciature. Ma una volta... una volta vado a trovare la Flora e al posto del lume vedo un faretto rosso laccato, lampadina opalescente, bulbo orientabile.” *Idem, ibidem*, p. 63-64. Grifo do autor.

<sup>109</sup> LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever?” In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Gisele Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 54.

toa, Hegel, o Filósofo de Estugarda, é evocado nesse momento com a sugestiva frase “só o real é racional”, que concorda, a princípio, com a tarefa que confere Zola ao romancista: “o romancista deve se limitar a ordenar os fatos de modo lógico”<sup>110</sup>. Porém, em Mari, “o passado é a única dimensão real”<sup>111</sup>, e o passado nada mais é que memória de um tempo que se apresenta para o sujeito de forma fragmentada e incompleta; diante dessa paisagem, o sujeito da memória confunde o que nela é real ou imaginação, e sua reconstrução no presente é atravessada por esse limiar, que não se define por uma lógica humana racional, mas por um lógica lacunar e oblíqua. Uma lógica, em última análise, do ser dos objetos, isto é, “aquelas racionalíssimas lascas e desgastes” – marcas do passado que sobrevivem no presente. E, junto a isso, como bem apontou Peterle, está a sua “dimensão órfica e ritual. Carregado de história e memória – ‘lascas’, ‘desgastes’, ‘sem solda’ – nele [no candeeiro] sobrevive algo de ruinoso que roça anacronicamente tempos diversos”<sup>112</sup>. Porém, mais do que um “narrar ou descrever”, como diria Lukács, em Mari há também a ideia de “narrar e transfigurar”, como diria Joanna Janusz.

A lâmpada ajustável, por outro lado, é um presente dos Baldi que a substituíram em razão das faíscas que saíam do candeeiro. O ativismo dos vizinhos tão repugnado por Michele, “sempre um martelar, perfurar, repintar, um amor pela substituição”<sup>113</sup>, acaba atingindo também aquela esfera sacral que ele tanto preserva da contaminação mundana. Nesse momento, as palavras de Benjamin encontram respaldo no coração recém ludibriado do narrador: “ele [o colecionador] se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se em uma tábua de salvação, e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos”<sup>114</sup>. É aí então que o menino empreende uma luta para retirar da casa de Flora aquele “intruso”. Sua obsessão em restaurar o antigo candeeiro, em recuperar Flora do asfódeles ao qual foi lançada – afinal, o nome mitológico Eurídice do título refere-se justamente a ela –, o leva a procurar um “eletricista amoroso e paciente” e “voltar para ele uma vez terminado o trabalho”, até que se possa “restaurar a ordem certa das coisas”<sup>115</sup>.

---

<sup>110</sup> *Idem, ibidem*, p. 54.

<sup>111</sup> MARI, Michele. *Filologia dell'Anfibio*. Torino: Einaudi, 2019b. p. 6.

<sup>112</sup> “[...] a dimensione orfica e rituale. Intriso di storia e memoria – ‘sbrecciature’, ‘sfilacciato’, ‘dissaldato’ –, in esso sopravvive qualcosa di rovinoso che rasenta anacronicamente tempi diversi.” PETERLE, 2022, p. 301.

<sup>113</sup> “[...] sempre un martellare, un trapanare, un ridipingere, un amor di sostituzione [...]”. MARI, 2004, p. 60.

<sup>114</sup> BENJAMIN, 2009, p. 239.

<sup>115</sup> MARI, 2004, p. 64.

Já adulto, quando todas essas ocorrências e o fatal episódio do candeeiro de Flora parecem ter cicatrizado no personagem Michele, ele sente todas aquelas mudanças retornarem e reabrirem aquelas feridas: “sinto uma em cima da outra como cicatrizes de chicotadas nas minhas costas, as mais remotas escandalosamente atuais, assim como as mais recentes”<sup>116</sup>. As partes sobreviventes do passado retornam sob diversos fragmentos, se apresentam de novo ao sujeito em uma heterogeneidade alucinante como visto nas “casas-literatura” e na visita de Mari e Sebald. A tarefa que se impõe é um trabalho sistemático sobre essas partes sobreviventes que ressurgem do passado soterrado.

A leitura do gesto de Mari ao confrontar esses fragmentos do passado como gesto que vai da arqueologia à montagem, da coleção ao arquivo, será analisado no próximo capítulo, no intuito de compreender como se dá esse processo e como se relaciona com a escrita literária do autor.

---

<sup>116</sup> *Idem, ibidem*, p. 59.

## 2. INFÂNCIA/ ARQUIVO

Ó, papai, como foi possível que um dia eu tenha deixado de pensar neles? Eu, que por toda a vida sempre fui um feticlista e um conservador morboso de todas as minhas coisas, eu que tudo arquivo com maníaca afeição, como foi possível que *eu* tenha traído tantas vezes?

Michele Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*

É possível ler as coleções marianas também como *arquivos*? Entendendo nesse conceito a dimensão *particular e coletiva*, sua ideia de *começo e comando* como pensada por Jacques Derrida? Visto que tanto o termo “arquivo” quanto o termo “arqueologia” compartilham da mesma etimologia *arkhé* (origem), esse capítulo pretende apresentar um estudo da “origem”, não enquanto origem fixa e determinada, mas sim como “origem” inapreensível. Em que sentido, então, os arquivos-memórias da infância de Mari *deslocam, dilatam e adiam* a reconstrução linear do próprio passado, permitindo, dessa forma, a combinação, a montagem e a modulação da heterogeneidade da história na escrita literária? Georges Didi-Huberman indica um caminho possível ao abordar a dimensão coletiva da memória e do arquivo na exigência de uma leitura que proceda pelos fragmentos daquilo que resta:

Com frequência o arquivo é cinza, não somente em virtude do tempo que passou, mas pelas cinzas de tudo o que o circundava e foi queimado. É ao descobrirmos a memória do fogo em cada folha que não foi queimada que fazemos a experiência [...] <sup>117</sup>.

Pensando também no último painel montado no atlas *Mnemosyne*, de Aby Warburg, o filósofo francês reflete sobre a condição lacunar do arquivo. Segundo Didi-Huberman, “o próprio do arquivo é sua lacuna, sua natureza furada”<sup>118</sup>. Recolher os arquivos do/no passado histórico implica, portanto, lidar frequentemente com a incompletude, os fragmentos, os destroços – daí a técnica warburguiana em juntar, em um mesmo painel, uma pintura renascentista como a de Rafael, fotografias da concordata de 1929 entre o governo Mussolini e o Vaticano, e xilografuras antisemitas. Essa

---

<sup>117</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018, p. 28.

<sup>118</sup> *Idem, ibidem*, p. 28.

disparidade de imagens colhidas na História é capaz de produzir sentidos através dos seus deslocamentos na imaginação e no pensamento, e gerar uma interpretação cultural do antissemitismo europeu no século XX, como pontua Didi-Huberman.

Compreender a literatura de Mari pela perspectiva do arquivo requer então estender essa leitura ao próprio gesto do autor que trabalha sobre o seu próprio arquivo. Em outros termos, ao abrir o seu próprio arquivo de memórias da infância o escritor encontra ali emoções, gestos, vazios e palavras que procedem de tempos diversos, imagens que constantemente se deslocam e, de consequência, para serem lidas é necessário recorrer a outras imagens. Didi-Huberman exemplifica essa operação através da “imaginação e montagem” arqueológica:

Tentar uma arqueologia equivale sempre a correr o risco de pôr, umas ao lado das outras, partes de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas, visto que procedem de lugares separados e de tempos desunidos pelas lacunas. Contudo, chamamos tal risco de *imaginação e montagem*.<sup>119</sup>

Esse gesto singular de *imaginação e montagem*, ao lidar com arquivos (e aqui, no caso de Mari, refere-se sempre a seus *próprios arquivos*), leva a pensar na composição nos textos de Mari trabalhados até aqui, como *Euridice aveva un cane e Tu, sanguinosa infanzia*. Entre a série de referências a objetos da infância nos dois livros e aquilo que ficou em aberto, Mari perscruta no seu próprio passado gestos, frases e emoções que são retrabalhadas nos livros não sob o signo da *comprovação* por meio dos objetos, mas, justamente, por meio do tensionamento entre “verdade” biográfica e ficção literária.

*Tu, sanguinosa infanzia* mobiliza uma espécie de “arquivo” ao retomar no plano narrativo uma série de objetos da infância do autor e, a partir deles, repensar a própria subjetividade. Paolo Gervasi, num artigo em que explora a forma breve da narrativa e as emoções primárias na escrita de Mari, refere-se a *Tu, sanguinosa infanzia* como “uma galeria de epifanias reificadas em alguns emblemas”<sup>120</sup>. Interessante definição que remete à ideia de coleção, através do termo “galeria”; e, também, evoca a ideia de “exposição”, como numa mostra de arte de um museu. Mas é uma galeria de epifanias, ou seja, uma *galeria* organizada e narrada a partir do espaço da própria consciência do sujeito – pressupondo essa consciência como transfiguração equivalente a uma galeria física.

---

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, p. 29-30.

<sup>120</sup> “[...] una galleria di epifanie reificate in alcuni emblemi”. GERVASI, Paolo. “Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari”. In: *Brevitas: percorsi estetici tra forma breve e frammento nella letteratura occidentali*. Org. Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici. N° 176. Università degli Studi di Trento, 2018, p. 317-347.

Sendo assim, as narrativas breves da coletânea de contos de Mari permitiriam ao leitor um “passeio” pelas emoções, as pulsações íntimas do autor, que os leitores, contudo, só podem conhecer através dos objetos: porque, em última instância, é neles que a vida do autor foi “reificada”.

Mais adiante, Gervasi descreve a postura de Mari em escavar as emoções mais íntimas do próprio “eu” através da recuperação desses objetos da infância como uma “obstinada arqueologia sentimental”<sup>121</sup>. Também aqui o uso das palavras não é despropositado: a escavação nas zonas mais íntimas e secretas do “eu”, voltando-se ao passado, permite “reconstruir, conto após conto, as pulsações que estruturam a consciência e que a agravam, criando cicatrizes e nódulos de dor”<sup>122</sup>. Nessa “obstinada arqueologia sentimental”, portanto, encontra-se uma chave de leitura que tenta aproximar essa consciência “mariana” da arqueologia descrita acima por Didi-Huberman enquanto *imaginação e montagem*. Afinal, em *Tu, sanguinosa infanzia* também essa galeria de epifanias, essa diversidade de objetos por onde se reifica a vida do sujeito, tudo isso desvela uma narrativa “autobiográfica” que monta tempos diversos, imagens heterogêneas, que liga e sutura “coisas sobreviventes” para extrair disso uma nova leitura e uma nova interpretação.

Em *Euridice aveva un cane*, os vários episódios narrados provêm de uma suspensão temporal da memória, de lugares inabitados, das reificações de objetos e gestos de conto em conto. Retórica, estilo (variando entre os registros alto e baixo), distorções do gênero autobiográfico: tudo isso contribui para os jogos irônicos e autoirônicos ao longo de *Euridice aveva un cane*. Ao lançar mão de diversos artifícios para compor as memórias da infância, Mari nesse livro já antecipa umas das questões cruciais que levantará em 2017, em *Leggenda privata*: “Não é devido a isso que querem me pegar na pertinácia da ficção, lá onde eu sou mais verdadeiro?”<sup>123</sup>.

Nessa construção mitobiográfica do eu infantil, pensa-se a partir dessas duas coletâneas uma infância como ruína e zona arqueológica pela qual o gesto do arqueólogo mariano escava e relê os vestígios do presente. Também se pensa em uma infância como que dividida entre dois mundos, entre o rigor e a fantasia, meio que oferece a possibilidade a Mari de reler a dimensão opressiva de seu passado que o fez amadurecer precocemente.

---

<sup>121</sup> “[...] ostinata archeologia sentimentale”. *Idem, ibidem*. p. 329.

<sup>122</sup> “[...] ricostruire, racconto dopo racconto, le pulsazioni che strutturano la coscienza, e che la incidono creando cicatrici e grumi di dolore.” *Idem, ibidem*. p. 329.

<sup>123</sup> “Non è per questo che vogliono cogliermi in flagrante nell’oltranza della finzione, là dove sono più vero?”. MARI, 2017, p. 90. Cf., também, SANTURBANO, 2020, p. 191.

Como na fotografia da capa de *Leggenda privata*, tirada pelo pai, com o pequeno Michele posicionado diante da mãe, em que um comentário eufrástico da imagem instaura ironicamente um contexto de disputa familiar entre a ameaça paterna e o delirante desejo de proteger a mãe: “autêntico escudo humano, o filho se interpõe com um olhar que diz: ‘Deverá passar sobre o meu cadáver’”<sup>124</sup>.



Imagem 4: *Leggenda privata* (2017).

Um modo de ler essa imagem com a eufrase parece também estar na relação tripartida que a fotografia instaura. O filho também se interpõe para preservar a distância entre *dois mundos* que não podem se contaminar, e esse esforço irônico e ilusório se revela também inútil, pois, por atávico destino, o próprio menino se reconhece como a pré-história do “abraço abominável” que aproximou para sempre esses dois mundos: “*Antes mesmo de eu nascer*: porque aquela angústia já estava nos meus pais, pelo fato

---

<sup>124</sup> “[...] autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: “Dovrai passare sul mio cadavere””. *Idem, ibidem*, p. 18.

mesmo que eu disse era a hipótese: eu o responsável do horror daquele abraço fatal, eu o seu fim e a sua *ratio*”<sup>125</sup>. Atavicamente a criança se vê numa zona indecível, como se fosse a expressão ambígua gerada da combinação dos termos opostos como em um oxímoro (não por acaso o título do romance: *leggenda privata*): “dois modos de ser sérios, ele e ela: eu penso de ter puxado o pior de ambos”<sup>126</sup>.

Cabe então concentrar a leitura na identificação e análise desses pontos nodais da reconstrução do “eu” infantil como um gesto arqueológico de *imaginação e montagem*, e pensar como essa reconstrução se dá e como é mobilizada como técnica ficcional.

## 2.1 Arqueologia e imaginação

Para começar a delinear a “arqueologia sentimental” da obra literária de Mari é necessário primeiro delimitar teoricamente o campo em que se dá tal arqueologia. Para isso, importa compreender o sentido de história trabalhado ao longo dos séculos XIX e XX por autores significativos. Susan Buck-Morss, em um curto ensaio dedicado ao conceito de história benjaminiana lido a partir da aquarela *Angelus Novus*, de Paul Klee, coloca pontualmente a “fratura” interna à relação passado e presente: “A história é feita de camadas. Mas as camadas não estão empilhadas em ordem. A força disruptiva do presente pressiona o passado, espalhando seus pedaços por lugares inesperados”<sup>127</sup>. Já de antemão o historiador, nessa perspectiva, encontra-se diante de um problema decisivo ao dirigir o olhar ao passado: deverá trabalhar a partir de um terreno desordenado e despedaçado.

O *Angelus Novus* de Klee, de 1920, ilustra essa alegoria da catástrofe histórica contida nas palavras de Benjamin, escrita e redigida entre os meses que antecederam o seu suicídio, em 1940. O anjo da história, segundo Benjamin:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés [...] <sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> “*Da prima che nascessi: perché quell’angoscia era già nei miei genitori, per il fatto stesso che io ne ero l’ipotesi: io il responsabile dell’orrore di quell’amplesso fatale, io suo telo e sua ratio*”. *Idem, ibidem*, p. 9.

<sup>126</sup> Due modi diversi di essere seri, lui e lei: io credo di aver preso il peggio da entrambi

<sup>127</sup> BUCK-MORSS, Susan. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p. 5.

<sup>128</sup> BENJAMIN, 1987, p. 226.

Ainda a fratura: desta vez, a do dorso do anjo da história que, atraído pelo passado ao qual seu olhar se dirige, é impelido tempestivamente para o futuro, “essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas”, enquanto sob os pés se acumulam as ruínas. É a partir desse momento crucial que se revela o presente, isto é, através do olhar “aturdido”<sup>129</sup> do *Angelus Novus* que só (re)conhece a face do passado no ponto de fratura com o futuro (progresso), o qual ele ignora. Devido a isso, pode-se dizer que o anjo benjaminiano é extremamente contemporâneo porque ao avançar ele regride, e aquilo que parece ser o mais distante ele o sente como o mais próximo.

Nesse sentido, é importante recuperar as considerações de Giorgio Agamben em “O que é o contemporâneo?”, escrito inicialmente como uma lição inaugural entre 2006 e 2007, em Veneza. Vale anotar que as reflexões de Agamben partem, sobretudo, das “Considerações intempestivas” de Nietzsche, mas também já antecipam de algum modo a densa leitura que Agamben fará em *Signatura rerum: sul metodo* do texto de 1971, *Nietzsche, la généalogie, l’histoire*, de Michel Foucault<sup>130</sup>.

Em “O que é o contemporâneo?”, Agamben relê o sentido que se atribui comumente à compreensão do tempo histórico, principalmente aquele dado pelos historicistas que percebiam o curso da história como uma marcha rumo ao futuro. De modo inverso a essa noção de progresso, o sujeito contemporâneo de Agamben (sempre de mãos dadas com Nietzsche) é aquele capaz de agir na desconexão e na dissociação de seu próprio tempo. Isto é, como escreve o filósofo italiano, “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural”<sup>131</sup>. Em outras palavras, o contemporâneo é aquele que conhece e acessa o presente somente

---

<sup>129</sup> “O aturdido” é o título de um texto de Jacques Lacan escrito entre *O Seminário, livro 19* e *O Seminário, livro 20*, cujo conceito, “aturdido”, parte da premissa daquilo que se diz e que permanece esquecido, atrás do que foi dito, naquilo que se ouve.

<sup>130</sup> Para um aprofundamento das relações entre os textos de Nietzsche, Foucault e Agamben e a importância paradigmática desses para o pensamento de uma “arqueologia do presente”, vale conferir a *Tesi di Laurea* de Luan Sevignani, que versa cuidadosamente sobre o tema. SEVIGNANI, Luan Luis. *Giorgio Agamben. Altro-ritratto nello studio*. 2019. Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Critica Letteraria - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trento, Trento. 2019. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/337335766\\_Tesi\\_di\\_Laurea\\_Magistrale\\_DISSERTACAO\\_in\\_Filologia\\_e\\_Critica\\_Letteraria](https://www.researchgate.net/publication/337335766_Tesi_di_Laurea_Magistrale_DISSERTACAO_in_Filologia_e_Critica_Letteraria)>.

<sup>131</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p. 58. Porém, essa “inaturalidade” dentro do próprio tempo, conforme Agamben, não deve ser confundida com o sujeito nostálgico que se sente mais em casa na Atenas de Péricles ou na Paris de Robespierre.

através da impossibilidade de conhecê-lo e acessá-lo, como se corresse pontualmente a um encontro ao qual se pode apenas chegar atrasado. Pense-se, por exemplo, na luz das estrelas. Quando o olhar é dirigido para o céu, o que se vê no presente é desde o “início” irremediavelmente passado, localizado a anos-luz de distância em relação à Terra, e, por isso, o sujeito que olha as estrelas está adiantado em um encontro no qual só pode chegar, simultaneamente, atrasado. É aí que reside a tarefa do contemporâneo diante do tempo deslocado, cindido e anacrônico: perceber, lembrando a II tese benjaminiana, no ar que se respira, o ar que já foi respirado, nas vozes que se escuta, os ecos de vozes que emudeceram, e ir ao encontro secreto marcado entre as gerações, pois é ali, segundo Agamben, que “a chave do moderno está escondida”, isto é,

no imemorial e no pré-histórico. Assim, o mundo antigo no seu fim se volta, para se reencontrar, aos primórdios; a vanguarda, que se extraviou no tempo, segue o primitivo e o arcaico. É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la<sup>132</sup>.

No ensaio de 2008 “Arqueologia filosófica”, de caráter mais denso, reunido em *Signatura rerum*, Agamben irá aprofundar a ideia dessa forma de busca arqueológica que se realiza no presente. O filósofo parte de uma articulação entre o *a priori* histórico de Foucault e a genealogia nietzscheana. Em Foucault, sempre segundo Agamben, a formulação do *a priori* histórico na pesquisa das ciências humanas se interessa não tanto em regredir à origem do conteúdo do objeto de estudo, mas às formas, aos modelos e aos paradigmas que condicionaram e continuam condicionando sua existência *a posteriori*. No *a priori*, o ponto de investigação no passado é desde sempre algo da pré-história, mas que surgirá, paradoxalmente, somente *a posteriori* por meio de uma arqueologia “à *reculons*” – termo de Valéry recordado por Melandri – isto é, por meio de um gesto de investigação que *avança regredindo*, que capta o “ponto de insurgência” (*Entstehung*) das oposições que se comunicam, mais do que a *Ursprung* (que rejeita a genealogia nietzschiana) que busca a “origem” do “assim foi”: “podemos chamar provisoriamente de ‘arqueologia’ aquela prática que, em toda investigação histórica, tem a ver não com a

---

<sup>132</sup> *Idem, ibidem*, p. 70.

origem, mas com o ponto de insurgência do fenômeno, e deve, portanto, se confrontar novamente com as fontes e com a tradição”<sup>133</sup>.

Aqui é evocado, vale ressaltar, a tarefa da *desconstrução* derridiana para esse confronto com as fontes e a tradição, isto é, para com os documentos e os arquivos da história. Porém, vale ir mais adiante, ao momento em que Agamben oferece uma leitura aproximativa entre a regressão arqueológica e a psicanálise para compreender aquela “chave do moderno” que está escondida no “imemorial e pré-histórico”, cuja única via de acesso ao presente é dada pela arqueologia:

A analogia entre regressão arqueológica e psicanálise mostra-se agora mais clara. Em ambos os casos, trata-se de acessar um passado que não foi vivido e que, portanto, não pode ser definido tecnicamente “passado”, mas permaneceu, de alguma forma, presente. No esquema freudiano, esse não-passado atesta seu ter-sido por meio dos sintomas neuróticos, dos quais a análise se utiliza como um fio de Ariadne para remontar ao evento originário. Na investigação genealógica, o acesso ao passado, que foi encoberto e recalçado pela tradição, se torna possível tão somente pelo paciente trabalho que substitui a busca da origem pela atenção ao ponto de insurgência<sup>134</sup>.

O não-vivido, enfim, é o passado (traumático) que não se completou e, por isso mesmo, é ainda uma força operante no presente, como a criança que não cessa de reaparecer no adulto, como constatou a psicanálise freudiana. Nessa complexa leitura, apresenta-se um modo através do qual a arqueologia e a imaginação estabelecem pontos comuns, isto é, o gesto de retroceder a um “não-passado” que “atesta seu ter-sido” por meio de *vestígios* que virão à luz do presente mediante à escavação mais atenta. Agamben anota essa relação da seguinte forma (em explícito diálogo com Benjamin):

A arqueologia repercorre a contrapelo o curso da história, assim como a imaginação repercorre a biografia individual. Ambas representam uma força regressiva, que porém não retrocede, como a neurose traumática, para uma origem que permanece indestrutível, mas, ao contrário, para o ponto em que, segundo a temporalidade do *futuro anterior* [terá sido], a história (individual ou coletiva) torna-se pela primeira vez acessível<sup>135</sup>.

É a partir desse ponto em que a arqueologia toca a imaginação, na reflexão de Agamben, que se pode retomar o fio onde Mari ficou suspenso e proceder, daqui em

---

<sup>133</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. 1º ed. São Paulo: Boitempo, 2019. p. 128.

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, p. 147.

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, p. 154.

diante, na leitura de sua obra (especificamente *Euridice aveva un cane e Tu, sanguinosa infanzia*) que seus principais críticos fazem questão de remeter à arqueologia.

Antes de passar à análise comparativa da criação literária e a arqueologia em Mari, faz-se importante delimitar a paisagem que foi arruinada, que foi despedaçada e que, então, tornou-se uma “zona arqueológica” na qual se deve retornar para escavar.

### 2.1.1 Infância e paisagem

Mover-se, girar-se, estar (mas qual é o *verdadeiro lugar* do nosso estar?) em uma dessas áreas comporta sempre um sentido de afundamento, de peso sobre as costas, e ao mesmo tempo de impulso em direção a outros horizontes, em direção a alturas atmosféricas e até mesmo estelares.

Andrea Zanzotto, *Luoghi e paesaggi*

Como já delimitado no Capítulo 1, a ideia de paisagem pressupõe projeções simbólicas e culturais sobre a natureza. Como a memória do passado é lida aqui como tempo, mas sobretudo espaço, não seria um equívoco considerar o olhar para a infância como um olhar para uma paisagem. Essa é a proposta de leitura que segue as próximas páginas de análise, considerando as singularidades dessa paisagem da infância que Mari constrói em suas narrativas.

No final do conto “Euridice aveva un cane” Scalna está devastada. Por todos os lados, o então professor universitário Michele, que mora em Milão, não se reconhece mais naquela paisagem impregnada de corrupções e mudanças, marcada pela destruição do progresso histórico. A diabete tomou conta de Flora, que foi parar no hospital. O menino, que sempre adiava infinitamente seu encontro com ela, deixou passar dias, meses, anos, e agora todos os seus retornos a Scalna – isso quando alguma tarefa universitária não o impedia de retornar – são marcados pelas ausências de um mundo perdido; por todos os lados se acumulam os destroços, aqueles que um dia foram motivos de sua obsessiva e reiterada tentativa de preservação:

Havia momentos em que, se não fosse por meus avós, teria fugido para Milão na mesma noite da minha chegada, tamanha era a angústia que me tomava enquanto subia com a mala até o meu quarto, e de degrau em degrau tentava

me convencer de que era sempre a mesma casa, não está vendo? aqui está tudo como antes, o que há de errado? é sempre a mesma casa, é sempre a tua...<sup>136</sup>

O personagem de Mari nessa passagem parece ter o mesmo fim trágico de Eduard, personagem do romance *As afinidades eletivas*, de Goethe, visto que este também passa pela revelação de uma ausência que se dá por meio de um objeto. Nesse caso, trata-se de uma taça que contém as iniciais dos amantes (*E.* e *O.*) e na qual o personagem imprimiu parte de suas emoções e por ela foi à guerra, a fim de provar o destino que o ligava amorosamente à Otilie: “em lugar da taça, desejo fazer de mim mesmo um sinal e verificar se nossa ligação é possível ou não”<sup>137</sup>. Porém, após a morte de Otilie, ao final do romance, Eduard constata a impossibilidade trágica do amor entre os dois através da *falsificação* do copo, que havia sido quebrado e trocado por um idêntico pelo camareiro, como lê-se: “Assim, certo dia, ao trazer a taça aos lábios, Eduard afastou-a horrorizado; *era e não era a mesma*; ele notara a ausência de um pequeno sinal [...]”<sup>138</sup>. Logo em seguida, após queixar-se da inautenticidade da imitação, Eduard é surpreendido pela morte após vasculhar uma caixinha de objetos que lhe despertam memórias com Otilie, pois tais objetos carregavam as marcas e os sinais da falecida amada.

Pode-se encontrar, portanto, correspondências dessa passagem de Goethe com a de Mari. Através do sutil animismo retórico da casa (“tu não vês? aqui está tudo como antes, o que há de errado?”), que socorre o professor buscando convencê-lo de que nada mudou, Mari reforça literariamente, de um lado, aquilo que restou dos destroços: a tentativa de preservar e resgatar a memória e a linguagem do mundo “mineral” de sua infância, o reino platônico autêntico. Porém, de outro lado, esse reino foi perdido irremediavelmente e não é possível tê-lo de volta exatamente como era, pois algo foi *falsificado, artificializado*. Testemunha disso são as reticências finais desse trecho (“é sempre a tua...”), as insistentes reticências de Céline, “*l’invention du siècle*”, que aparecerá como expressão máxima em outro livro de Mari de 1999, *Rondini sul filo* [Andorinhas no fio]. As reticências, nesse caso específico, evocam a ideia de um sacrifício de si, como se diante da perda constatada pelo professor ao encontrar sua casa depois de

---

<sup>136</sup> “C’erano volte in cui, non fosse stato per i nonni, sarei fuggito a Milano la sera stessa del mio arrivo, tanta era l’angoscia che mi prendeva mentre salivo con la valigia sú in camera mia, e gradino per gradino cercavo di convincermi che era sempre la stessa casa, non vedi? qui è tutto come prima, cosa c’è che non va? è sempre la stessa casa, è sempre la tua...” *Idem, ibidem*, p. 75.

<sup>137</sup> GOETHE, Johann Wolfgang. *As fantasias eletivas*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 213

<sup>138</sup> *Idem, ibidem*, p. 251-252. Grifo meu.

anos, não restasse senão a autodestruição, como no episódio citado do protagonista de Goethe. Assim escreve Mari em *I demoni e la pasta sfoglia*:

[...] [as] proverbiais reticências nos aparecem como estrias de um tecido, picadas de insetos venenosos, reações à uma vacina, pontos cirúrgicos, melanomas, *avcs*, ou qualquer outra coisa que seja estranha à nossa ingênua ideia de saúde, de bem-estar, de conservação e autoconservação. Porque aquelas reticências, nos diz a etimologia, são desprezíveis, são *jogadas fora*, são a marca de um contínuo sacrifício de si.<sup>139</sup>

Portanto, ao mesmo tempo que se busca conservar amorosamente os restos daquele passado, é também necessário reconhecer suas inevitáveis perdas. O luto dos objetos perdidos parece, porém, encontrar resistência em Michele: ele não quer, ele não pode se desligar, ir adiante sem trazer consigo aquelas ruínas que verdadeiramente o constituem. Como diz o professor a certa altura: “agora, quando sou tomado pelas melancolias, me é impossível fazer o corte, a amorosa incisão”<sup>140</sup>.

Massimo Recalcati, no seu mais recente livro *La luce delle stelle morte*, de 2022, retornou a um dos temas mais caros da psicanálise (e também da literatura): o luto e a nostalgia. Diante de um objeto perdido (uma morte, uma extinção), o trabalho do luto visa reparar aquela ferida aberta, ou seja, conclui-se com a incumbência de um “respeito à realidade”, segundo escreveu Freud em *Luto e melancolia*: “ela [a incumbência] será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada”<sup>141</sup>. Diante disso, há uma impossibilidade de se desfazer totalmente do objeto perdido (no máximo há um prolongamento, como diz Freud), de todas suas marcas e vestígios que foram imprimidas no indivíduo. Por isso Recalcati, retomando Freud, fala de um “luto interminável”, através do qual a memória melancólica e nostálgica dos mortos sobrevive, e como um fio que os mantém ligado a eles, essa memória permite o retorno ao passado, permite abrir de novo a comunicação com o objeto ausente: “a existência se move adiante como se em cada passo seu ali estivesse também a memória daquilo que já foi”<sup>142</sup>. De um

---

<sup>139</sup> “[...] proverbiali tre puntini, ci appaiono come smagliature di un tessuto, punture di insetti velenosi, reazioni a un vaccino, punti chirurgici, melanomi, *ictus*, o qualsiasi altra cosa sia estranea alla nostra ingenua idea di salute, di benessere, di conservazione e autoconservazione. Perché quei puntini, ce lo dice l’etimologia, sono abiatti, sono *gettati via*, sono il segno di un continuo sacrificio di sé”. MARI, 2017, p. 292. Grifo do autor.

<sup>140</sup> “Adesso, quando mi prendono le malinconie, mi è impossibil lo scalco, l’amorosa incisione”. MARI, 2004, p. 69.

<sup>141</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 29.

<sup>142</sup> “L’esistenza si muove in avanti come se in ogni suo passo vi fosse anche la memoria di ciò che è già stato”. *Idem, ibidem*, p. 55.

lado, a angústia melancólica impede a separação do sujeito do objeto perdido, mas antes o objeto torna-se uma fixação dolorosa. Segundo Recalcati:

A angústia melancólica é como um manto que recobre por inteiro a existência, subtraindo dela o futuro e pregando-a num passado idealizado. O jogo é uma profunda alteração da temporalidade: a inclinação regressiva ao passado comporta a amputação do porvir [...]. O arrependimento arrasta consigo um sentimento nostálgico, o sentimento de culpa devora a memória, a idealização do passado compromete a possibilidade de futuro.<sup>143</sup>

De outro lado, a nostalgia é a responsável pela íntima e secreta ligação do indivíduo com aquilo que *já foi*, e que faz dessa *ausência* uma *presença*, isto porque

[...] ela ou ele não está mais conosco, está morto, desapareceu, mas ainda está conosco, resta entre nós, ainda não se dissipou porque o real da sua ausência não pode ser nunca completamente assimilado, elaborado, digerido psicologicamente<sup>144</sup>.

Dado o caráter “inconcluso”, “interminável” da nostalgia, essa se torna uma força criadora no campo literário de um *podia ser*, isto é, aquilo que *já foi* na nostalgia está aberto a contínuas revisões, novas elaborações e novas assimilações (sem precisar, necessariamente, conhecer um fim no luto). Portanto, a infância em Mari – ou o lugar da pátria de Ulisses para a qual é preciso retornar – é essa paisagem despedaçada que aguarda sua última correção que nunca vem, já que para Mari viver (no presente) é essencialmente *atualizar* a memória do passado. É por isso que para o personagem Michele “fazer o corte” ou a “amorosa incisão” se apresenta como impossibilidade. É preciso conservar o vivido na memória, depois cultuá-la (“e, no entanto, eu não devia tutelá-las, aquelas caras memórias? Não era eu o guardião delas?”<sup>145</sup>), revisitá-las sempre, “na certeza que o amanhã trará, pontual como a garrafa de leite, nova leva de interpretações. E se você é o texto, também é o fiador”<sup>146</sup>. Mari cultua, coleciona e cataloga cada singularidade dessa paisagem despedaçada como um arqueólogo que estuda cada particular ruína escavada em uma zona arqueológica.

---

<sup>143</sup> “L’angoscia melanconica è come un manto che ricopre per intero l’esistenza sottraendole il futuro e inchiodandola a un passato idealizzato. In gioco è una profonda alterazione della temporalità: l’inclinazione regressiva al passato comporta l’amputazione dell’avvenire [...]. Il rimpianto trascina con sé un sentimento nostalgico, il senso di colpa divora la memoria, l’idealizzazione del passato compromette la possibilità del futuro”. *Idem, ibidem*, p. 30.

<sup>144</sup> “Lei o lui non è più con noi, è morto, è scomparso, ma è ancora con noi, resta tra noi, ancora non si dilegua perché il reale della sua assenza non può essere mai del tutto assimilato, elaborato, digerito psicologicamente”. *Idem, ibidem*, p. 59.

<sup>145</sup> “[...] eppure non dovevo tutelarle, quelle care memorie? Non ne ero il custode?”. MARI, 2004, p. 74.

<sup>146</sup> “[...] nella certezza che l’indomani porterà, puntuale come la bottiglia del latte, nuova messe di interpretazioni. E se voi siete il testo, siete anche l’esattore”. *Idem, ibidem*, p. 92.

### 2.1.2 Infância e ruína: zona arqueológica

... são documentos, são fósseis de uma idade que me pede a piedade de uma homenagem; são cadaverzinhos que se recusam a morrer, são aquilo que *só eu* sei o que são.

Michele Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*

Mas como ler a presença dos objetos na literatura de Mari a partir do paradigma da “regressão arqueológica”? Não seria a sua infância, então, uma “zona arqueológica” rumo à qual o autor se volta para escavar e desenterrar nas ruínas os tesouros escondidos que permitam ler o presente? Isto é, escavar e desenterrar na série de objetos que compõem as coleções e os arquivos certas emoções e fantasmas do “não-vivido”? Em busca de desdobrar esses questionamentos, cabe antes investigar como a infância é abordada na literatura do autor, especificamente em *Tu, sanguinosa infanzia*, e como se poderia ler tal infância através da imagem de uma “zona arqueológica” na qual estão dispersas as ruínas. Confrontar essa zona, parafraseando Benjamin, exige espalhá-la como se espalha a terra e revolvê-la como se revolve o solo. Delimitado esse local, passa-se a uma leitura do *pathos* dos objetos desenterrados dessa “zona arqueológica” da infância.

Antes de mais nada, vale dizer que diversas são as relações nos textos críticos sobre Mari entre a arqueologia e a sua literatura, além do que já foi acenado anteriormente com Gervasi a respeito das pulsões íntimas. Andrea Cortellessa, por exemplo, comentando o “arquivo de família” inserido no romance *Leggenda privata*, refere-se a essa operação como algo de “*caráter arqueológico*”; Patricia Peterle, seguindo essa mesma lógica, observa que o resgate de objetos esquecidos no passado por meio da coleção e do fetiche na escrita de Mari constitui um “*minucioso laboratório arqueológico* que chega até às dobras da língua”; Andrea Santurbano, *pari passu* a essa leitura dos objetos, escreve que “a obra de Michele Mari (ou pelo menos uma boa parte dela) é uma *imensa arqueologia mitográfica*”; e por último, para não se estender demais no elenco, Riccardo Donati ilumina essa relação entre arqueologia e literatura em Mari por meio da ideia de *ruína*, onde regredir, visitar e resgatar no passado, como um “*arqueólogo do*

*próprio imaginário*”, significa percorrer as ruínas espalhadas por lugares inesperados e que aguardam uma nova leitura:

Sim, é exatamente assim, as ‘*grandes et lugubres ruines*’ das civilizações desaparecidas são obra de forças telúricas devastadoras, como os sagrados vestígios do nosso eu infantil são aquilo que resta depois da passagem aniquiladora do tempo. A caneta é a pá com a qual cumprir o piedoso gesto de desenterrá-los<sup>147</sup>.

Interessante passagem que coloca em ação a imagem do “eu infantil” enquanto uma “civilização desaparecida”, cuja ação telúrica ou a da passagem do tempo destrói e deixa suas ruínas. As ruínas e os vestígios são aquilo que sobrou, aquilo que *resta* de um passado que corre o risco de cair no esquecimento. O gesto do arqueólogo, como o do escritor, está precisamente em não deixar esse passado ser soterrado, por isso o importante trabalho de escavação entre as ruínas e os vestígios não para voltar a uma civilização que não diz nada à civilização atual (aquilo que se entende por origem), mas para interpelar esse passado que não cessa de comunicar ao presente. De igual modo, a infância não é um ponto fixo e acabado na história, pois através da leitura de seus vestígios ela se desloca, assume novas formas e ilumina pontos obscuros do/no presente.

Nesse sentido Mari é um “arqueólogo do próprio imaginário”. Os vestígios do eu infantil são reevocados em *Tu, sanguinosa infanzia*, em doze contos que trabalham singularmente cada fragmento de uma infância marcada pelos monstros da psique, pelas obsessões, por paixões e manias que deixaram seus lastros no adulto. Todos esses vestígios que restam – no imaginário/memória – são relidos através da linguagem literária, sob diferentes formas, ritmos e temas, dinamicidade interna à própria literatura de Mari que põe simultaneamente em movimento as imagens do passado, presentificando-as e dando-lhes formas no momento escrita, de modo que o método e a criação acompanham a indagação do próprio passado.

No conto “Certi verdini” [Certas peças] – um conto em homenagem à mãe –, o autor parece ilustrar a operação do artista diante desses cacos da história através da memória das vezes em que montava quebra-cabeças com a mãe. Esses momentos são apresentados através de memórias esparsas, dispersas no tempo, mas que comporta uma

---

<sup>147</sup> “Sì, è proprio così, le ‘grandes et lugubres ruines’ delle civiltà scomparse sono opera di forze telluriche devastanti, come le sacre vestigia del nostro io fanciullo sono ciò che resta dopo il passaggio annichilente del tempo. La penna è la vanga con cui compiere il pietoso gesto di disseppellirle. Cose e istanti vissuti come psicotiti da riportare alla luce”. DONATI, Riccardo. “Capriccio con figure e psicotiti. Due passi a sferopoli”. In: DONATI; GIALLORETO; PIERANGELI (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022. p. 435-436.

exigência de traçar evolutivamente a experiência vivida do primeiro quebra-cabeça (como uma criança que aprende a dar os primeiros passos), até a condição fora de limites que a técnica, o conhecimento e a desesperada formalização levaram o menino ao ponto de reconhecer, numa única peça isolada do resto do quebra-cabeça, a imagem completa da qual ela provinha. Nesse momento, a imagem completa e acabada do quebra-cabeças se desfaz, todo o caminho traçado foi necessário para retornar ao lugar que sempre esteve, isto é, à peça inicial, à singularidade que revela amorosamente a memória do passado: “de tanta memória, de toda a minha memória, escolho levar comigo para o nada esse ruído cortês, as rachaduras no ouro das mesas medievais, a misteriosa doçura de certas peças”<sup>148</sup>.

Essa é a lição “não-dita” que a criança aprende com a mãe. Desde o primeiro quebra-cabeça seu destino estava traçado, como uma espécie de iniciação, e na montagem do quebra-cabeça o escritor lê a montagem como operação na escrita literária: “aprendi a fragmentariedade do mundo e a descontinuidade do ser”, ler o próprio passado através da literatura deve ter como método, portanto, “justapor, associar, ligar por congruência de formas atendendo as analogias e exaltando as compatibilidades! Decifrar os enigmas [...] com a alma do cartógrafo e do arquivista [...]”<sup>149</sup>. É a partir desse mesmo aprendizado, desse mesmo método – aqui ligados à sua memória da infância com a mãe – que depois Mari irá ler o “mundo-museu” do personagem Des Esseintes, do escritor francês Huysmans, no romance de sugestivo título *À rebours* (às avessas ou contracorrente). Para que Des Esseintes construa em sua casa um mundo de relíquias na qual ele próprio se veja como um quadro, diz Mari, ele deverá conhecer os objetos nos mínimos detalhes, deverá apalpá-los, vê-los sob todos os ângulos, combiná-los. Assim, dentro desse “mundo-museu”, sua imagem se torna vívida, dinâmica e interativa porque possui “qualidades museáveis, colecionáveis [...], artisticamente combináveis”<sup>150</sup>.

De forma geral, é esse zelo extremo que concilia técnica, combinação e montagem que opera nos contos de *Tu, sanguinosa infanzia*, onde cada narrativa é uma parte isolada, mas que compõe um todo; cada uma possui uma forma, uma linguagem, que também são entremeáveis, associáveis, combináveis. De igual modo, o personagem de *Tu, sanguinosa*

---

<sup>148</sup> “Di tanta memoria, di tutta la mia memoria, scelgo di portarmi nel nulla quel cortese fruscio, le screpolature nell’oro delle tavole medioevali, la misteriosa dolcezza di certi verdini”. MARI, 2009, p. 101.

<sup>149</sup> “[...] e imparai la frammentarietà del mondo e la discontinuità dell’essere [...]; Giustaporre, associare, legare per congruenza di forme assecondando le analogie ed esaltando le compatibilità! Decifrare gli enigmi [...] con l’animo del cartografo e dell’archivista [...]”. *Idem, ibidem*, p. 96-97.

<sup>150</sup> “[...] qualità museabili, collezionabili, artisticamente combinabili [...]”. MARI, 2017, p. 178-179.

*infanzia* é único ao passo que é múltiplo, é uno, mas divisível, ou, para lembrar um dos títulos exemplares de Pirandello sobre essa disjunção do sujeito moderno, ele é “um, nenhum e cem mil”.

Na composição do livro, portanto, já é possível notar essa primeira característica entre o fragmentário e o descontínuo: a opção pela narrativa breve, variações estilísticas e de linguagem e o confronto insanável com diferentes momentos e imagens da infância. O livro é inteiramente atravessado por uma atmosfera íntima que desde o título deixa evidente a sua condição “sangrenta”. Não é o caso de ir em busca de uma resolução ou de um final feliz através da superação, pois em *Tu, sanguinosa infanzia* o que está em jogo é o complicado gesto de reativar as “emoções-arquivo” de um passado traumático e dar-lhes forma, uma voz com a qual elas sobreviverão para além do sujeito.

No conto “L’orrore dei giardinetti” [O horror dos parquinhos públicos], por exemplo, as instigantes imagens dos “horríveis” passeios da criança no parque, resgatadas na infância de Mari, compõem-se de um movimento imaginativo que inverte o curso do tempo, como se narrasse *o presente do passado*, isto é, aquilo que no passado ainda é presente, aquilo que ainda pulsa como uma imagem sobrevivente. Para essa operação, Mari, de forma perspicaz, não deixa de lançar mão dos espelhamentos possibilitados pela perspectiva narrativa: assim, a “criança” é partida em três, sendo no primeiro parágrafo indicada em terceira pessoa (“*a criança séria e solitária*”), ao longo do conto é interpelada em segunda pessoa (“*tu, que não sabe nem mesmo como se começa, para se divertir...*”) para no último parágrafo surgir em primeira pessoa (“*lentamente que me aproximo da casa...*”). Ao invés de uma única voz narrativa, Mari multiplica as perspectivas, e multiplicando-as amplifica os espaços através dos quais é possível que a criança fale através do adulto e, inversamente, o adulto através da criança. Pois, é essa criança que também interpela o adulto para conservar sua memória. Essa operação é um traço recorrente em *Tu, sanguinosa infanzia*, modulada por sutis variações, como, por exemplo, no conto “L’uomo che uccise Liberty Valance” onde a voz do adulto que dialoga com o pai é interpolada por obstinadas reações infantis como a da perda, ou até mesmo em “I giornalini” [Os quadrinhos], onde o apego exagerado de um professor acadêmico por suas revistas em quadrinhos caem, como bem notou o crítico Gialloredo, em uma “*ecolalia*”, no balbuciar infante ciumento dos próprios arquivos.

Por meio dessas demonstrações, chega-se à uma espécie de “criança-arquétipo”, essa irreduzível presença que sobrevive ao longo dos tempos e não cessa de revelar suas marcas na consciência do adulto. Deve-se esclarecer, nesse ponto, que a fase adulta é

completamente ignorada na literatura de Mari, com exceção do romance *Rondini sul filo*, que faz referência às obsessões e aos amores dilacerantes dessa fase. Em toda a sua obra, diz Mari, é “como se falasse sempre da minha infância, do duplo, da relação entre natureza e cultura, dos meus pais, do sexo, do não sexo, do amor, do ato frustrado”<sup>151</sup>.

Tal percepção é o que o distingue Mari de alguns de seus contemporâneos, como o escritor Walter Siti – companheiro de entrevista de Mari em *Scuola di demoni* –, cuja infância é um lugar feliz e apaziguado que deve ser preservado fora da literatura, pois seu interesse é criar um Walter Siti adulto por onde se veja a “sombra”. A meio-caminho entre Mari e Siti, nesse sentido, está o poeta Valerio Magrelli com sua “*exfanzia*” – etimologia imaginária que alude à ideia de -ex, de um si expulso da linguagem, contrariamente ao prefixo -in de *infanzia*, daquele que supostamente estaria “dentro” da linguagem (desvio proposital de Magrelli do sentido etimológico do latim, onde o prefixo -in, de *infantem*, significa aquele que *não* pode falar). Aqui, é preciso esclarecer um pouco mais: em *Exfanzia*, de 2022, tanto a velhice quanto a infância são objetos de indagação dos poemas de Magrelli, e o são na medida em que convivem em uma zona ambivalente entre passado e presente. Nos poemas que versam sobre a infância, tem-se a sensação de uma terra que se esvai, de uma infância que se perde na medida em que se perdem os objetos – à força do tempo ou dos pais – que assegurariam sua sobrevivência, como se lê nos seguintes versos: “Às crianças, os brinquedos/ são como combustível/ para crescer [...] / mas quanto material é queimado/ para permitir a elas de separar-se da terra/ e deixar a terra da infância”<sup>152</sup>, ou ainda, como se lê no poema “Sotto la protezione di Pollicino”: “Me sinto tão amedrontado e sozinho no mundo/ que perco os objetos, um a um”<sup>153</sup>. Embora o olhar do poeta reconheça a iminente catástrofe que aflige a “terra da infância”, em outro poema ele é atravessado pela dor do encontro com os restos do passado que sobrevivem dessa terra, como se se deparasse no presente com insistentes simulacros que se duplicam dos rostos de antigos amigos que deixaram de sê-lo, e que, portanto, “se recusam a ser enterrados/ eis porque o luto não se completa”<sup>154</sup>.

Essa infância que na contemplação do poeta se esvai e deixa sua terra (para depois ressurgir proustianamente como simulacro), em Mari assume um caráter diverso. É contra

---

<sup>151</sup> “[...] come se parlassi sempre della mia infanzia, del doppio, del rapporto tra natura e cultura, dei genitori, del sesso, del non sesso, dell’amore, dell’atto mancato”. GALANTI, 2019, p. 38.

<sup>152</sup> “Ai bambini, i giocattoli/ fanno da combustibile per crescere [...] / ma quanto materiale va bruciato/ per consentirgli di staccarsi da terra/ e lasciare la terra dell’infanzia”. MAGRELLI, Valerio. *Exfanzia*. Torino: Einaudi, 2022. p. 68.

<sup>153</sup> “Mi sento così impaurito e solo al mondo che perdo gli oggetti, uno a uno”. *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>154</sup> “Rifiutano di farsi seppellire, ecco perché quel lutto non si compie”. *Idem, ibidem*, p. 27.

essa diluição da infância pelo tempo que a escrita de Mari se interpõe, assumindo até mesmo uma postura impassível na preservação dos objetos. Portanto, diante da ameaça do esquecimento que se avizinha à terra da infância, a escrita de Mari age a contrapelo, e sintomático disso são as coleções, os arquivamentos, o fetichismo dos objetos que repropõem e revivem o passado. Mais do que um olhar do “ex” – retomando a etimologia elaborada por Magrelli –, de alguém que contempla de fora a imagem da infância, em Mari prevalece um olhar de quem se vê irremediavelmente dentro das imensas ruínas do tempo vivido, assim como o olhar de Roland Barthes:

Do passado, é minha infância que mais me fascina; somente ela, quando a olho, não me traz o pesar do tempo abolido. Pois não é o irreversível que nela descubro, é o irreduzível: tudo o que ainda está em mim, por acessos; na criança, leio a corpo descoberto o avesso negro de mim mesmo, o tédio, a vulnerabilidade, a aptidão aos desesperos (felizmente plurais), a emoção interna, cortada, para sua infelicidade, de toda expressão<sup>155</sup>.

Mari diria ainda que “as coisas assimiladas antes da [idade] crítica, da maturidade, sejam as mais profundas”<sup>156</sup>. Existe um mundo *ainda* a ser explorado na infância, esse tempo não foi “abolido”, na criança estão os arquétipos primordiais, isto é, a fragilidade, os desesperos, os medos, o duplo, aguardando o último traço que dará “expressão” àquela “emoção interna”, como diz Barthes. Portanto, esse passado da infância que corria o risco de cair no esquecimento é revisitado a contrapelo, de forma fragmentária e descontínua como um arqueólogo que espalha a terra em ruínas de uma antiga civilização. Além disso, ele revive artificialmente a infância que permaneceu por longo tempo sem expressão, como Des Esseintes em seu “mundo-museu” revive a “humanidade” através da artificialidade dos objetos<sup>157</sup>.

## 2.2 Uma arqueologia sentimental: infância, dois mundos

Até agora foi explorado neste capítulo o conceito de arqueologia, entendendo-se por isso um caráter singular de acesso ao presente por meio das ruínas da história. Em

---

<sup>155</sup> BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2º ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. p. 34.

<sup>156</sup> “[...] le cose assimilate prima della critica, prima della maturità, siano quelle più profonde”. GALANTI, 2019, p. 43.

<sup>157</sup> Vale anotar que a tradução inglesa conservou essa condição “artificial” ao traduzir o original *À rebours* por *Against Nature* [contra a natureza], enquanto que as traduções italiana e portuguesa destacaram o caráter regressivo do romance, traduzindo como, respectivamente, *Controcorrente* e *As avessas*.

seguida, esse gesto particular do arqueólogo foi lido e comparado com o modo como Mari opera com a imaginação em *Tu, sanguinosa infanzia* ao abordar o próprio passado da infância, sendo a infância uma “zona arqueológica” rica em vestígios que continuam comunicando ao tempo presente. Importa então aprofundar nessa “zona arqueológica” da infância uma leitura crítica do modo como Mari relê e reconstrói, conto após conto, as emoções que estruturam a consciência desse “eu” infantil e literário.

Como narrar os eventos originários? As emoções mais perturbadoras que acoessam a criança na tenra idade? Cada sentimento de medo, horror, angústia, vergonha, as inúmeras obsessões (por números, esquemas, classificações), os desejos (os frustrados, sobretudo), tudo isso configura mínimas ruínas antigas que a terra da infância acumula, e permanecem sem forma e sem expressão. Mari, ao reativar essas emoções em *Tu, sanguinosa infanzia*, opta pela forma breve do conto, como se pudesse exaurir em poucas páginas cada uma dessas ruínas. Além disso, o caráter informe das emoções se reflete no livro, onde cada conto narra um episódio singular, livre de qualquer compromisso cronológico, onde a língua é retrabalhada desde seu âmago, indo desde um vocabulário áulico e crítico, até um balbuciar infantil, onde o estatuto de “verdade” do gênero autobiográfico é questionado desde o início pelas variações estilísticas e pelos anteparos ficcionais, pela hibridização com a fabulatório e o mitológico.

Carlo Mazza Galanti, crítico italiano, lê a infância em Mari, tendo como base *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*, como que partida em duas: de um lado se teria uma *infância maldita* irreversivelmente marcada pela neuroses, de caráter livresco, íntima e séria; de outro lado se teria uma *infância nostálgica*, mais canônica, como uma imagem da pureza, do incorruptível e, portanto, sentimental. Como bem pontua Mazza Galanti, essa divisão não é estanque. Em Mari, é preciso ir além. E esse “além” significa dizer que é a infância mesma, em sua dimensão pregressa e virtual, a assumir a coexistência desse duplo só aparentemente contraditório: “a infância, enfim, é preciosa pela mesma razão pela qual é maldita: porque nela o futuro já estava incluído, mas como isolado (e aqui está a sua beleza) em uma espécie de obscura profecia”<sup>158</sup>.

Esse tensionamento memorial da infância “preciosamente maldita”, pode-se então dizer, entre a perda e a conservação, que se traduz para Mari também em um desconforto em relação ao progressismo de ordem histórico-social – lido anteriormente nos

---

<sup>158</sup> “L’infanzia, insomma, è preziosa per la stessa ragione per cui è maledetta: perché in essa il futuro era già compreso, ma come isolato (da qui la sua bellezza) in una sorta di oscura profecia”. GALANTI, 2011, p. 56.

personagens “Baldi” e “Michelino” –, se estende inclusive em um desconforto antropológico, isto é, em uma percepção fraturada do homem “entre dois mundos”, muitas vezes modelada nas narrativas em sentido autoirônico ou grotesco. Há, de um lado, o mundo-museu, o mundo livresco-fantástico, do estudo e da aventura, e há, de outro, o mundo ordinário, do tempo histórico que avança e da mundanidade que impele o homem ao tédio do habitual.

No conto já citado “L’orrore dei giardinetti”, a curta excursão do menino aos parques se revela um enorme tormento pela simples mundanidade com que agem as mães e as outras crianças. As mães, sentadas nos bancos enquanto seus filhos brincam, apresentam-se à visão do menino como “sociáveis insetos” que se hibridizam umas às outras, arquetípicas como uma única Antiga Mãe, de onde sobrevém a sensação de ordem e segurança, evocadas, além do mais, no mito da *Mater Matuta*, deusa romana protetora da Manhã e da Aurora:

[...] exatamente por essa santa tutela você as queria mais austeras, aquelas mães, mais solenemente entendidas da própria sacralidade; queria-as terríveis como as Antigas Mães, ctônicas *Matres Matutae*<sup>159</sup>.

Não apenas a simples presença das mães desconcerta uma visão do real, mas também o jogo de cuspir no chão das crianças se instala na consciência daquele menino como uma terrível obscenidade. Da preparação à execução, o ato é narrado com despudorada atenção aos detalhes: a cor, a textura, o som, tudo é evidenciado na narrativa como micropartículas horripilantes aos olhos do menino.

Cada cena como essas, das mães e do cuspe, entre outras, perfila na consciência do menino como comoventes pedaços deslocados de memória, e o que os liga é sempre a mesma sensação de horror e de desconforto. O sujeito que narra – que é também o objeto narrado – se move por esse desfiladeiro da memória dos passeios infantis como que percorrendo “lugares mutilados”, como escreve Mari no conto “La freccia nera” [A flecha negra] (também de *Tu, sanguinosa infanzia*), lugares nos quais o próprio menino se sente “amputado” da vida social ordinária, das brincadeiras, dos jogos, e por isso subverte seu significado. De fato, na cena final, de volta à casa, lá estão os “verdadeiros” amigos a sua espera, como uma série de símbolos que surgem progressivamente:

---

<sup>159</sup> “[...] proprio per questa santa tutela le vorresti piú austere, quelle mamme, piú solenneemente comprese della propria sacralità; le vorresti tremende come le Antiche Madri, chtonie come *Matres Matutae*”. MARI, 2009, p. 40.

À medida que me reaproximo da casa aumentam os rostos amigos, eis aí vir ao meu encontro o Rosto, da calçada oposta me cumprimenta teatralmente o Alfaiate, passo ao lado do Orco e da Múmia, mais adiante reconheço A Falsa Mãe e Aquele-que-sussurra-no-escuro, atravesso o portão no momento em que sai A Coisa, na guarita da portaria antevejo um Trífido e O Vampiro, no pavimento do elevador uma poça me assegura que também O Verme voltou, abro a porta de casa, na cozinha A Silhueta confia ao Exator o seu *spleen*<sup>160</sup>.

Depois de passar por uma série de aversões nos parques, o menino se sente reconfortado na presença dos Monstros amigos, tal qual Des Eissentés que abdica da vida social e se fecha em seu “mundo-museu”, entre símbolos e objetos colecionáveis. Nesse ambiente isolado, o menino permanece para sempre ele mesmo numa suspensão atemporal que se recusa crescer, que se recusa a se desfazer dos “rostos amigos” e dos objetos que fatidicamente marcaram os jogos e a brincadeira. Mas Mari sabe que “viver significa morrer continuamente”, e a tarefa de Sísifo de conservar intacta a aura da infância é continuamente arruinada pelas traições, pelo esquecimento e pela mudança. É esse segundo ponto que o autor tematiza em “L’uomo che uccise Liberty Valance”, onde emerge como sentimento de vergonha o acerto de contas do menino com o pai sobre os objetos perdidos, trocados e esquecidos. A obsessão identitária se repete ainda em outros contos, como uma condenação eterna ao progresso.

Como uma condição atávica que remonta até mesmo a seu pré-nascimento, ou seja, ao “abraço abominável” dos pais, esse despedaçamento precoce na percepção do menino entre um mundo ordinário repleto de traições e a fidelidade dirigida ao mundo imaginário-fantástico como seu único modo de acessar o real encontra espaço fértil de elaboração na figura da criança-leitora rigorosa e imaginativa de Mari.

### 2.2.1 Livros e Leitura

Emblemáticos, nesse sentido, são os contos de *Tu, sanguinosa infanzia* dedicados aos livros e à leitura: “Le copertine di Urania” [As capas de Urânia], “Oito escritores” e “La freccia nera”. Embora nos outros contos da coletânea, em última análise, o tema dos livros e da leitura também esteja presente de modo implícito, nesses três em específico o

---

<sup>160</sup> “Man mano che mi riavvicino a casa aumentano i volti amici, ecco appunto venirmi incontro La Faccia, dal marciapiedi opposto mi saluta teatralmente Il Sartore, passo accanto all’Orco e alla Mummia, più in là riconosco La Finta Madre e Colui-che-sussurra-nel-buio, varco il portone nel momento in cui ne esce La Cosa, nella guardiola della portineria intravedo un Trifide e Il Vampiro, sul pavimento dell’ascensore un bagnaticcio mi assicura che anche Il Verme è rientrato, apro la porta di casa, in cucina La Sagoma confida all’Esattore il suo *spleen*”. *Idem, ibidem*, p. 45.

tema é abordado de maneira explícita. Trata-se de contos metaliterários que hibridizam o biográfico, modulando às experiências frustradas da infância o rigor analítico da leitura, a fantasia e a aventura.

Em “Le copertine di Urania”, lê-se os primeiros contatos da criança com a leitura da série de ficção-científica da coleção do avô, a descoberta do informe, do terrível, do dilacerante que proporcionam ao menino o gosto de um Torquato Tasso da ambiguidade entre o encanto e o horror: “Porque tinha isso de intenso nas capas de Urânia, o horror se alternava ao encanto e, frequentemente, se combinavam numa ambiguidade que me destruía”<sup>161</sup>. Enquanto transcorre em primeiro plano a memória da experiência infantil da leitura das capas, atravessada por elementos assimilados só posteriormente à leitura, isto é, uma experiência ela mesma sulcada de monstros, de distorções e transfigurações, pelo elenco desmedido de adjetivos, substantivos, latinismos; enquanto transcorre essa experiência da leitura na infância, corre paralelamente um estudo atento da coleção através de “fichas técnicas” inventadas e intercaladas à narrativa, comparando detalhes das edições, seus desdobramentos históricos, análise de tradução, precificações etc., como se a figura do estudioso que lê seu objeto à distância se interpolasse à do leitor infantil, visceralmente afetado pelo texto, gerando como efeito uma dialética entre a consciência crítica e a consciência infantil.

A interpolação continua em “Oito escritores”. Nessa que é a mais longa narrativa da coletânea e que joga com o gênero de aventura, Mari confronta as leituras da infância por meio do “eu” infantil que precisa cumprir a dura tarefa de distinguir, selecionar e eliminar entre os oito escritores do coração – Conrad, Melville, Stevenson, Poe, Salgari, Verne, London e Defoe – o tripulante que “destoa” em termos narrativos, aquele cuja forma impede o menino de imaginar a metamorfose de todos como um único e grande escritor. Para isso, instaura um duelo marinheiresco no qual o menino, enquanto o juiz, irá precisar se apropriar das ferramentas da análise, da crítica, recuperar passagens e apontar o estilo, descrever sua atmosfera, saldar a importância da obra na história – mas, principalmente, a importância para a *sua* história mitográfica. Após o solitário momento da meditação e do estudo, o escritor selecionado é lançado ao Inferno de Hades. A operação se repete até sobraem somente Stevenson e Melville, como “o dia e a noite”. A vitória de Melville sobre Stevenson, enfim, abre as comportas para que todos os outros escritores retornem da escotilha (o Asfódelos) ao qual foram lançados, num movimento

---

<sup>161</sup> “Perché c’era questo di intenso nelle copertine di Urania, che l’orrore vi si alternava all’incanto, e spesso vi si combinava in un’ambiguità che mi struggeva”. p. 27.

inverso que demonstra o verdadeiro caráter de estudioso do menino – e no qual Mari se identifica plenamente –, como sugere ao final as palavras de Melville:

“Mais exatamente nos perguntávamos que tipo de viagem o senhor preferiria, se uma viagem absoluta rumo ao conhecimento extremo, diretos rápidos para o além, ou uma navegação mais lenta e desordenada, com todos os seus pedacinhos de carne bem colados no corpo, espero que possa captar o sentido, nem tão encoberto, destas palavras”. E eu, que tremia de júbilo ao suspeitar que havia captado o sentido, respondi: “*Navegação lenta e desordenada*”<sup>162</sup>.

O ritmo do estudo é aqui comparado ao da navegação, como uma *festina lente* que o menino compreende ao final e que o faz retroceder naquilo que estava avançando. Em certa medida, Agamben descreveu muito bem esse momento do estudo nos termos *studiare* e *stupire* (estudo e espanto), quando, após ele receber um choque diante daquilo que o tocou, fica espantado e então se sente incapaz de prosseguir (na aventura) do estudo. Aquilo que o impele à conclusão – até que não seja de novo arrebatado pelo espanto – é, segundo Agamben, a “herança messiânica” que ele traz consigo: “Essa *festina lente*, essa alternância de estupefação e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação constitui o ritmo do estudo”<sup>163</sup>. Nesse sentido, o estudo nunca se conclui, é sempre uma potência a cada vez renovada pelo espanto. Pode-se dizer, portanto, que tal ritmo está presente na navegação entre os livros e as leituras do coração nessas páginas de Mari, nessa “navegação lenta e desordenada” pela alternância da “estupefação e lucidez”, da “descoberta e perda”, da “paixão e ação”.

Passando agora a outro exemplo desse “eu” infantil leitor e crítico, em “La freccia nera”, da angústia e do sentimento de culpa gerados pelo presente do pai à criança fora das datas especiais, nasce o cotejo crítico de duas traduções do romance *The black arrow*, de Stevenson: uma tradução pescada na biblioteca do avô (inicialmente a única positiva e digna de leitura), e outra presenteada pelo pai (que, por estar ligada à figura paterna, é vista com suspeita). Na ânsia de descobrir um único detalhe entre as duas traduções que abrisse uma *distância* entre a edição do “coração” e a edição paterna, a criança de nove anos empreende a estrada da comparação, da análise histórica à linguística, enfim, um estudo sistemático que confronta lado a lado as primeiras linhas do romance, cujo objetivo último é colmatar o sofrimento que havia se instalado:

---

<sup>162</sup> MARI, 2019a, p. 37-38. Grifos meus.

<sup>163</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 54.

[...] era suficiente que mesmo uma única palavra fosse diferente de uma tradução à outra para que a íntima substância dos dois livros não fosse mais semelhante: então eu teria podido reler a *Freccia nera* como se fosse uma nova história, e a deformação cósmica que tanto me estava fazendo sofrer teria sido eliminada [*raddrizzata*]<sup>164</sup>.

Mari utiliza a palavra “*raddrizzare*”, derivação de “*drizzare*” no italiano que significa endireitar, tornar reto uma angulação/curvatura torta. Porém, em sentido figurado, essa palavra também pode assumir o significado de corrigir uma ideia, um pensamento (como a utilizou Manzoni), ou ainda corrigir um texto, uma passagem informe. Dado o extremo zelo com que Mari manipula as palavras, não seria incorreto, portanto, extrair desse último sentido uma leitura entre vida e literatura, como se o remendo para um trauma passado, uma ferida que ainda pulsa, fosse o equivalente à correção final de uma passagem informe de um manuscrito – ideia sugerida em mais de uma passagem na literatura de Mari. Em outras palavras, é como se Mari transfigurasse a realidade a tal ponto de se reconhecer como personagem de si mesmo, como ele diz: “visto que a minha vida foi feita fundamentalmente de livros, para mim falar de livros é falar da realidade”<sup>165</sup>.

Alguns anos antes de “*La freccia nera*”, Mari já havia tematizado o tormento de receber presentes de quem possui uma ligação afetiva no conto “*Forse perché*” [Talvez porque], de *Euridice aveva un cane*. Nesse conto o escritor dialoga com uma voz não identificável e descreve o complexo “mecanismo” que um presente pode engendrar na sua consciência, como a ideia de que os objetos carregam as memórias de seus doadores e sobrevivem a eles, e que, por isso mesmo, já veem carregados com o “cheiro” da morte e do luto. A certa altura, esse “mecanismo” é comparado à sobrevivência da escrita no tempo, no risco futuro da *identificação* e da *comunicação* possibilitados pela memória do passado:

Ocorre que eu apostile uma página, a margem de um livro? No momento em que eu escrevo, só estou pensando em quem no futuro nebuloso irá ler tal apostila, que ele a ache insípida ou arguta não interessa, o que interessa é só a medida do meu sentir-me já morto ao me entregar aos grafemas: lá onde não é um caso infrequente que, ao

---

<sup>164</sup> “[...] bastava che anche una sola parola fosse diversa da una traduzione all’altra perché l’intima sostanza dei due libri non fosse più sovrapponibile: allora io avrei potuto rileggere la *Freccia nera* come fosse una nuova storia, e la stuttura cosmica che tanto mi stava facendo soffrire sarebbe stata *raddrizzata*”. MARI, 2009, p. 85.

<sup>165</sup> “[...] siccome la mia vita è stata fatta fundamentalmente di libri, per me parlare di libri è parlare della realtà”. GALANTI, 2019, p. 33.

concluir a glosa, eu logo a anule por abrasão borrachuda: e só resta daquele tormento, aprisionada no fundo das margens internas do livro, uma melecagem cinzenta de borracha<sup>166</sup>.

Quem irá ler a glosa, a margem, irá ler esse “eu” pronunciado nas páginas, e se filologia significa essencialmente restaurar um texto nebuloso à sua verdade, como afirma o ex-filólogo do conto “La serietà della serie”, então esse “eu” identificado pelo destino como Mari jogará com o ilegível, com o borrão, assim como o quebra-cabeças de “Certi verdini”, que, uma vez completado e visível integralmente à contemplação, deve ser imediatamente arruinado em pedaços. Portanto, na ânsia de completar, corrigir e restaurar uma imagem do passado que lhe permita inversamente uma contemplação distanciada, o autor-personagem Mari é compelido para uma zona autodestrutiva em que reencontra as ruínas, os borrões, as tentativas de restauro frustradas, e disso decorre uma dinâmica que mantém o passado inconcluso. Além do mais, isso se verifica no próprio conto “Forse perché” em relação à passagem citada. Se, por um lado, a narrativa conduz à uma abjeção e à uma negação do “afeto monstruoso” que a identificação pode gerar por meio do legado dos objetos, por outro lado a *forma* escolhida para interpelar essa negação é exatamente através da herança familiar (paterna e materna) de um raciocínio tipográfico que pensa através de margens, entradas, linhas.

O que de definitivo se revela dessas tensões internas à páginas de Mari é o conflito insanável entre a exigência da completude e sua iminente condição incompleta que coexiste na página e na consciência do sujeito, como se o “eu” infantil já entrevisse que sua vida seria marcada – retomando a filologia, mas em chave metafórica – com a *crux desperationis* diante do acúmulo de ruínas que viriam com o tempo e, nessa perspectiva, escrever significa girar repetitivamente nesse *locus desperatus*<sup>167</sup> como um condenado a falar com os monstros, de retornar a uma casa que já não existe mais e que se apresenta a ele cada vez mais como a única verdadeira.

---

<sup>166</sup> “Avvien ch’io postilli una pagina, il vivagno di un libro? Nel mentre che scrivo io sol sto pensando a chi nel futuro nebbioso leggerà tal postilla, la trovi insipida o arguta non monta, ciò che sol monta è la misura del mio sentirmi già morto nell’affidarmi ai grafemi: laonde non è caso infrequente che ultimata la chiosa io tosto l’annulli per gommosa abrasione: e sol resta di quel tormento, imprigionata al fondo dei margini interni del libro, grigia scapperatura di gomma”. MARI, 2004, p. 115.

<sup>167</sup> Expressão latina (“lugar desesperado”) usada pelos filólogos clássicos para indicar no manuscrito uma passagem que é considerada “insanável” e diante da qual se renuncia a fazer uma integração ou uma emenda conjectural. Ao invés de se fazer a edição crítica dessa passagem, ela é sinalizada com uma cruz (a *crux desperationis*). A menção a essa expressão não é despropositada também porque *Locus desperatus* (2024) é o título do último romance de Mari, que retoma seu significado para elaborar a ligação afetiva com os objetos da infância.

### 2.2.2 Da eloquência ao *fruscío*

Diante das considerações expostas até agora, pode-se perceber uma obsessão recorrente de Mari pelo tensionamento do duplo, entre uma forma que o autor conserva como variante de identificação e uma da qual se deseja a separação, mas acaba sendo incorporada e assimilada no plano literário. A elaboração desses tensionamentos diz respeito às esferas memorial, histórico-social e antropológica, como se quis destacar na obra do autor até o momento. Como última variante – que não prevê, no entanto, uma hierarquia – desse complexo que Mari engendra em sua obra obviamente diz respeito à linguagem.

É o caso de uma linguagem que aqui será lida como um processo que vai da eloquência ao *fruscío* (ruído/rumor/ciciar). Eloquência – como será explicitado mais adiante – porque implica observar na escrita de Mari uma linguagem “hiperliterária”, o constante jogo entre registros, artificialidades e pastiches. *Fruscío* porque retoma uma palavra recorrente que fecha alguns contos emblemáticos de Mari que atravessam essa longa “floresta” da eloquência, ou seja, como se após o longo percurso não restasse a esse autor-personagem se não a sonoridade de um *ruído*, um *rumor*, mas cuja memória é conservada. Em algum sentido, Mari resumiu essa operação ao se referir às últimas páginas de “Oito escritores”:

Crescer, fundamentalmente, quer dizer aprender a crítica, a arte da distinção, a arte da separação, as hierarquias, as diferenças [...]. Depois, no entanto, uma vez atingido o fim da indagação, toma-se o luxo de anulá-la, porque [a criança do conto] recupera e reabraça ecumenicamente todos aqueles que tinha pouco a pouco eliminado e descartado [...]. Trata-se de aprender algo para ter o luxo, em certo sentido, de regredir<sup>168</sup>.

Posto isso, é importante evidenciar que Mari não adota uma “chave expressiva” para sua linguagem literária escrita. Há, no entanto, casos em que o autor se apropria do

---

<sup>168</sup> “Crescere fondamentalemente vuol dire imparare la critica, l’arte della distinzione, l’arte della separazione, le gerarchie, le differenze [...]. Poi però, una volta arrivato alla fine dell’indagine, si prende il lusso di annullarla, perché recupera e riabbraccia ecumenicamente tutti quelli che aveva man mano eliminato e scartato. Si tratta di imparare qualcosa per avere il lusso, in un certo senso, di regredire”. QUARTI, Matilde. “Scrivere significa tornare a giocare ai pirati”: Michele Mari si racconta. 12 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.illibraio.it/news/narrativa/michele-mari-intervista-915499/>. Acesso em: 20/04/2024.

romanesco, como no conto “Li fratelli mia” [Meus manos]<sup>169</sup> em *Euridice aveva un cane*, ou ainda a elevação áulica da língua que se aproxima à linguagem poética tradicional em “I figli” [Os filhos]<sup>170</sup>. Esses são casos únicos e refletem um aspecto do experimentalismo do autor. O que, porém, é um caso recorrente na sua escrita, são as inúmeras variações no interior da própria língua italiana, cuja definição é oferecida por Serino, ex-aluno de um grande linguista como Luca Serianni:

[a língua de Mari consiste em] uma centrifugação habilíssima entre os registros altos prediletos e os influxos do polo mais baixo da língua, em um estranhante encontro-desencontro de aulicísmos, popularismos, latinismos, traços elementares, grecismos, onomatopeias, grafias preciosas e fonéticas<sup>171</sup>.

Serino ainda destaca em sua pesquisa a ligação entre a forma e o conteúdo que a língua de Mari tensiona. Em *Di bestia in bestia*, o autor notou que os “alexandrinismos” se acentuam quando as cenas narradas são escatológicas ou obscenas. De fato, poderia se acrescentar a essa constatação outra passagem de Mari, do conto “I giornalini”, em que para descrever o afeto que o liga aos quadrinhos, desenhos e revistas da infância (com nomes que remetem até à Walt Disney), o autor eleva a língua valendo-se de termos arcaicos e latinismos, como o que usa para classificar esse arquivo: uma “*docta collectio*”.

De fato, tanto em *Euridice aveva un cane* quanto em *Tu, sanguinosa infanzia*, esse virtuoso trabalho sobre a língua é presente em cada página, onde cada palavra parece ter sido manuseada da “agulha da sintaxe” aos “fios dos vocábulos”. Pense-se, por exemplo, no conto “La legnaia” [O depósito de lenha], de *Euridice aveva un cane*. O conto tem como enredo um pai que se dirige ao filho que ainda teme os monstros, questionando-o a razão pela qual a criança ainda acredita nessas criaturas. Temendo o próprio pai em ter um filho que classifica como “deficiente”, decide submetê-lo à uma prova de iniciação, fazendo-o ir até o depósito de lenha à noite e nu e dali trazer um cepo, o prêmio de comprovação do ritual cumprido.

---

<sup>169</sup> Trata-se de um conto que retoma implicitamente o mito da fundação de Roma de Rômulo e Remo, escrito em romanesco. Como se lê no *incipit*, por exemplo: “*Certe vorte me piaceva de meno er mi’ fratello granne, certantre ’nvece er piccoletto [...]*”.

<sup>170</sup> Curtíssimo, o conto versa sobre a expectativa dos pais no futuro nascimento dos filhos, escrito em apenas dois parágrafos, sendo que no primeiro prevalece o registro áulico, como se lê no *incipit*, por exemplo: “*Crebber, sposaronsi. Mai di figli nudrinoro il desio, la parola v’accesero o il pensiero*”.

<sup>171</sup> “[...] una centrifugazione abilissima tra i registri alti prediletti e gli influssi del polo più basso della lingua, in uno straniante incontro-scontro di aulicismi, popolarismi, latinismi, tratti fumettistici, grecismi, onomatopee, grafie preziose e fonetiche”. *Apud* SERIANNI, Luca. “La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari”. In: DONATI; GIALLORETO, PIERANGELI (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022. p. 44.

O que se destaca nessa narrativa é o emprego de dois registros linguísticos diferentes na fala do pai, em um primeiro momento um registro “baixo” no estilo *baby talk*, isto é, repleto de marcas como diminutivos e variações na declinação do nome do filho: “Escuta Bastião, Bastiãozinho Nelinho: agora que você completou dez anos já está grande, sim sim, um belo homenzinho”, ou ainda, para ser mais específico, no encurtamento que o pai faz no demonstrativo: “‘sti” ao invés de “questi”. Abundam ainda nesse primeiro momento interjeições como “hein?” [eh?], “Ei” [Uh], pequenas partículas que indicam na narrativa a oralidade marcada no registro “baixo” que Mari relega ao personagem. Em um segundo momento, o pai diz ao filho: “Escuta filhinho: agora o teu pai vai falar com você como a um adulto”, nisso Mari inverte para um registro “alto”, pois logo em seguida um dos primeiros versos do Canto I do Inferno de Dante é evocado de forma velada: “*La prova, per essere una prova vera, ha da essere dura: e dura, vedi bene anche tu, fa rima con paura*” [A prova, para ser uma prova verdadeira, precisa ser dura: e dura, veja bem, rima com paúra]. Nos versos de Dante, pode-se ler: “*Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/ esta selva selvaggia e aspra e forte/ che nel pensier rinova la paura!*”<sup>172</sup>. Aqui a presença implícita de Dante instaura uma precisa expressividade na narrativa, pois as linhas de Mari se refazem instantaneamente em uma “prosa poética”, com uma sonoridade cadenciada na sintaxe e com a rima acentuando o aspecto poético. Mas o tom trágico que se encontra nos versos de Dante em Mari parece ser reconduzido ao nível do tragicômico pelo conjunto de elementos díspares montados na narrativa: os monstros, o pai que fala igual a uma criança e depois como “adulto”, o valor moral embutido no objeto cepo como prova, a iniciação que se dá dentro do espaço familiar.

Nessa direção, há outro momento em que Dante é evocado na escrita de Mari, dessa vez linguisticamente. A voz narrativa agora é a do Michelino, do conto homônimo “Euridice aveva un cane”, e se trata da cena em que o menino manifesta seu ciúme pelas visitas que os vizinhos Baldi faziam a Flora. Repare-se, na passagem a seguir, que a língua de Dante surge no momento em que Michelino explicita seu sentimento, como se ele próprio fosse visitado pelas letras do poeta: “*Ma accadeva anche, e ’l modo m’offendeva ancor piú, quand’era alcuno dei piccoli Baldi a farle visita*” [Mas também acontecia, e o modo me ofendia ainda mais, quando era um dos pequenos Baldi a visitá-la].

---

<sup>172</sup> Na tradução mais recente desses versos ao português: “Ai, mas dizer como era é empresa dura/ esta selva selvagem, aspra e forte/ que no pensar renova tal paúra!”. ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. Emanuel de França Brito, Maurício Santana Dias, Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 45.

Há ainda inúmeros outros exemplos que poderiam ser elencados para a constituição desse arquivo polifônico que é a escrita de Mari. Só para mencionar mais alguns, em *Tu, sanguinosa infanzia* há a preferência pela grafia antiga “*picciuolo*” ao invés de “*picciolo*” [pecíolo, caule] (“I giornalini”); o termo “*boccaporto*” [escotilha] resgatado no vocabulário marinheiresco (“Oito escritores”); a grafia grecizante em “*chtoni*” [chtônios] (“Le copertine di Urania”). Já em *Euridice aveva un cane*, retomam-se termos que caíram em desuso, como *crassume* [gordura] (“La serietà della serie”, usado também por Gadda em *La cognizione del dolore*); o neologismo *Artigliopápine* (conto homônimo); as onomatopeias monstruosas como *nham nham, burp, nhoc nhoc* em mais de um conto.

Esse arquivo variegado da escrita de Mari traduz, sobretudo, a polifonia sentimental que transborda nas páginas do autor. A riqueza no vocabulário, na forma, no estilo e no tema, se coaduna a um *pathos* igualmente rico, plural e heterogêneo. Se, como foi argumentado até aqui, a infância é uma zona arqueológica cuja escavação se dá nas ruínas de um “eu” despedaçado pelos traumas, as obsessões, os medos, também na língua de Mari, pode-se agora acrescentar, cada palavra é fruto da escavação do autor nos séculos perdidos e esquecidos da tradição.

Servem de testemunha desse “eu” incompleto, desse passado em “aberto”, do “não-vivido” como experiência literária escrita, os próprios contos de Mari que renunciam à conclusão, deixam sempre uma *fresta* que indica a possibilidade de continuação em outro conto, ou de uma imagem que pode ressurgir benjaminianamente a qualquer momento através de outra imagem. Essa reiterada inconclusão pode ter reflexos em uma das grandes contribuições da arte do século XX, da qual Kafka certamente é o artista-modelo, que é a ideia da *obra inacabada*, da consciência do interminável da obra e por isso sua fragmentariedade. Em Mari, essa consciência do texto é transmutada para uma leitura do próprio sujeito. O *fruscio* enquanto paradigma desse “inacabado” pressupõe uma exigência final da dissolução e do apelo final ao retorno do fragmento, presente em vários contos tanto em *Euridice aveva un cane*, quanto em *Tu, sanguinosa infanzia*.

O emprego do termo “*fruscio*” não é despropositado nesse sentido. O que contribui para sua dimensão poética na página de Mari é tanto sua sonoridade – cujas consoantes fricativas surdas parecem “mimetizar” o som que representam, como o farfalhar de folhas –, quanto pelo uso que dela fizeram escritores como Manzoni, Carducci e D’Annunzio. A propósito deste último, *fruscio* é empregado em uma

passagem do seu romance *Forse che sì forse che no* (1910) que dirige a atenção às “coisas inauditas”, aos sons que a intimidade do silêncio produz:

Ela sublinhou com uma risada exígua a sua melancolia; depois calouse, escutando a voz pequena e infinita. Fazia um grande silêncio, com alguns rumores [*fruscío*], com alguns exangues [*sciacquìo*] raros, com alguns pálidos planetas, com alguns morcegos planadores. As coisas começavam a sinalizar as sombras, sob a lua cheia [...]<sup>173</sup>.

O sentido último do *fruscío* se liga a imagens arcanas como a da sombra, da lua, do som das águas e do desconhecido como os planetas. Essa atmosfera dannunziana cria um espaço íntimo e indefinido no qual, em Mari, é desenhado o espaço da infância, pois tais símbolos ressurgem com igual força poética para sublinhar o “mito pessoal” que o autor constrói ao reler si mesmo. Nesse sentido, são contundentes algumas cenas finais como a de “Euridice aveva un cane”, em que Michelino caminha à pedreira – lugar de recusa – e ali, acariciando uma pedra que reflete a lua, sob os sons das águas de um riacho, aguarda pacientemente o retorno de tudo o que desapareceu (Flora, o cão Tabu, as árvores caídas), ao que ele diz as últimas palavras do conto: “*Al primo fruscío alle mie spalle, saprò che sono arrivati*” [Ao primeiro ruído às minhas costas, saberei que chegaram”. Em “L’orrore dei giardinetti”, após a excursão na mundanidade e o retorno aos aposentos familiares na presença dos Monstros, a criança observa: “*Dalla mia camera un fruscío di dollari falsi mi avverte che Esso, La Larva e La Morte stanno già preparando il nostro Monòpoli*” [Do meu quarto, um ruído de dólares falsos me avverte que Esse, A Larva e A Morte já estão preparando o nosso Banco Imobiliário]. *Fruscío* reaparece também no final de “Certi verdini”, como já mencionado.

Assim como o pequeno Mari apreendeu da montagem do quebra-cabeça com a mãe a cifra filosófica para interpretar a descontinuidade e fragmentariedade do ser, a mesma que o Michelino de “Euridice aveva un cane” usa para traduzir seu desconforto histórico-social, e do mesmo modo que o comentário crítico ou a glosa escrita à margem da página é sucedida pela borracha, de igual modo essa *exigência* do apagamento, do retorno a algo primordial é transladada para a língua, onde a eloquência polifônica construída ao longo das fragmentárias páginas corre o risco de, ao final, cair no mero *fruscío*. Simbólico disso são as exatas palavras que fecham o último conto e, por

---

<sup>173</sup> “Ella rigò d'un riso esiguo la sua malinconia; poi tacque, ascoltando la voce piccola e infinita. Era un gran silenzio, con qualche fruscio, con qualche sciacquìo raro, con qualche pallido pianeta, con qualche pipistrello aliante. Le cose cominciavano a segnare le ombre, sotto il plenilunio [...]”. D’ANNUNZIO, Gabriele. *Il fuoco. Forse che sì forse che no*. Roma: Newton Compton Editori, 2012. p. 466.

consequência, todo o livro *Euridice aveva un cane*: “‘Pois é: por que será que em cada coisa só consigo ver a morte?’ ‘Talvez porque você também esteja morto’ respondeu, e com os dedos me roçou um ombro. Ao seu leve toque, esfarelei-me todo”<sup>174</sup>.

---

<sup>174</sup> “‘Già: chissà perché in ogni cosa riesco solo a vedere la morte?’ ‘Forse perché sei morto anche tu’ rispose, e con le dita mi sfiorò una spalla. Al suo tocco lieve, mi sfarinai tutto”. MARI, 2004, p. 116.

### 3. OLHAR/ FETICHISMO

Após analisar na literatura de Mari como se dá a dinâmica da coleção de objetos e a dinâmica da imaginação e da montagem por meio do gesto arqueológico, é chegado o momento de focalizar a atenção nas singularidades dos objetos, isto é, naquilo que para o artista conta como a dimensão estética que chama a sua atenção: o fetichismo.

Tanto os *objetos* quanto os *fetiches* constituem dois campos de estudo amplos, longamente estudados: na antropologia, Marc Augé dedicou um estudo em *Le dieu objet* aos objetos-fetiches dos cultos da religião *vodu* encontrados em Togo e Benin, países da África Ocidental, através da pergunta levantada no período colonial pelos missionários cristãos (pode-se atribuir a esse episódio a origem do termo *fetich*): como se pode adorar a madeira e a pedra? No âmbito socioeconômico, Marx também se debruçou sobre o tema, observando na proliferação de mercadorias a partir da Revolução Industrial um caráter fetichista. E na psicanálise, Freud retoma o modelo marxista não para confirmar o caráter teleológico do fetichismo dos objetos, isto é, a alienação do sujeito, mas para avançar numa tese que escava arqueologicamente no inconsciente um modelo determinista do fetichismo. Em outras palavras, o fetiche é para Freud a substituição do falo masculino castrado na infância: o fetiche serviria, então, como defesa simbólica de quem não quer reviver a castração. Benjamin irá chacoalhar Marx e Freud ao ler o fetiche como um “*sex-appeal* do inorgânico”, ou seja, uma atração física que transcende as aparências em direção a uma identificação com a matéria.

O campo se estende. Na introdução do seu livro *Feticci*, o crítico literário Massimo Fusillo recupera, com um olhar analítico, as diferentes abordagens que *objeto* e *fetich* receberam ao longo das épocas, buscando as suas possíveis intersecções. O interesse principal de Fusillo é traçar um mapeamento da fetichização no imaginário contemporâneo, partindo, contudo, de uma articulação histórica que recupera o objeto de sedução do arquétipo antigo (por exemplo, na obra de Carlo Goldoni). Dentre as variações que o autor encontra nesse percurso entre teoria e história, foi possível identificar entre elas um ponto comum do qual não puderam se desvincular, que é o apagamento das fronteiras entre animado e inanimado no fetichismo dos objetos:

Projeção de valores afetivos [Augé], inversão fantasmática entre pessoas e coisas [Marx], substituição simbólica [Freud], alucinação sentimental, espectralização [Benjamin]: as várias teorias do objeto e do fetiche, apesar de suas angulações extremamente variadas (antropológicas, psicanalíticas, políticas, culturais), sempre sublinharam o mecanismo básico de ruptura das

fronteiras entre o animado e inanimado, exprimindo uma atração ambivalente pela matéria bruta<sup>175</sup>.

Isso significa dizer que, na origem e ao longo dessas teorizações, sempre prevaleceu a relação *ambivalente* entre sujeito e objeto, que se reflete nas emoções e nas imaginações que o sujeito neles investe. Nesse sentido, a condição óptica subjacente ao fetiche diverge do olhar comum, que vê no objeto uma matéria inerte. No olhar fetichista, por outro lado, “libertos da usura do hábito e do olhar puramente científico, os objetos transformam-se em coisas dotadas de um excesso de sentido, investidas de afetos, símbolos, memórias e ilusões”<sup>176</sup>. No âmbito estético – em particular, algumas narrativas dos séculos XIX e XX lidas por Fusillo, de Goethe a Huysmans –, a relação entre objeto-fetiche e memória faz parte de uma transformação do afeto e do *eros* do sujeito em coisas, ou, em outras palavras, a projeção das emoções que se realiza no mundo inanimado, no mundo das coisas. A projeção leva as emoções a fazerem parte das coisas, dotando-as de uma vida que sobrevive como expressão máxima da vida do próprio sujeito, como se por meio dos objetos (seus detalhes, cores, cheiros, volumes, marcas de desgaste etc.), se impregnasse a memória de uma história progressa.

Assim como Fusillo, ao falar dos objetos memoriais, Mari também destaca Huysmans na tradição literária como um escritor que soube lidar, através da técnica da *descrição* em contraposição ao domínio da narrativa no romance, com a reificação das emoções nas coisas, a partir do personagem Des Esseintes. Des Esseintes, vale recordar, é um homem que possui uma aversão ao mundo e à sociedade circunstante, e deseja isolar-se em uma casa onde tudo seja estetizado, onde se edifique diante de si um mundo-museu, de excelências e símbolos. Porém, como analisa Mari, a edificação desse “mundo-museu” não basta como substituição da “humanidade” se for mero elenco de coisas, é necessário, como faz Huysmans, uma *técnica* por detrás que saiba combiná-las, manipulá-las, enumerá-las e descrevê-las em modo *sensual*. Eis, então, no plano da literatura, aplicada a técnica de uma narrativa *à rebours*: uma história que concilia progressão e regressão, que sabe juntar e combinar os estilhaços do passado a fim de reativar e

---

<sup>175</sup> “Projection of affective values, fantastical inversion between people and things, symbolic substitution, phantasmagoria, permanent hallucination of a sentimental nature, spectralization: the various theories of the object and the fetish, despite their extremely varied angulations (anthropological, psychoanalytic, political, cultural), have always emphasized the basic mechanism of breaking down borders between the animate and the inanimate, expressing an ambivalent attraction toward raw matter”. FUSILLO, Massimo. *The fetish: literature, cinema, visual art*. Translated by Thomas Haskel Simpson. New York; London: Bloomsbury Academic, 2017. p. 18.

<sup>176</sup> *Idem, ibidem*, p. 2.

reatualizar, com novos sentidos e leituras, uma força atuante no presente. Assim, o mundo-museu de Des Esseintes é um espaço singular em que cada objeto evoca uma lembrança, desperta uma emoção, onde cada objeto é capaz de *traduzir*, para ele, para a emoção de seu proprietário, a história da arte ou a tradição dos poetas latinos. Portanto, conclui Mari, “de reificação em reificação, como impedir [...] que as mesmas lembranças pessoais se tornem *coisas*, inventariáveis e reevocáveis por um comando como objetos recolados em uma cômoda?”<sup>177</sup>. Em última instância, a coleção dos objetos-fetiches é o resultado do *eros* transferido do sujeito e, tal como se faz ao guardá-los nas gavetas de uma cômoda, sempre se torna possível para o sujeito *retornar* àquele objeto, revocá-lo e reativar aquela memória: basta ir ao seu encontro, onde ele foi guardado e conservado.

Indo de encontro a essas considerações, Mari oferece um relato exemplar do seu caráter fetichista e colecionista de um passado coagulado na matéria dos objetos:

Talvez a coisa que mais me comove nos objetos é que os objetos não mudam, são fiéis, não te traem, as pessoas, ao contrário, mudam, você não as reconhece mais; ou, se não mudam, muda a sua relação com elas. O objeto, no entanto, te leva de volta a como você era quando o viu pela primeira vez: eu sou aquela pedra, você me encontrou aquele dia no rio, sou sempre aquela pedra e, portanto, se quiser uma relação comigo deve voltar a ser aquele menininho que me encontrou no rio. À pedra não importa que você tenha se tornado um professor universitário, que você tenha vencido sete prêmios Campiello. Para mim, isso é uma coisa pacificadora, liberatória, é a honestidade, é a clareza dos pactos. Você é aquela pedra, eu sou aquele menininho. Posso te guardar em uma cômoda e te esquecer por vinte anos, mas no momento em que eu te reencontrar tu serás sempre aquela pedra e eu aquele menininho, como nos romances de Stephen King.<sup>178</sup>

À parte o fato que a imagem da “pedra” e do “rio” retornam em várias páginas de Mari – o que suscita também uma interpretação do arquetípico –, o que é importante destacar desse relato é o caráter imutável que Mari atribui à sua condição fetichista. É uma imutabilidade, porém, que resulta de uma experiência vivida entre sujeito e objeto. Voltar ao objeto significa reativar uma experiência do passado, e como o objeto está sempre ao alcance da mão – como na ideia da cômoda – abre a possibilidade de acessar

---

<sup>177</sup> “[...] reificazione in reificazione, come impedire [...] che gli stessi ricordi personali diventino cose, inventariabili e richiamabili a comando come oggetti riposti in una cassetiera?”. MARI, 2017, p. 179.

<sup>178</sup> “Forse la cosa che più mi commuove degli oggetti è che gli oggetti non cambiano, sono fedeli, non ti tradiscono, le persone invece cambiano, non le riconosci più, o se non cambiano cambia il tuo rapporto con loro. L’oggetto invece ti riporta a come eri quando l’hai visto la prima volta: io sono quel sasso, m’hai trovato quel giorno nel fiume, sono sempre quel sasso quindi se vuoi avere un rapporto con me devi tornare quel ragazzino che mi ha trovato nel fiume. Al sasso non gliene frega niente che tu sia diventato un professore universitario, che abbia vinto sette Campielli. Per me questa è una cosa pacificante, liberatoria, è l’onestà, è la chiarezza dei patti. Tu sei quel sasso, io sono quel ragazzino. Posso anche chiuderti in un cassetto e dimenticarti per vent’anni ma nel momento in cui ti ritrovo tu sarai sempre quel sasso e io quel ragazzino, come nei romanzi di Stephen King.” *Idem, ibidem*, p. 36.

essa experiência mais de uma vez, sob mais de um ângulo. Em última análise, o fetichista se encontra teoricamente na mesma posição do arqueólogo: quanto mais ele se entrega à escavação, mais camadas irão se abrir e iluminar novas interpretações como recompensa do seu gesto.

O fetichismo é esse momento singular em que “se vive no odor do éter” (no inventário das coisas) e o qual se deseja preservar. A casa que habita Mari, bem como a Casa-Mari, é repleta de objetos-relíquias que conservam a memória e as emoções de um tempo vivido do sujeito, constantemente “re-acessadas” na criação artística. Por isso o autor afirma que não consegue “imaginar casas vazias, casas álgidas” – como cada vez mais impõem as arquiteturas minimalistas – pois isso significa esvaziar a história e a memória do próprio sujeito.

### 3.1 A vida dos objetos

O fetiche requer, necessariamente, um objeto intermediário. O procedimento que engendra o fetichismo se articula em um conhecimento anti-hierárquico e pormenorizado. O fetichismo cria mundos alternativos (imaginários), tempos do *instante* (caiológico, não-linear), também novos sentidos que tensionam a linguagem no interior desse mecanismo: afinal, a representação de um objeto afetivo através da linguagem artística requer um nome especial, uma palavra capaz de abrir as dimensões da memória.

Por meio da arte, o fetiche dos objetos ganha expressão e cada singularidade que se imprime nesses objetos ao longo do tempo é uma autêntica marca que traduz a vida de seu proprietário. O objeto se apresenta mais vivo, mais intenso ao olhar do fetichista ao mesmo tempo que dispara uma dialética que pressupõe que os indivíduos fazem os objetos na mesma medida em que os objetos fazem os indivíduos.

Em relação a essa dialética discorreu o antropólogo Daniel Miller em *Trecos, Troços e Coisas* no seu estudo sobre a cultura material. Segundo Miller, os objetos não representam e não simbolizam uma sociedade ou uma pessoa em particular (como as roupas que se veste), pelo contrário, dão início a um mecanismo dialético no qual a própria sociedade e pessoa se constroem. Embora sua teoria da cultura material se dirija exclusivamente a um sistema de objetos mais amplo que pressupõe a *relação* estruturalista, vale considerar alguns pontos levantados pelo autor que possibilitam uma aproximação com o fetichismo de Mari ligado aos objetos da infância: 1) a *indistinção*

entre pessoa e coisa; 2) a *ação dos objetos* no mundo; 3) a *objetificação* – que aqui é compreendida como articulação para ler a criação artística.

O objetivo de Miller é o de se contrapor ao argumento da *representação* na relação entre pessoas e coisas, uma vez que a primeira sempre acaba se sobressaindo como “vencedora” nessa relação, conforme se lê:

Uma teoria da representação, contudo, pouco nos diz sobre a verdadeira relação entre pessoas e coisas; ela tende sempre a reduzir as últimas às primeiras. De modo que isso sugere a necessidade de uma ambição a mais: a possibilidade de se desenvolver uma teoria das coisas *per se* que não se reduza às relações sociais<sup>179</sup>.

A partir dessa consideração, o antropólogo inglês descreve diferentes panoramas a partir de suas experiências etnográficas em que sociedades e culturas se desenvolvem em empática relação com seus objetos. Uma das questões inquietantes abordadas por Miller nessa relação empática é o que ele denomina como *a humildade das coisas*. No vocabulário do autor, essa expressão significa que as *coisas/objetos* demonstram sua “humildade” ao passarem despercebidas em um ambiente em que elas próprias criam e determinam o comportamento das pessoas. Nessa perspectiva, o sujeito que pensa agir enquanto os objetos estão lá, *inanimados*, na verdade é dialeticamente “agido” por eles. Dialeticamente porque também ele age sobre os objetos. Essa é uma dinâmica que, como afirma o autor, se dá de forma inconsciente, enquanto se esquece da presença dos objetos. Mesmo oculto à visão, a dinâmica não deixa de operar segundo o mecanismo que o autor lê a partir do estruturalismo de Lévi-Strauss e da dialética hegeliana<sup>180</sup>.

Miller esclarece, ainda, a *humildade das coisas* a partir de dois “trechos” exemplares. Como na pintura ou na peça de teatro, o espectador se sente cada vez mais imerso na obra a partir do momento em que a *esquece* enquanto obra, pois diante de uma moldura bem adequada e de artifícios que compõem a peça bem encenados, ele toma esses “trechos” como um *já dado*. As ações que cada ambiente encerra, como gêneros discursivos delimitados por suas regras, são ações propiciadas pelo enquadramento dos objetos, que ajudam a compor o cenário de atuação sem se fazer notar.

---

<sup>179</sup> MILLER, 2013, p. 76.

<sup>180</sup> Em relação ao Lévi-Strauss, o autor se vale da sua concepção das *coisas em relação* opositiva: isto é uma mesa porque *não é* uma cadeira, por exemplo. O que contribui para entender os objetos não como algo isolado do mundo; na dialética hegeliana da consciência, no entanto, o autor relê o processo de objetificação transferindo a concepção de Hegel da consciência para os objetos: ou seja, o processo pelo qual se passa à consciência de ser aquilo que é construído pelos objetos.

Outro exemplo de Miller diz respeito à sua exploração etnográfica feita em uma aldeia indiana onde se produzia uma variedade de potes de cerâmicas, cada qual com nome e função próprios. O autor constatou que a gama de diferenças para cada pote correspondia a uma distinção simbólica, isto é, haviam potes destinados a datas especiais, alguns ligados ao leite (que possui conotações sagradas no hinduísmo) entre outras. A criação desses objetos, como Miller destaca ao final de sua pesquisa, não respondiam à exigência de uma “função” – mercadológica ou utilitária. Eram objetos de culto, de projeções simbólicas e dos rituais feitos na aldeia.

Um exemplo desses rituais é o casamento dos aldeões, que dispõe de quatro torres feitas só de potes distribuídas em um quadrado e no seu interior a noiva e o noivo andam ao redor de uma chama. Segundo os aldeões, conta Miller, os potes não eram o cerne daquele ritual, mas sua moldura, aquilo que enquadrava e determinava a ação, mas sem ocupar o papel principal. Essa capacidade dos objetos de se *ocultarem* diante da própria visão é o que Miller classifica como a *humildade das coisas*, mas cabe ao estudioso indagá-los. Como pontua o autor:

A conclusão surpreendente é que os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário. Muitas vezes, é precisamente porque nós não os vemos. Quanto menos tivermos consciência deles, mais conseguem determinar nossas expectativas, estabelecendo o cenário e assegurando o comportamento apropriado, sem se submeter a questionamentos. Eles determinam o que ocorre à medida que estamos inconscientes da capacidade que têm de fazê-lo<sup>181</sup>.

Para chegar a essa conclusão, o autor parte da então cultura material. É evidente que a época atual é o desdobramento da cultura materialista dos últimos decênios, e isso implica em uma proliferação desmedida de objetos. Porém, como bem captou Miller, a proliferação material, tangível e sólida desses objetos não garante que o senso comum note sua presença, de modo que os objetos desapareçam diante dos próprios olhos, mas continuam a determinar as ações. É essa percepção que leva Miller a uma crítica da antropologia, uma vez que esta não deu a devida atenção à presença dos objetos nas culturas. Para os aldeões, no entanto, os objetos são fundamentais: da sua criação ao ritual, eles são capazes de não se deixarem cegar, de observar no visível o invisível.

---

<sup>181</sup> *Idem, ibidem*, p. 78. Grifos meus.

Nesse momento crucial, em que as coisas se mostram cognoscíveis via uma “subversão” do seu estado puramente material, é o momento da *objetificação*, em que o sujeito conscientiza o mecanismo dialético no qual constrói o objeto e simultaneamente é construído por ele. Nessa dialética, como depois Miller lê em Hegel, a relação do sujeito com o objeto é intrinsecamente contraditória, assim como o é sua relação com a cultura. Tal qual no direito, a lei que é fruto da criação do homem pode lhe beneficiar bem como pode se voltar contra ele. Também no mundo dos objetos essa contradição impera, e o sujeito que não toma consciência ou não assimila a contradição inerente à cultura material é oprimido por ela. Esse processo, certamente, tem a ver com o conceito de *objetificação* enquanto processo positivo em que o sujeito se reconhece naquilo que é criado e, portanto, pode lidar e trabalhar a sua contradição por meio da *externalização*.

Para aclarar essa ideia, toma-se o exemplo dos mitos dos Walbiri australianos que reevocam os ancestrais do passado através do “tempo dos sonhos” em rituais no presente. Segundo Miller, o processo de criação da paisagem do mito se dá por meio da externalização, o que significa dizer que os integrantes conscientizaram o fato de que a terra a que pertencem é produto da história construída pelos antepassados. Em seguida, o ritual se dá através da objetificação, ou seja, da incorporação material do sujeito à própria terra (da transformação do próprio corpo em um espaço geográfico a um órgão que passa a constituir a terra), e esse processo de objetificação permite o contato entre o passado e o presente: “os Walbiri mantêm contato com os ancestrais através do tempo do sonho e reinterpretam essa relação agora, em cerimônias e rituais”<sup>182</sup>. A assimilação e a externalização permitiram aos aborígenes australianos retomar o contato com a própria paisagem e com os próprios ancestrais que os constituíram enquanto tais e ressignificar essa relação que, de outro modo, correria o risco de cair no esquecimento, de assumir a condição do *já dado* como descrito na *humildade dos objetos*.

Essa dinâmica pode ser aplicada e lida em Mari, salvo suas diferenças<sup>183</sup>, se se pensa não às mercadorias de troca ou de consumo, mas aos objetos abandonados, destituídos de qualquer valor, certos trapos ou quinquilharias que podem até mesmo causar desconforto ao olhar comum, e que, por essa razão, o escritor relega ao inconsciente e ao esquecimento. São esses os objetos *recalcados* na cultura material: são

---

<sup>182</sup> *Idem, ibidem*, p. 99.

<sup>183</sup> Destaca-se aqui que a concepção privilegiada para a análise em Mari em relação ao conceito de história é a do materialismo histórico-dialético benjaminiano. Isto implica uma crítica à noção de progresso que envolve a dialética da história universal em Hegel, embora não se exclua sua contribuição no campo dos estudos humanísticos.

objetos *desfuncionalizados*, para lembrar a categoria usada por Francesco Orlando ao lê-los como ruínas, relíquias, lugares inabitados e tesouros escondidos. Em Mari, os objetos também seguem a lógica do ritual e não à lógica mercadológica, segundo a qual cada um destes é descartável ou substituível. O ritual diz respeito a um culto da memória de sua própria vida que foi assimilada pelos objetos.

Nesse ponto parece haver uma relação profícua entre a teoria dos objetos de Miller e o fetichismo – segundo a óptica de Fusillo – em Mari. Não resta então que desdobrar melhor essa relação, adentrando na análise de outras passagens da literatura de Mari, em que a figura do fetichista mariano retoma a do colecionador e a do arqueólogo.

### **3.2 Michele Mari colecionador, arqueólogo e fetichista**

Se na ideia exposta pelo antropólogo Miller da *humildade das coisas* os objetos constituem um cenário de fundo que determina os hábitos, comportamentos e costumes das pessoas, mas de forma inconsciente, a partir do momento em que esse “cenário” é indagado ele então retorna à consciência. Esse retorno marca um processo de *objetificação*, de reconhecimento da própria indistinção entre pessoa e coisa. É aí que entra o “tempo dos sonhos”, o processo de criação artística que elabora a própria relação com o objeto, ressignificando essa relação através de projeções culturais, afetivas e simbólicas. Ou ainda, as distinções na série de “potes” dos aldeões indianos que demarcam o objeto do ritual contra o mercadológico. Se assim for, então há uma abertura que permite aproximar essa leitura com a proposta de Fusillo de ler o fetichismo dos objetos junto à criação artística.

Do mesmo modo que Miller, Fusillo também discorda da visão antropológica segundo a qual os objetos ocupam um cenário de fundo sem algum interesse. Ajustando essa concepção ao seu tema do fetiche, a visão antropológica que foi tomada depois por Marx e Freud via na fetichização dos objetos algo de “inautêntico”, como um processo de desvios da verdadeira autenticidade do objeto. Fusillo, porém, valoriza as imagens simbólicas, afetivas e memoriais que o fetiche projeta nos objetos, e o faz a partir do esteticismo do século XIX que renovou no campo das artes dirigindo a atenção aos objetos que até então estavam fora de cena. Parte dessa herança do fetiche dos objetos pode ainda remeter ao gênero britânico *it-narrative* (ou novela de circulação), baseado na circulação da moeda difundido entre os séculos XVIII e XIX. Também é fruto dessa rede hereditária, mas desenvolvida no século XX, a *poétique d’objets*, de Francis Ponge, pois

trata-se de uma verdadeira homenagem à vida dos objetos através da arte. Simbolismo e decadentismo são os campos privilegiados de Fusillo que lhe permitem retrazar no imaginário contemporâneo os modos de fetichização dos objetos na literatura, no teatro e no cinema.

Operando nessas aproximações que lançam uma nova interpretação para a vida dos objetos, não mais como secundários ou “inautênticos”, abre-se um terreno fértil por onde a figura do fetichista possa se deslocar em consonância com a do colecionador e a do arqueólogo mariano: o espaço no qual tanto o colecionador, quanto o arqueólogo e o fetichista escavam, na superfície visível do objeto, aquilo que restou *esquecido*, *abandonado* ou *invisível* ao olhar comum. O olhar do fetichista, como pontou Fusillo, é o olhar “liberto da usura do hábito”, do “científico” que vê o objeto como algo estático e sem vida; o do colecionador, recuperando as palavras de Andrea Gialloredo (nota 48), é um olhar que “descobre tesouros escondidos e invisíveis ao olhar do homem comum”; o do arqueólogo, por seu turno, é aquele que lê por trás dos vestígios uma civilização, uma época desaparecida.

A figura tripartida mariana tem como contraponto ao *esquecimento*, ao *abandono* e *invisível* a exigência do resgate, da conservação e da recuperação, consciente de que nesse gesto é sua infância que está em jogo. O colecionador mariano, como precedentemente analisado, assume um papel fundamental na criação artística no que se refere à serialização, à catalogação, à conservação do vivido reificado nos objetos. O arqueólogo mariano, ao trabalhar a partir dos restos fragmentados da paisagem infantil, intenta uma montagem sistemática do tempo heterogêneo e caótico da memória ligada aos objetos, semelhante à “montagem sistemática das lembranças”, frase que abre *Lolita*, de Nabokov. O fetichista mariano, por fim, é aquele que enfoca o olhar na série de pormenores dos objetos colecionados e desenterrados da memória, é aquele que assimila o mecanismo afetivo-emotivo e memorial que os objetos engendram sobre ele mesmo. Nesse jogo de gestos e figuras que Mari desenha em sua literatura ao reconstruir a própria infância não é possível definir um espaço fechado para cada uma dessas figuras. Em *Euridice aveva un cane* e em *Tu, sanguinosa infanzia*, geralmente essas figuras se confundem e agem simultaneamente.

Isso ocorre porque os núcleos temáticos e formais mobilizados nesses textos de Mari são a um só tempo coleção, arquivo e fetiche. Tais conceitos não se reduzem a um “tema” abordado na escrita, mas agem como técnica no interior mesmo da escrita literária. A coleção de objetos também se reflete na coleção das diversas emoções da infância, na

série de estilos e gêneros literários lançados no vórtice das narrativas. A montagem arqueológica não significa apenas regressar ao não acabado da infância, mas um trabalho sistemático da superfície à profundidade das narrativas, das inúmeras marcas e vestígios que o próprio autor vai escondendo sob as camadas do texto como tesouros a serem descobertos.

Como, portanto, o conceito de fetiche aparece na literatura de Mari? Diante dessa pergunta, é importante considerar as formulações de Fusillo que aproximação o fetiche da criação artística. Nesse ponto, literatura e fetichismo são perfeitamente comparáveis. Além de adotar o mecanismo do fetichismo no interior da própria escrita literária como técnica, Mari também confronta o tema elaborando-o através dos contos. A escrita enquanto mascaramentos/teatralizações, adornos, eloquência e silêncio, sobreposições do factual e do ficcional, ampliação do detalhe: tudo isso que se encontra na escrita de Mari também se encontra no fetichismo dos objetos, que o autor chega até mesmo ler como mecanismos da memória:

Encouraçados, incocleados, adornados de prestígios e maneiras, verdadeiros só na mentira, fomos convocados à última representação, junto a todos os nossos fantasmas e aos nossos fetiches: *porque isso são as nossas lembranças, fetiches elas mesmas [...]*<sup>184</sup>.

Por essa razão, para finalizar é oportuno fazer uma breve incursão em uma narrativa de Mari onde é possível acompanhar *o nascimento de um fetiche* por um objeto. Nesse caso, do “dia fatídico” em que os meros sapatos da personagem Elizabeth se tornaram objetos de admiração artística. No conto “Scarpe fatidiche” [Sapatos fatídicos], de *Le maestose rovine di Sferopoli*, a personagem Elizabeth Cross passa pelo processo de fetichização de um objeto, no caso específico, um par de sapatos de “mulher adulta” que recebeu de presente de aniversário de 16 anos: “de mulher adulta, se entende, enquanto dotados de salto e suficientemente afunilados, mesmo que o material do qual eram revestidos a mantivesse ainda no mundo da infância”<sup>185</sup>. O material era um tecido simples, entrelaçado por um barbante que lembrava os calçados com solda de corda (*scarpe di corda*), e isso bastava para não agradar a Elizabeth. O conto, narrado em terceira pessoa, percorre as tensões psicológicas que assombram Elizabeth devido à já inevitável ligação

---

<sup>184</sup> “Corazzati, incocleati, ammantati di prestigi e maniere, veri solo nella menzogna, siamo stati convocati all’ultima rappresentazione, insieme a tutti i nostri fantasmi e ai nostri feticci: perché questo sono i nostri ricordi, feticci essi stessi [...]” MARI, 2017, p. 164.

<sup>185</sup> “[...] da donna, s’intende, in quanto dotate di tacco e sufficientemente affusolate, anche se il materiale di cui erano rivestite le tratteneva ancora nel mondo dell’infanzia.” MARI, 2021, p. 100.

que se instalou entre ela e o objeto: a menina, tentando esconder dos pais o desgosto pelos sapatos, por medo, talvez, da reprimenda deles em saber que ela não gostou, vê sua vida lançada em uma cadeia de acontecimentos “fatídicos” em razão da posse do objeto. É a sequência desses acontecimentos que marcará o nascimento do objeto-fetichê, isto é, de um puro objeto banal presenteado pelos pais a um objeto carregado de significado e memória.

O primeiro acontecimento fatídico, e que o narrador descreve em detalhes, é quando cai uma gota de xarope de framboesa que decorava o bolo de casamento de sua tia, no par esquerdo do sapato. Elizabeth, então, empreende uma luta para restaurar a forma “original”, mas piora ainda mais a situação expandindo a mancha. Desse ponto em diante, Elizabeth, que inicialmente queria se desfazer daqueles sapatos, agora se vê irremediavelmente ligada a eles: na obsessão culposa de esconder dos pais as manchas, as rasuras, ela aprende a técnica da pintura, se dedica à observação das cores, aprende a delicadeza de um tingimento esfumado, mas também perde a mão e pende ao exagero.

Elizabeth, aos poucos, parece reviver involuntariamente a tentação que arrepiava Tabidini, personagem de “I palloni del Signor Kurz”, diante de uma bola de futebol nova: “como se o proprietário, incapaz de reger tamanha perfeição, quisesse artificialmente sujá-la e envelhecê-la para, finalmente, entendê-la como coisa sua”<sup>186</sup>. A mancha e sujeira marcam, portanto, a passagem do “natural/original” ao “criado/artificial”. Elizabeth, nesse ponto, se vê no campo da arte, da artificialidade da criação onde seus fantasmas, suas obsessões, seu sentimento de culpa ganham forma no objeto. Mas tal compreensão vem ao final, enquanto isso ela é angustiada pela ideia de *representação*, pois pensa que aquilo que ela desenha/pinta nos sapatos corresponde exatamente à realidade, como quando desenhou uma “grega” e, depois de um tempo, após sair na rua com os sapatos e presenciar um acidente de carro, descobriu que a moça atingida pelo acidente era uma “grega”.

Metaforicamente, pode-se dizer, a fetichização de um objeto caminha nesse mesmo sentido, se se pensa na formulação freudiana: é a perversão da natureza, sua transgressão. Assim como o *Eros* não se reduz ao instinto, mas é fundamentalmente imaginação e fantasia, a arte também se configura como transgressão da realidade, da natureza das formas, criando e imaginando novas formas e novos mundos. Elizabeth compreende esse pensamento ao final do conto, após realizar um “ritual das cores” para

---

<sup>186</sup> “[...] come se il proprietario, incapace di reggere a tanta perfezione, la volesse artificialmente sporcare e invecchiare per poterla finalmente saper cosa sua.” MARI, 2004, p. 13.

definir de qual cor serão pintados seus sapatos. Com um catálogo de cores em mãos, Elizabeth forma um círculo com as tintas como se fossem as pétalas de uma flor, coloca-se dentro do círculo com os sapatos e deixa a eles a decisão, começando a rodopiar até parar na cor rosa. Após esperar algo acontecer na realidade com a escolha do rosa, tal como numa espécie de boneco *vodu*, Elizabeth se vê angustiada porque nada acontece. Então, como numa epifania, vem a iluminação: “a arte. Eis o que sempre faltou em toda essa história, a arte! Não eram importantes os sujeitos ou as cores, mas o desenho, o traço, o sinal, enfim, aquela coisa ali, o estilo...”<sup>187</sup>.

Desfuncionalizando, descontextualizando e desligando a arte do compromisso com o real, o artista-pintor encontrado por Elizabeth apenas adiciona, abaixo da linha do horizonte dos sapatos, um simples detalhe copiado de um mapa do renascimento, “vale dizer, a cabeça de um estranho golfinho que esguicha; mais exatamente, a cabeça de uma baleia: branca”. Os sapatos são, finalmente, o objeto que contará a história de todos os episódios vividos por Elizabeth, seus medos e alucinações em todos aqueles dias “fatídicos”, e o detalhe capaz de reevocar essa memória é ancorado na tradição literária, isto é, na imagem da baleia branca *Moby Dick*, de Melville, já coroado como o escritor-vencedor do coração do pequeno Michele no conto “Oito escritores”: “E no horizonte enxergou-se o jato de água de uma baleia, que era a saudação e a homenagem de Melville”<sup>188</sup>.

O sapato do primeiro episódio até o traço artístico final, a “estética” que faltava, não é mais o mesmo, foi sacralizado pelo olhar fetichista que agora o vê como coisa sua, como algo carregado de história e memória que deve ser conservado do progresso histórico.

---

<sup>187</sup> “[...] l’arte. Ecco quello che era sempre mancato in tutta la faccenda, l’arte! Non erano importanti i soggetti o i colori, ma il disegno, il tratto, il segno, quella cosa lì insomma, lo stile...” MARI, 2021, p. 106.

<sup>188</sup> MARI, 2019a, p. 30.

## CONCLUSÕES

A pesquisa concentrou-se em ler a “vida dos objetos” nas coletâneas de contos *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*, de Michele Mari, a partir dos conceitos *coleção*, *arquivo* e *fetichismo*. Os objetos que remetem à infância do autor, como foi argumentado, não são meros elencos de um catálogo. Pelo contrário, ao serem retomados nessas obras, são reativados e passam a engendrar mecanismos complexos que dizem respeito à língua, à memória e à história. Por essa complexidade que Mari utiliza para a construção de suas narrativas, vários desdobramentos entre a teoria e a crítica literária foram possíveis ao longo deste estudo: das formulações benjaminianas do início do século XX, a respeito do colecionador e do historiador, úteis para ler as coleções marianas dotadas de um caráter memorial ligado a uma perspectiva de mundo, passando pela arqueologia enquanto método de relação com o tempo histórico, em que foi possível ler a obsessão de Mari pela infância como uma obsessão pela ruína e pelo perdido que sobrevive no presente, até chegar à relação entre fetichismo e literatura, embasada principalmente na teoria da cultura material de Miller e na aproximação entre fetichismo e criação artística em Fusillo, em que foi possível observar as características singulares do fetichismo assimiladas no plano literário do autor.

Graças à presença dos objetos na literatura de Mari, tramando uma complexa rede de referências intertextuais, linguísticas e temáticas, foi possível mobilizar um diálogo com autores significativos e heterogêneos da tradição poética e literária, como Poe, Borges, Huysmann, D’Annunzio, só para citar alguns. Isso reflete a riqueza e a densidade que compõe a bagagem literária de um autor multifacetado como Mari, que recorre à diferentes épocas, autores e estilos para montar sua mitografia pessoal. Portanto, o gesto de leitura da pesquisa não excluiu a gama de referências evocadas pelo próprio autor ao focalizar o tema nos objetos; antes, é precisamente através de uma teoria e uma poética dos objetos que consideram as emoções que o sujeito investe nos mesmos que foi possível tecer essa rede.

*Coleção*, *arquivo* e *fetichismo*, em última análise, são formas únicas e singulares de percorrer o labirinto das memórias e dos afetos. Como escreveu Calvino (nota 97), o humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, e esse vestígio é o que sobrevive para além do homem; a identidade que carregam as coisas/objetos consigo, “é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época”; os vestígios, enfim, são “a

disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização [...]. E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas”. As coisas, os objetos, possuem uma “vida” que aos olhos do colecionador, do arquivista/arqueólogo e do fetichista correspondem a essa dinâmica de objetificação do sujeito, de modo algum a ser considerado como algo negativo, como buscou-se analisar.

A pesquisa precisou restringir o *corpus* de análise, segundo as modalidades de tempo e espaço concedidas por um mestrado, às duas primeiras coletâneas de contos de Mari, publicadas na década de 1990, *Euridice aveva un cane* e *Tu, sanguinosa infanzia*. Mas, mesmo após algumas décadas da publicação dessas coletâneas, saiu recentemente o último romance de Mari, *Locus desperatus* (2024), para reiterar e celebrar a vida dos objetos dentro de um “único metalivro” mariano. É a prova da obsessão do autor pelos primeiros companheiros da infância, a prova da fidelidade ao pacto tantas vezes mencionado, como adverte o narrador do romance, àqueles objetos que temem a separação: “nunca! gritei. Não vou me livrar de nenhum objeto, nem o mais vil! Nos defenderemos juntos e juntos, se assim quiser o fato, cairemos”<sup>189</sup>.

---

<sup>189</sup> ““Mai!” urlai. “Non mi libererò di nessun oggetto, nemmeno il piú vile! Ci difenderemo insieme e insieme, se lo vorrà il fato, cadremo [...]””. MARI, Michele. *Locus desperatus*. Torino: Einaudi, 2024. p. 92.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. *Quel che ho visto, udito, appreso...* Torino: Einaudi, 2022.
- AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. Emanuel França de Brito, Maurício Santana Dias, Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2º ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- BORGES, Jorge Luiz. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CALVINO, Italo. *Coleções de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- CANETTI, Elias. *Auto da fé*. Trad. Luciano e Bianca Zagari. Milano: Adelphi, 1963.
- COGLITORE, Roberta. *Le varianti d'autore in Asterusher di Michele Mari*. Versants 68:2, fascicolo italiano, 2021.
- CORTELLESA, Andrea. *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato*. Conversazione con Andrea Cortellessa di Michele Mari e Tommaso Pincio. Rivista Origine, Napoli, n. 12, p. N/A, 2011.
- ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Trad. Emanuel de França Brito, Maurício Santana Dias, Pedro Falleiros Heise. São Paulo: Companhia das Letras, 2021
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il fuoco. Forse che sì forse che no*. Roma: Newton Compton Editori, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem queima*. Trad. Helano Ribeiro. Curitiba: Editora Medusa, 2018.
- DONATI, Ricardo; GIALLORETO, Andrea; PIERANGELI, Fabio (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022.

- ECO, Umberto. *A memória vegetal*. Trad. Joana Angélica D'Ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Vol. XXI (1927-1931). Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FUSILLO, Massimo. *The fetish: literature, cinema, visual art*. Translated by Thomas Haskell Simpson. New York; London: Bloomsbury Academic, 2017.
- GERVASI, Paolo. "Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari" In: PRADEL, Stefano; TIRINANZI, Carlo. *Brevitas: percorsi estetici tra forma breve e frammento nella letteratura occidentali*. Org. Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici. N° 176. Università degli Studi di Trento, 2018.
- GIALLORETO, Andrea. *Di formaggi e fantasmi. Michele Mari e la narrazione breve*. Allegoria, Palermo, n° 86, p. 151-165, jul.-dez., 2022.
- GIALLORETO, Andrea. *Tra fiction e non-fiction*. Firenze: Franco Cesati Editore, 2017.
- GALANTI, Carlo Mazza. *Michele Mari*. Firenze: Cadmo, 2011.
- GALANTI, Carlo Mazza. *Scuola di demoni*. Roma: Minimum fax, 2019.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *As fantasias eletivas*. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- LUKÁCS, György. "Narrar ou descrever?" In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- MAGRELLI, Valerio. *Exfanzia*. Torino: Einaudi, 2022.
- MARI, Michele. *Asterusher: autobiografia per feticci*. Mantova: Corraini Edizioni, 2015; 2019.
- MARI, Michele. *Di bestia in bestia*. Torino: Einaudi, 2013.
- MARI, Michele. *Euridice aveva un cane*. Torino: Einaudi, 2004.
- MARI, Michele. *I demoni e la pasta sfoglia*. Milano: Il Saggiatore, 2017.
- MARI, Michele. *Leggenda privata*. Torino: Einaudi, 2017.
- MARI, Michele. *Locus desperatus*. Torino: Einaudi, 2024.
- MARI, Michele. *Tu, sanguinosa infanzia*. Torino: Einaudi, 2009.
- MARI, Michele. *Le maestose rovine di Sferopoli*. Torino: Einaudi, 2021.
- MARI, Michele. *Oito escritores*. Trad. Andrea Santurbano. São Paulo – Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2019a.
- MARI, Michele. *Filologia dell'Anfibio*. Torino: Einaudi, 2019b.
- MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Torino: Einaudi, 2015.
- PRAZ, Mario. "Vecchi collezionisti". In: *Voce dietro la scena*. Milano: Adelphi, 1980.

- PETERLE, Patricia. “Residui e tracce nel “mondo lento” di Michele Mari”. In: DONATI; GIALLORETO, PIERANGELI (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022.
- PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. Trad. Maurício Santana Dias. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PIERANGELI, Fabio. *Destini e identità romane da D’Annunzio ai contemporanei*. Roma: Edilazio, 2008.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RELLA, Franco. *Limières*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle. Coedição de Rafael Copetti. – 1º ed. – Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2021.
- RECALCATI, Massimo. *La luce delle stelle morte*. Milano: Feltrinelli, 2022.
- SANTORO, Vito. “Note di letture su Le maestose rovine di Sferopoli”. In: DONATI; GIALLORETO; PIERANGELI (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022.
- SANTURBANO, Andrea. “Fototextualidade na narrativa contemporânea”. In: *Contemporaneidades na/da literatura italiana*. Patricia Peterle e Andrea Santurbano (orgs.). Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2020.
- SANTURBANO, Andrea. “Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario”. In: DONATI; GIALLORETO; PIERANGELI (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022.
- SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SERIANNI, Luca. “La componente iperletteraria nella prosa di Michele Mari”. In: DONATI; GIALLORETO, PIERANGELI (orgs.). *La letteratura è ossessione*. Roma: Edizioni Studium, 2022.
- SCHAMA, Simon. *Paesaggio e memoria*. Trad. Paola Mazzarelli. Milano: Mondadori, 1997.

### **Outros textos consultados**

- ANTELO, Raúl. *A ruinologia*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2016.
- BINSWANGER, Ludwig. *Tre forme di esistenza mancata*. Trad. Enrico Filippini. Milano: Il saggiatore, 1964.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice Mourão; Consuelo Santiago; Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FLAUBERT, Gustave. *A tentação de Santo Antônio*. Trad. Luís de Lima. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- GIOVANNETTI, Paolo. *Decadentismo*. Milano: Editrice Bibliografica, 2026.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant; Jeanne Marie Gagnebin; Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi*. Torino: Einaudi, 2012.

MARI, Michele. *Tutto il ferro della Torre Eiffel*. Torino: Einaudi, 2002.

MARI, Michele. *Fantasmagonia*. Torino: Einaudi, 2012.

NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Trad. Sergio Flaksman. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.