

Arivane Augusta Chiarelotto

**MASSIMO BONTEMPELLI: UMA *AVVENTURA* LITERÁRIA
ENTRE AS GUERRAS**

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

Orientadora: Prof^a Dra. Patrícia Peterle

Florianópolis
2011

**Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina**

- C532m Chiarello, Arivane Augusta
Massimo Bontempelli [dissertação] : uma *aventura*
literária entre as guerras / Arivane Augusta Chiarello;
orientadora, Patrícia Peterle. - Florianópolis, SC, 2011.
105 p.
- Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de
Pós-Graduação em Literatura.
- Inclui referências
1. Bontempelli, Massimo - 1878-1960 - Crítica e
interpretação. 2. Literatura. 3. Ficção italiana. 4.
Novecentismo. 5. Literatura italiana. I. Peterle, Patrícia . II.
Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

CDU 82

**“Massimo Bontempelli: Uma *avventura*
literária entre as guerras”**

Arivane Augusta Chiarelotto

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título


MESTRE EM LITERATURA

**Área de concentração em Literatura brasileira e aprovada na sua
forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina.**



Profa. Dra. Patricia Peterle (UFSC)

ORIENTADORA



Profa. Dra. Susana Célia Leandro Scramim

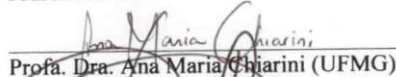
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:




Profa. Dra. Patricia Peterle (UFSC)

PRESIDENTE



Profa. Dra. Ana Maria Chiarini (UFMG)



Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela (UFSC)



Prof. Dr. Andrea Santurbano (UFSC)

*Para Natan, Elizabeth e Béatrice,
adoráveis presenças.*

AGRADECIMENTOS

Ao chegar à etapa final de um estudo investigativo, olhamos para trás e não sabemos a quem destinar as primeiras menções de agradecimento, assim me vejo na condição de seguir o protocolo, pois, decisivamente, foram inúmeros os esforços que direta ou indiretamente contribuíram para a conclusão deste trabalho.

Os meus agradecimentos se voltam, portanto, para:

- O governo federal e professores gestores da Universidade Federal de Santa Catarina que fortaleceram as políticas de ensino superior no Estado de Santa Catarina nos últimos anos.

- Os professores e gestores do Programa de Pós-Graduação em Literatura, cujos esforços materializam a qualidade das produções acadêmicas.

- Os integrantes da banca do Exame de Qualificação, professores doutores Andrea Santurbano e Cláudio Alano da Cruz, por suas importantes considerações.

- À professora Patrícia Peterle, orientadora deste trabalho e exímia pesquisadora, que sempre soube ser hábil no apoio à condução do processo investigativo.

- Os meus familiares e amigos que muito contribuíram com a elaboração deste trabalho, especialmente à Silvia Regina Pochmann de Quevedo e a Flávia Ana Cremonini, que não mediram esforços no auxílio para a concretização da etapa final de escrita.

La vita o la si vive o la si scrive.
[Pirandello, in Bontempelli (1942)]

*Tutta l'umanità siamo angeli caduti.
Tutta l'umanità vive sopra la terra,
faticando a rifarsi le ali per tornare al cielo*
[Bontempelli (1942), in Leopardi l'“uomo solo”]

RESUMO

Esta pesquisa enfoca a produção literária do escritor Massimo Bontempelli (1878-1960) perante os acontecimentos demarcados no período das duas grandes guerras, em especial o movimento futurista e o regime fascista, sem perder de vista as questões emergentes da crise que atravessa a arte desde o final do século XIX. O estudo da obra bontempelliana amplia o entendimento das proposições literárias novecentistas daquele período, que lançam as bases de uma nova concepção para a narrativa moderna no sistema literário italiano. A pesquisa procura elucidar como o entrecruzamento das forças estabelecidas nos eventos que circundam Bontempelli e sua produção leva o escritor a reelaborar seu pensamento artístico diante da atmosfera cultural europeia com a qual ele dialoga. Para tanto, o *corpus* deste estudo bibliográfico é composto pela obra ensaística *L'Avventura Novecentista* publicada em 1938, e a narrativa *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, de 1930, apresentando-se ancorado, principalmente, no pensamento crítico de Walter Benjamin (1892-1940). Problematisa-se como as proposições da narrativa bontempelliana expressam valores emergentes de confluência entre a sociedade moderna e o sistema literário vigente. Conclui-se que as iniciativas literárias do escritor indicam novas bases para o pensamento literário italiano quando, pelo estatuto do *novecentismo*, propõe uma abordagem que escapa da representação da realidade e investe em temas do cotidiano multifacetado, valendo-se de uma linguagem alegórica para suscitar a reflexão e o despertar do homem.

Palavras-chave: narrativa italiana; Massimo Bontempelli; *novecentismo*; entreguerras.

ABSTRACT

This research focuses on the literary writer Massimo Bontempelli (1878-1960) at the events marked the period of two world wars, especially futurist movement and the fascist regime, without losing sight of the issues emerging from the crisis in the art from the late nineteenth century. The study extends the work *bontempelliana* understanding of nineteenth-century literary propositions that period, which lay the foundations of a new design for the narrative in modern Italian literary system. The research seeks to elucidate how the interweaving of the forces established in the events surrounding its production and Bontempelli leads the writer to rework his artistic thinking in the face of European cultural atmosphere with which he engages. Thus, the corpus of this study consists of the bibliographic essay *L'Avventura novecentista* work published in 1938, and the narrative *Vita e Morte di Adria e dei suoi figli*, 1930, presenting anchored mainly in the critical thinking of Walter Benjamin (1892-1940). Discusses as the propositions of the narrative *bontempelliana* express values emerging confluence between modern society and the literary system in force. It is concluded that the writer's literary initiatives indicate a new foundation for Italian literary thought when the status of the literary movement called *novecentismo*, proposes an approach that escapes representation of reality and invests in multi-faceted themes of daily life, drawing on an allegorical language to raise reflection and awakening of man.

Keywords: narrative Italian, Massimo Bontempelli; *novecentismo*, interwar period

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A ARTE NARRATIVA NO CONTEXTO CULTURAL DA VIRADA DO SÉCULO: O LUGAR DE BONTEMPELLI	19
1.1 Literatura, mercado editorial e a efervescência cultural	21
1.2 Bontempelli e as vanguardas: marcas do tempo	34
1.2.1 Bontempelli e a vanguarda política	47
2. O PROJETO LITERÁRIO DE BONTEMPELLI, OS VENTOS MODERNOS E A CRISE	55
2.1 As dimensões da crise	55
2.1.1 A crise literária e o projeto literário bontempelliano	66
2.1.1.1 As mediações culturais e o político no <i>novecentismo</i>	75
2.2 A poética metafísica e os impactos culturais do <i>novecentismo</i> ...	80
2.2.1 O <i>Novecentismo</i> : um movimento de ideias culturais e políticas .	96
3. VITA E MORTE DI ADRIA E DEI SUOI FIGLI: O MASSIMO DA NARRATIVA	107
3.1 Contextualização da obra e pressupostos metafísicos	107
3.2 A abordagem metafísica em <i>Vida e morte de Adria e de seus filhos</i> .	117
3.2.1 Adria: o enterro simbólico da tradição	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139

INTRODUÇÃO

A presente dissertação que tem como título *Massimo Bontempelli: uma aventura literária entre as guerras* empreende o estudo da obra ensaística e literária publicada pelo italiano no interregno do entreguerras. O estudo enfoca a produção do escritor perante os grandes acontecimentos que marcaram o período das duas guerras, o movimento futurista e o regime fascista, sem perder de vista as questões emergentes da crise que atravessa a arte desde o final do século XIX, procurando debater a sua inserção na produção literária do período.

Profundamente entranhada neste contexto em que impera desordem como um mote para começo de uma nova ordenação, a arte resta problematizada. O conteúdo artístico é objeto de uma leitura política que desnuda sua faceta ideológica. A indústria moderna e a evolução da fotografia implicam um debate sobre o uso da imagem pela ideologia burguesa e nessa direção segue problematizado também o texto literário, já que padece da impossibilidade de narrar uma realidade fractal em matéria de significado. Bontempelli não só vive esse tempo, como participa dessa história; uma participação que se espraia porque se envolve no debate cultural, seja pela via do trabalho artístico, seja pela via da atuação política ou da imprensa.

A obra literária reúne poesia, narrativa e dramaturgia, assim como o escritor possui uma obra ensaística e jornalística consoante à atividade de tradutor. Foram mais de cinquenta anos de trabalho ininterruptos que o próprio escritor subdivide em duas partes quando, no ano de 1930, republica a obra do início de carreira tratando de excluir grande parte dela, inclusive a dramaturgia. Contudo, esta escolha não diz respeito à mera mudança de gênero narrativo, porque Bontempelli não só mantém, como intensifica sua produção dramaturgica, sobretudo em parceria com Luigi Pirandello, o expoente italiano que ganhou notoriedade no mundo por inovar a abordagem dramática na época. Entende-se que na medida em que Bontempelli escolhe o que republicar, e o que excluir ou renegar, confirma a busca por um lugar enquanto escritor. Em meio aos acontecimentos perturbadores da ordem social, política e cultural, como a Guerra, o movimento futurista e a

emergência do fascismo, é que Bontempelli alcança um referencial literário para si.

Esse processo de revisão da abordagem artística, que repercutiu na mudança de concepção de narrativa, é o que constitui o interesse de investigação desta pesquisa. Haja vista o campo de repercussões culturais com que Bontempelli esteve envolvido teria, pois, esse processo se dado à revelia do diálogo com as problemáticas de seu tempo? Deseja-se discutir como sua inserção, enquanto escritor e artista, expressa as questões culturais pulsantes da época. Em que medida o entrecruzamento de forças estabelecidas nos eventos corroborou para a definição de uma abordagem literária e como as novas proposições narrativas expressaram o lugar donde fala Bontempelli?

Nosso interesse por esta pesquisa decorre do desejo de ampliar o entendimento das proposições literárias novecentistas, bem como identificar a vertente do fantástico na obra de Bontempelli. O *realismo magico* do escritor é uma das veias fantásticas que se fazem notar na Itália entre os anos 1920 a 1940, o que, na época da proposição desta pesquisa, parecia-nos confluir em matéria ideológica aos programas futuristas e fascistas. Contudo, a investigação se mostrou profícua para demonstrar que a abordagem implica um diálogo com as questões literárias de seu tempo que desafiavam o escritor a escapar da mera representação mimética e a adentrar numa escritura mais reflexiva e interpretativa.

Com caráter de estudo bibliográfico, esta pesquisa tem como *corpus* a obra ensaística *L'Avventura Novecentista* e a obra narrativa *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. A primeira, publicada em 1938, reúne os ensaios produzidos para a revista "900", *Cahiers d'Italie et d'Europe*, fundada e dirigida por Bontempelli, além de aglutinar escritos veiculados em periódicos dos anos 1924 a 1938, produção na qual se pôde esquadrihar o pensamento crítico do escritor. A segunda é o romance publicado em 1930 e traduzido para o português em 1933 com o título *Vida e Morte de Adria e de seus filhos*, obra que expressa a abordagem do *realismo magico* empreendida pelo escritor. Essa análise se baseia na obra traduzida, sem que se adentre no mérito técnico da tradução. Esta é uma das poucas obras traduzidas para o português,

sendo que a escolha pelo texto traduzido, ao original, para nós, representou uma forma de valorização dessa tradução.¹

Vale lembrar que o período entreguerras ora analisado é antecedido por acontecimentos tramados a partir da década de 1910, quando o escritor começa a expressar mais intensamente a busca por um lugar artístico. É nessa década que Bontempelli constata os principais problemas do sistema literário italiano, e a voz que circula por meio dos periódicos nos anos 1920 expressa a maturação dessas ideias. É importante ressaltar que este trabalho se vale da tradução dos trechos de interesse a esta investigação a fim de perscrutar os conteúdos subliminares em *L'Avventura Novecentista*. Cabe mencionar, igualmente, que este esforço de leitura e interpretação é referenciado em notas de rodapé, com tradução da autora.

O estudo metodológico do *corpus* selecionado pressupõe indagar as fontes, conforme assevera Thompson (1981), que vê nas margens do mapa as fronteiras do desconhecido. O diálogo do conhecimento se dá pela interrogação dos silêncios dispostos, como recomenda o autor. À medida que se penetra nesses silêncios, promove-se a reordenação de todo o conjunto de conceitos e pressupostos teóricos. A ideia de perscrutar os silêncios preserva a participação do escritor no contexto literário italiano, em uma abordagem histórica e não historicista, na tentativa de elucidar: que valores emergem da confluência entre a narrativa de Bontempelli e os silêncios nela existentes? Como as implicações decorrentes deste movimento impactam no sistema literário e na própria imagem do escritor? Quais características evidenciam a aplicação dos princípios novecentistas na narrativa, de modo a congregar reflexão e entretenimento? Estas questões assim colocadas permitem (re)compor um cenário marcante da literatura neste lapso de tempo estudado. Sob tal perspectiva, a presença

¹ *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* é o único romance do escritor traduzido para o português; além dele, outras narrativas foram traduzidas, os dois contos: *Acontecimentos na Dinamarca* (In: BONTEMPELLI, 1962) e *O colecionador* (In: BONTEMPELLI, 1999). A tradução de *O colecionador* já foi objeto de estudo, tendo resultado em uma publicação em um periódico de circulação internacional, a Revista *Mosaico Italiano* (Cf. CHIARELOTTO e PETERLE, 2010).

de Bontempelli é apreciada por sua interação com os processos e acontecimentos de seu tempo, longe do rótulo de expoente fascista.

O primeiro capítulo trata da relação de Bontempelli com os grandes eventos de sua época, em que se examina como o escritor transita e dialoga com as questões emergentes dos debates culturais e políticos estabelecidos. A análise persegue esclarecimentos quanto aos procedimentos do autor perante os acontecimentos. Como o escritor reelabora seu pensamento e constrói um perfil literário no curso dos anos. A discussão do perfil literário é aqui elemento fundamental e seu contorno é extraído da (re)ação artística que demarcou o período. Bontempelli procura um lugar perante os pares e, para tanto, revisa os fundamentos de sua formação classicista e dialoga com os princípios vanguardistas. O processo é permeado de recusas e reelaborações, o que evidencia uma franca interlocução com os expoentes contemporâneos em prol da definição de um projeto literário próprio.

No segundo capítulo se investigam os desdobramentos do movimento *novecentista*, como um movimento de ideias culturais e políticas e um projeto literário construído em torno do *realismo mágico*. É neste território que Bontempelli encontra os seus pares em matéria de ideias e concepções, e é no espaço desse movimento, com suas manifestações artísticas, que se encontram os rastros deixados pelo escritor. Ao responder à crise literária moderna que se verifica no entreguerras, como resultado da crise espiritual do homem nessa época de profundas mudanças, Bontempelli investe numa poética de cunho metafísico, o que impacta nas mediações culturais e políticas estabelecidas nas mais diversas vertentes do sistema literário. As lições benjaminianas permitiram elucidar as questões filosóficas pulsantes no período do entreguerras, auxiliando na leitura e interpretação dos caminhos literários trilhados pelo escritor.

O terceiro e último capítulo, abrange o estudo da obra narrativa *Vida e morte de Adria e de seus filhos*, com o que se deseja apreciar os contornos artísticos do texto literário de Bontempelli. O escritor manifesta, por meio do enredo e personagens, uma abordagem própria, cujo pano de fundo é a morte. Bontempelli narra a morte pela vida de

personagens muito particulares, que portam a solidão como uma sombra no viver cotidiano.

CAPÍTULO 1

1. A ARTE NARRATIVA NO CONTEXTO CULTURAL DA VIRADA DO SÉCULO: O LUGAR DE BONTEMPELLI

Em 1938, o italiano Massimo Bontempelli, escritor e jornalista, reúne os seus escritos ensaísticos veiculados por meio dos periódicos (revistas literárias e cotidianos) e os publica na obra *Avventura Novecentista*, em cujo prefácio resgata o texto *Per i poveri letterati*, publicado ainda em 1914, no jornal *Nazione* de Florença:²

Chiudere bottega. Mi dispiace, ma è così. E tirare giù i bandoni, traversare le stanghe, serrare i catenacci, perchè sarà per un pezzo. Appiccicate, se credete, un cartellino, sul quale potete scrivere un pretesto: "chiuso per lutto" oppure "per viaggio", o ciò che la vostra esercitata fantasia di inventori potrà suggerirvi di meglio. Si potrebbe scrivere anche la verità: "Chiuso per mancanza di clienti". Ma la cosa più economica e più saggia sarebbe non scriver nulla, risparmiare il cartello; un soldo del cartoncino, uno della marca da bollo: dieci centesimi di risparmio, in tempo di crisi e per la giovine letteratura, non sono da disprezzare. Vi serviranno per comperar due giornali, uno della mattina e uno della sera, e aiutarvi con essi a sentire un po' la vita, che per troppi anni avevate disconosciuta, disprezzata, ignorata, cacciata fuori dalla biblioteca muffa o dal salottino con alcova: i due termini in cui avevate racchiuso il vostro mondo e la vostra opera. (BONTEMPELLI, 1938, p. 9).³

² Dois anos depois, o mesmo artigo foi publicado em um periódico milanês, sob o título *Meditazione intorno alla guerra d'Italia e d'Europa*.

³ “Fechar a loja. Sinto muito, mas é assim. E puxais para baixo a porta de ferro, cruze as ripas, aperte os parafusos, pois será por um tempo. Prenda, se acreditar, um cartaz, no qual você pode escrever uma desculpa: ‘Fechado para luto’ ou ‘por viagem’, ou o que sua imaginação inventiva melhor sugerir. Poderia escrever também a verdade: ‘Fechado por falta de clientes’.

Bontempelli repisa o pensamento de 1914 porque ali já se encontravam os principais argumentos que constituíam o seu olhar sobre a arte literária.⁴ Em 1938, Bontempelli já é escritor consagrado no sistema literário italiano e reúne a obra ensaística das décadas precedentes, seguindo as assertivas de Nietzsche: um livro improvisado pode resultar mais interessante que aquele escrito de propósito.⁵ Ali, fala o escritor já com sessenta anos de idade que declara considerar concluído seu empreendimento de busca pela harmonia entre o literário e o político: “*Tutt’insieme questo libro inopinato documenta uno stato d’animo incline a cercare armonia trai il letterario e il politico, e rappresenta una personale esperienza ormai nettamente conclusa.*” (BONTEMPELLI, 1938, p. 5).⁶ (Grifos do autor).

Ambas as passagens são interessantes para ilustrar algumas características da personalidade e do pensamento do escritor que se coloca como objeto de estudo neste trabalho. Bontempelli detinha um olhar irônico sobre o seu entorno. A ironia da primeira afirmação atinge

Mas a coisa mais econômica e sábia seria não escrever nada, economizar o cartaz, uma moeda do papel, uma do selo: dez centavos poupados em tempos de crise que, para a jovem literatura, não devem ser desprezados. Eles servirão para comprar dois jornais, um da manhã e outro no final da tarde, e que o ajudarão a sentir um pouco a vida, que há muitos anos se mantém por você desconhecida, desprezada, ignorada, expulsa da mofada biblioteca ou da sala de estar com uma alcova: os dois lugares em que você tinha contido o seu mundo e a sua obra.”

⁴ Massimo Bontempelli lança-se na carreira narrativa em 1908, com a publicação de *Socrate Moderno*, uma coletânea de contos, mas suas publicações iniciam-se em 1904, com *Egloghe*, e uma série de poesias e de obras dramáticas, todas de caráter classicista: *Costanza* (1905), uma tragédia em versos; e *Santa Teresa* (1915), comédia. À exceção da maioria das poesias, tais obras foram renegadas pelo autor que não se dispôs a republicá-las e nem incluí-las no *Annuario della Accademia d’Italia*, documento este que se tornou público nos anos 1929-1930, quando fora indicado para ocupar um posto em tal instituição.

⁵ *Avventura Novecentista*, começa com uma advertência ao leitor, cuja epígrafe referencia Nietzsche, na obra *Il viandante e la sua ombra*, em que o filósofo assevera: “*Non voglio più leggere un autore in cui si veda chiaro che egli ha voluto ‘fare un libro’. Non leggerò più altro che gli scrittori le cui idee diventano inopinatamente un libro.*”. [“Não quero mais ler um autor em que se veja claramente que tenha querido ‘fazer um livro’. Não lerei senão outros escritores de cujas ideias resultam improvisadamente um livro”].

⁶ “No conjunto este *livro improvisado* registra um estado de ânimo inclinado a buscar a harmonia entre o literário e o político, e representa uma experiência pessoal já totalmente concluída”.

o mercado editorial italiano que ele, já em 1914, entendia como obsoleto e fora de moda, “sem clientes”, em suas palavras. Na afirmação seguinte, a ironia recai sobre si mesmo que, naquele ano de 1938, já enfrentava um duro impasse com o Partido Fascista ao qual se mantinha associado desde 1924 e que, igualmente, implicava um “fechamento de portas”. As duas situações possibilitam abrir o debate sobre a forma de Bontempelli reelaborar, ao seu modo, as questões envolvidas ao tema da literatura então pulsantes nas três primeiras décadas do século XX.

1.1 Literatura, mercado editorial e a efervescência cultural

Bontempelli, que se gradua em *Lettere e Filosofia*, em 1902, em Turim, mantém um olhar muito atento ao movimento artístico europeu e, a partir de 1910, vale-se do espaço jornalístico para posicionar-se literariamente.⁷ Desde então, não se furta jamais ao debate colocado pela própria contingência, cuja sucessão dos fatos e acontecimentos demarca um tempo de invenção excepcional, segundo Alain Badiou:

O século XX começa com uma largada excepcional. Consideremos como seu prólogo as duas grandes décadas entre 1890 e 1914. Em todas as ordens do pensamento, esses anos representam período de invenção excepcional, período de criatividade polimorfa comparável apenas com a Renascença florentina ou com o século de Péricles. É tempo prodigioso de suscitação e de ruptura. Considerem apenas alguns marcos. Em 1898, morre Mallarmé, exatamente após ter publicado o que é o manifesto da escrita contemporânea, *Um lance de dados jamais...* Em 1905, Einstein inventa a relatividade restrita, se é que Poincaré não o precedeu, e a teoria quântica da luz. Em 1900,

⁷ Na *Facoltà di Lettere e Filosofia* de Turim, Bontempelli foi aluno de Arturo Graf e de Giuseppe Fraccaroli, o primeiro era também crítico literário e o segundo um filólogo.

Freud publica a *Interpretação dos sonhos*, dando à revolução psicanalítica sua primeira obra prima sistemática. Ainda em Viena, durante esse tempo, em 1908, Schoenberg funda a possibilidade da música não tonal. Em 1902, Lenin criou a política moderna, criação registrada em *Que fazer?* Igualmente desse início de século datam os imensos romances de James ou de Conrad e escreve-se o essencial de *Em busca do tempo perdido* de Proust, amadurece o *Ulisses* de Joyce. Iniciado por Frege, com Russel, Hilbert, o jovem Wittgenstein e alguns outros, a lógica matemática e sua escola, a filosofia linguística, expandem-se tanto no continente como no Reino Unido. Mas eis que por volta de 1912, Picasso e Braque transtornam a lógica pictórica. Husserl, em sua obstinação solitária, desenvolve a descrição fenomenológica. Paralelamente, gênios prestigiosos como Poincaré e Hilbert refundam, como herdeiros de Riemann, de Dedekind e de Cantor, todo estilo das matemáticas. Justo antes da Primeira Grande Guerra, no pequeno Portugal, Fernando Pessoa estabelece para a poesia tarefas hercúleas. O próprio cinema, recém-inventado, encontra em Méliès, Griffith, Chaplin, seus primeiros gênios. Não se chegaria ao fim da enumeração dos prodígios desse breve período. (BADIOU, 2007, p. 18).

Badiou resume apropriadamente o entrecruzamento de forças que movimentam a virada do século XX com inovações nas mais diversas áreas do conhecimento. O balanço de Badiou possibilita visualizar o quão intenso é o período em que Bontempelli escolhe fazer uma radical mudança na carreira, quando, em 1910, o escritor transfere residência para Florença e resolve abandonar a docência em escolas de nível médio. Passa, desde então, a se dedicar ao trabalho jornalístico, tendo publicado um livro de contos, *Sette savi* (1912), e outro de

poesias, de tipo classicista, como *Settenari e Sonetti, Odi e Amori*, em 1912.⁸ A dedicação à escritura literária e jornalística parece colaborar para a fermentação da reflexão sobre os desígnios do campo literário, algo que ganha concretude, gradativamente, fazendo-se notar com maior clareza nas publicações dos idos dos anos 1920. Contudo, já no ano 1914, expunha compreender que o objeto da arte mudava. Vale-se, portanto, do conselho “feche as portas”, porque a “mercadoria” caiu em desuso, para chamar atenção aos riscos e consequências que poderiam se suceder a um sistema literário que não se adequasse às demandas modernas. Para Manacorda, o pensamento crítico de Bontempelli a respeito desses desdobramentos parece comprovar-se quando ele, literalmente, lança à lixeira os oito volumes da obra *Dallo Stelvio al mare* que lhe restavam na gaveta em 1919: “[...] *ero in quegli anni in una inquieta crisi di maturazione*”, declara o escritor.⁹ (BONTEMPELLI apud MANACORDA, 1999, p. 225).

Que conteúdo é esse lançado à lixeira e o que simboliza esse ato? Primeiramente, começemos pelo tema da obra *Dallo Stelvio al mare*, que enfoca a guerra e que parece ser emblemático. Manacorda (1999) a descreve como a literatura de guerra que melhor reverencia a ideologia e a retórica dominante, ou seja, que nenhuma obra (desafio/empreendimento) era impossível à vista da coragem dos italianos. Os personagens são soldados contentes e excitados em enfrentar a linha de frente, assim como os feridos, com semblantes igualmente alegres, mostram-se em franca disposição para retornar à frente da batalha. A trama se desenvolve com poucas perdas e o comando compreende estratégias geniais: “*la bellissima guerra nostra*” (BONTEMPELLI apud MANACORDA, 1999, p. 225).¹⁰ Uma abordagem relativamente simples do tema da guerra, sobretudo se

⁸ Ao transferir residência para Florença, Bontempelli começou a colaborar com a revista *Il Marzocco*, estabelecendo vínculo também com a casa editorial Sansoni, em que organizou as obras escolares: *Il Poliziano*, *Il Magnifico* (ambos em 1910) e *Prose di fede e di vita nel primo tempo dell'Umanesimo* (1914).

⁹ “[...] estava naqueles anos numa inquieta crise de maturação”. A obra *Dallo Stelvio al mare*, foi publicada em 1919, pela Editora Bemporad, de Firenze.

¹⁰ “[...] A bellissima guerra nossa” (o termo *bellissima* seguiria no sentido de agradável, de apropriada).

considerar que Bontempelli havia se envolvido pessoalmente com o conflito mundial. No início, era correspondente de guerra do jornal romano *Il Messaggero*, vinculando-se também ao jornal *Secolo*, de Milão. Em 1917, dois anos depois, servia como Oficial da Artilharia, colaborando com a redação do jornal do *front* de guerra *Il Montello*, o que lhe rende duas medalhas de valor, três cruzeiros de guerra e alguns contatos com expoentes futuristas. (BALDACCI, 2004, p. XLIII). Ora, a questão que emerge do descarte da obra *Dallo Stelvio al mare*, parece ser a expressão própria de um processo de intensa indagação de sua auto percepção como escritor, pois no mesmo ano que a publica também a descarta em definitivo. Compreende-se que o ato é representativo de um processo de resinificação, que o autor trata como um amadurecimento dos pressupostos de sua fase inicial, quiçá permeada de traços derivados da formação acadêmica, ante aquilo que se coloca na atmosfera cultural da Europa e que Bontempelli acompanha atentamente. A bem da verdade, Bontempelli enreda-se em um campo de escolhas no qual concorrem pressupostos e critérios classicistas com os de uma vivência artística amplamente problematizada em seu objeto.

A escritura de perfil classicista de Bontempelli se alinha à vertente *Carducciana* muito em evidência na Itália no final do século XIX.¹¹ Tal vertente, que se constituiu em torno da figura do filólogo e poeta Carducci, tinha seu conteúdo estético, já que os expoentes, segundo Petronio (1988), identificavam-se na missão de combater as inclinações da poética romântica, tendo nos clássicos sua referência de abordagem.¹² A escola *carducciana* pressupunha, predominantemente, que a literatura (tanto a prosa como a lírica) alcançasse o público médio e pequeno burguês, enfocando temas do cotidiano, inerentes a todos, tais como os fatos e eventos políticos, debates e polêmicas da

¹¹ A inclinação à poética carducciana, segundo Baldacci (2004), se fez notar nos escritos de Bontempelli publicados, em 1911, na obra *Polemica carducciana* e que, anteriormente, haviam circulado em *Cronache letterarie*; neste texto, ele traça um paralelo entre a crítica crociana e carducciana, posicionando-se em favor do segundo.

¹² O grupo liderado por Giosue Carducci [1835-1904], segundo Asor Rosa (2009), era, inicialmente, denominado de grupo *Amici pedanti*, sendo composto por Giuseppe Chiarini, Giuseppe T. Gasgani, Ottaviano Targioni Tozzetti; o referido grupo se constituiu após a publicação da obra de Carducci, *Rime*, em 1857.

atualidade, que poderiam inclusive envolver a fé, a Igreja e o papado. Assim, a proposta de Carducci, que se empenha no ensino de literatura por quarenta e quatro anos – 1860 a 1904, considera o artista inserido no tecido social burguês: “[...]scrittori che in verso mettevano anche, o soprattutto, fatti e problemi che appassionavano tutti [...] o che tentavano di accostare la lirica, nei temi e nei modi espressivi, a un pubblico medio o piccolo borghese.”¹³ (PETRONIO, 1988, p. 656). A manutenção de uma abordagem clássica representa, portanto, o aglutinamento de temas da realidade nacional da Itália Unida que, culturalmente, caracteriza-se por ser muito diversificada (ASOR ROSA, 2009). O forte apelo à tradição que Carducci faz questão de manter resulta numa abordagem classicista, cuja linguagem empregada preza pelo rigor estrutural no texto poético, sem preocupações com a renovação dos temas.¹⁴ O pressuposto de aproximação com o público pertence a essa dinâmica, ou seja, o texto deveria expressar os dilemas do contexto vivido, mas, sem uma inclinação popular.¹⁵ Do referencial teórico da escola *carducciana*, Bontempelli herda o rigor estilístico do qual não abrirá mão ao longo da vida. Seu deslocamento para Florença,

¹³ “Escritores que em versos colocavam também, ou, sobretudo, fatos e problemas que apaixonavam a todos [...] ou que tentavam aproximar a lírica, nos temas e nos modos de expressão, a um público médio ou pequeno burguês.”

¹⁴ Sua atividade docente da *Cattedra di Eloquenza*, na Universidade de Bolonha, entre 1860 até 1904, permitiu que alcançasse grande sucesso a ponto de criar legiões de alunos, entre eles Giovanni Pascoli, Severino Ferrari, Olindo Guerrini. Em 1859, Carducci fundou a Revista *Il Poliziano*, aquela que também dirigiu e serviu de importante espaço para publicação de suas poesias. (Cf. ASOR ROSA, 2009, p.66-7).

¹⁵ Contemporâneo dos franceses que marcaram época no movimento literário realista, Flaubert e Baudelaire, Carducci não se dispôs a confrontar-se com expoentes de outra vertente crítica que despontava naqueles anos: o verismo-naturalismo, e manteve constância na conservação de uma tradição de caráter pequeno burguês. Neste período o naturalismo vinha representado principalmente pelo francês Émile Zola [1840-1902], que introduz em suas narrativas “os princípios fundamentais do cientificismo contemporâneo e, em particular, o psicologismo, o fisiologismo de Claude Bernard, o determinismo de Taine, o conceito de evolução natural de Darwin”. (ASOR ROSA, 2009, p. 27). Contemporâneo ao *carduccianismo* é, igualmente, o movimento simbolista, aquele que se originou pela mão dos poetas franceses como Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Rimbaud, e que também recebia a denominação de *Decadentismo*. Asor Rosa (2009, p. 28) diferencia o Decadentismo do Realismo: o primeiro enfocou mais a lírica e o segundo a prosa narrativa. Entretanto o autor destaca que esta diferenciação fragilizou-se significativamente quando a onda da máxima subjetividade invadiu a narrativa.

segundo Piscopo (2001), é uma escolha que confirma o apreço do escritor já que, por sua condição artística de ter servido de berço ao Renascimento, a cidade era a própria representação do mais nobre e criativo laboratório linguístico nacional.¹⁶

Assim, enquanto a veia de filólogo se fortalece ao longo da década de 1910, Bontempelli revisa outros aspectos importantes como, por exemplo, o alcance da obra literária em matéria de público. Bontempelli, nesse período, começa a defender uma literatura para um público amplo, mas de perfil adequado, que não perdesse de vista a qualidade textual. Essa perspectiva é acentuada em seus escritos dos anos 1920:

*Bontempelli cerca una moderna letteratura di consumo che riduca la distanza, endemica da noi, tra il laboratorio dell'artista e il banco del libraio. Intende lo scrittore come un "professionista", non un solitario investigatore di sé. Aspira a una letteratura d'avanguardia ma popolare, chiara e godibile, non esoterica né sperimentale. Fatta di naturalezza "operosa e modesta", non di esibita abilità tecnica; tramata di cose non di parole [...]. Sostiene che il limite delle nostre lettere "non è di mancare di eleganza, ma di vita; non di raffinatezza, ma d'immaginazione; non di squisiteria, ma di comunicabilità". E sa bene che "la naturalezza non è la natura. La naturalezza è un raggiungimento".*¹⁷ (TELLINI, 1998, p. 313).

¹⁶ Cf. PISCOPO, 2001, p. 30.

¹⁷ "Bontempelli pretende a uma moderna literatura de consumo que reduza a distância, endêmica entre nós, entre a oficina do artista e a banca de livros. Entende o escritor como um "profissional", não um solitário investigador de si mesmo. Aspira a uma literatura de vanguarda, mas popular, clara e agradável, nem esotérica nem experimental. Feita de natureza "operosa e modesta", não de exagerada habilidade técnica; tramada de coisas não de palavras [...]. Sustenta que o limite de nossas histórias 'não é a falta de elegância, mas de vida; não de refinamento, mas de imaginação; não de elegâncias, mas de comunicabilidade". E sabe bem que "a naturalidade não é a natureza. A naturalidade é uma conquista".

O crítico literário italiano, Gino Tellini, resume os anseios de Bontempelli quanto ao papel do escritor como um profissional, ou seja, um artista que consegue fazer de sua arte um elemento de interesse do público, uma arte contextualizada e, portanto, aplicada:

Noi vogliamo che al dilettantismo succeda il mestiere. Il dilettantismo può produrre il capolavoro: La Commedia, I promessi sposi. La buona produzione continuata, quella che crea la casta di un'arte e ne determina il potere spirituale e l'influsso sulla vita d'un periodo di tempo, va favorita con raggiungere l'eccellenza nel mestiere e col favorirne le condizioni esteriori e pratiche. (BONTEMPELLI, 1938, p. 71).¹⁸
[Grifos do autor].

Ao se inclinar para esta defesa, o escritor evidenciou dialogar com a história de seu tempo, ou seja, é partícipe do clima *novecentesco*, aquele que acomodava uma profunda busca por referenciais que pudessem se sintonizar com as mudanças que operavam nas diversas esferas da sociedade capitalista e que Manacorda sintetiza como uma ambiência:

[...] di decadenza delle certezze, di crisi delle fedi, della messa in discussione dei comportamenti che caratterizza i primi decenni del secolo ventesimo, con la strapotenza del capitale, la violenza della guerra, lo squilibrio tra i valori che vengono ancora proclamati per abitudine e la reale condotta. Tutti i grandi scrittori del periodo da Mann a Joyce a Proust,

¹⁸ “Nós Queremos que ao *dilettantismo* suceda o *trabalho*. O dilettantismo pode produzir a obra-prima: a Divina Comédia, Os noivos. A boa produção contínua, aquela que cria a casta de uma arte e lhe determina o poder espiritual e influência sobre a vida de um determinado período de tempo, é favorecida com a excelência na profissão e com as condições externas e práticas.” (Grifos do autor).

da Musil a Svevo a Bontempelli ecc. hanno espresso, ciascuno con i propri strumenti, questo stato di profondissimo disagio, di rottura con un passato che non c'è più [sic] e di ricerca di un nuovo che non c'è ancora ma che forse sta per nascere, almeno nelle coscienze, anche ad opera loro. (MANACORDA, 1999, p. 175).¹⁹

A crise, então disposta, associa-se aos acontecimentos pelos quais atravessa a sociedade desde o fim do século XIX, cuja economia se modifica por influência de diversos fatores, entre eles a inserção da produção tecnológica mecânica e a preponderância dos valores republicanos e liberais na política.²⁰ Em matéria política, por exemplo, o fim do Oitocentos representa um período conturbado para a Itália já que, ali, ainda se travava a luta pela unificação da nação, oficializada em 1861. Essas mudanças de natureza estrutural, segundo Petronio (1988), atingem diretamente o modo de viver do homem, afetando inclusive suas concepções e hábitos, vindo a fortalecer o espírito burguês, em detrimento do pensamento aristocrático. O contexto social é aquele em cujo seio já se faz notar a problemática que envolvia o escritor. O ato de depositar à lixeira a obra *Dallo Stelvio al mare* é representativo desse espírito dominante, sendo que a busca por uma identidade, o que demarca os primeiros anos da carreira de Bontempelli, pode ter relação com a vida cultural italiana pós-unitária que atravessa uma fase de turbulência. Para Tellini, o impasse consistiu em que: “*Tra dissenso o integrazione, il romanziere si rende conto che il rapporto*

¹⁹ “[...] de decadência das certezas, de crise de fé, da discussão dos comportamentos que caracterizam as primeiras décadas do século XX, com a extra-potência do capital, a violência da guerra, o desequilíbrio entre os valores que vêm ainda proclamados por hábito e a real conduta. Todos os grandes escritores do período desde Mann a Joyce a Proust, de Musil a Svevo a Bontempelli etc. expressam, cada um com os próprios instrumentos, este estado de profundíssimo mal estar, de quebra com um passado que não existe mais e de procura por um novo que também não existe mas que talvez esteja a nascer, pelo menos nas consciências e igualmente nas obras suas.”

²⁰ Em matéria política, o fim do Oitocentos representou um período conturbado para a Itália, já que ali ainda se trava a luta pela unificação da nação, oficializada em 1861.

con il lettore è diventato problematico.” (TELLINI, 1998, p. 116).²¹ Segundo o crítico, o universo cultural italiano pós-unitário, que alcança o primeiro decênio do século XX, compõe-se de insatisfação generalizada, haja vista a insurgência de outros meios de acesso que, por si, implicam novos parâmetros de escritura e estimulam o interesse geral sobre o presente e a atualidade. Na crise pós-unitária surgem soluções diversas e inclusive antagônicas:

[...] *sia la dissacrazione scapigliata che il romanzo rosa o d'appendice promosso dall'editoria di largo consumo; sia l'inchiesta investigativa degli scrittori veristi (all'ombra dell'ufficialità classicista di Carducci, tuonante anch'egli da par suo contro l'Italietta umbertina) che i moti di ribellione del romanzo sociale; sia la polemica diagnosi proposta dal romanzo parlamentare che la controffensiva spiritualistica di Fogazzaro e dei "Cavalieri dello spirito", come la gesta del superuomo di D'Annunzio o la "rivolta ideale" di Oriani.* (TELLINI, 1998, p. 116).²²

O que está em pauta aqui é a crise do romance burguês que, para Tellini, agoniza antes mesmo de alcançar maturidade; apenas nascido, convertera-se em romance da crise, o que impacta diretamente o papel do artista que se vê destituído de seu papel oficial de edificação da pátria: *“si svaluta l'idea della scrittura come missione civile, apostolato etico, vagheggiamento del sublime, tensione costruttiva o*

²¹ “Entre desacordo ou integração, o romancista se dá conta que a relação com o leitor resultou problemática.”

²² “[...] seja a profanação descabelada que a literatura rosa ou a de folhetim promovidas em larga escala pelas editoras, seja a pesquisa investigativa dos escritores veristas (a sombra da oficialidade classicista de Carducci, inclinado também ele contra a *Italietta umbertina* – relativa ao reino de Umberto que se caracterizou por uma variedade de tendências estilísticas) do que os motes de revolta do romance social; seja a polêmica diagnose proposta pelo romance parlamentar bem como a contraofensiva espiritualista de Fogazzaro e dos *Cavalieri dello spirito*, como ato memorável do super-homem de D’Annunzio ou a ‘revolta ideal’ de Oriani.”

profetica espressa nelle forme ora implicite e profonde, ora scoperte e predicatorie, della passione educativa.” (TELLINI, 1998, p. 114).

A reorganização da sociedade capitalista que se dispõe nos países europeus durante o século XIX implica mudanças significativas no campo estético. Segundo Ortiz (1991), é consequente deste processo de reorganização da sociedade que a arte tenha conquistado um caráter subjetivo. O artista, desprendido da tradição que o prendia às instituições, principalmente às academias, com o romantismo, alcança a autonomia de expressão; tal mobilidade no ato de criar alinha-se, pois, ao sistema mercadológico gradativamente estimulado a partir da revolução industrial. Aquilo que é tradição desde o século XVII e que faz do artista um especialista ligado às tendências estéticas ditadas pelas academias de artes cede espaço para o olhar individual deste.²³ Ao artista concede-se a possibilidade de criar sua obra empregando uma linguagem específica: “Para existir [a arte] deve transcender a realidade, integrando-a ao universo comunicativo particular aos artistas.” (ORTIZ, 1991, p. 64-5). Esta mudança de paradigma artístico, segundo o autor, deflagra-se no curso do século XIX na França que, do ponto de vista literário, é o centro irradiador da Europa na época, para depois se consolidar nos demais países europeus.

No curso do período compreendido entre os séculos XVII e XVIII, a produção submetia-se a exigências de ordem externa e o escritor se obrigava a escolher entre dois caminhos antagônicos: “Ou se conformava às imposições de uma aristocracia que o sustentava materialmente ou tomava partido pela nova classe ascendente, a burguesia”. (ORTIZ, 1991, p. 65). Ao alinhar-se a qualquer uma delas, o escritor comprometia-se ideologicamente, colocando a sua produção literária a serviço dos interesses políticos dessa linhagem. De fato, aqui

²³ Ortiz (1991, p. 63) informa que no século XVII a fundação da Academia Francesa e da Academia Real de Pintura e Escultura inaugura um processo de criação de instituições similares nas províncias, o que impactou fortemente na vida dos artistas que pertenciam às corporações. A integração destes a tais espaços demanda que se distanciem de suas antigas ordens profissionais, assim como suas atividades passam a ser definidas mais em termos de uma competência intelectual do que propriamente mecânica ou manual. Ressalte-se que a Itália, aglutinou processo similar por meio da *Accademia dell'Arcadia*, fundada em Roma, em 1690.

reside o conflito, já que o escritor burguês, de espírito iluminista, pressupunha poder escrever para um homem universal e abstrato, contudo, este mesmo homem burguês, quando ascende socialmente e conquista o poder, impõe os interesses particulares próprios de sua origem. Mayer (1987) ressalta que se trata de um período de intensa disputa de espaços na sociedade tanto do ponto de vista econômico quanto político, em que as nobrezas ainda são efetivamente mais amplas do que a burguesia nascente, determinando, pois, que as burguesias nacionais se vejam forçadas a se adaptar aos padrões aristocráticos, muito embora estes sigam perdendo, gradativamente, suas prerrogativas e responsabilidades militares, administrativas e judiciárias.

O escritor do século XIX também vive esta disputa política; ele é desafiado a afirmar sua autonomia perante os próprios pares, o que motiva o encerramento nas repúblicas das letras, uma arena fechada com regras estéticas firmemente estabelecidas e que resulta num processo de erudição da cultura. Contudo, já no final do período, as forças do mercado ampliam-se com o poderio econômico da burguesia, intensificando-se a disputa com a nobreza ainda muito poderosa, o que veio a repercutir no campo cultural.²⁴ À ânsia imposta pelo próprio desenvolvimento histórico, conforme explica Hobsbawm (2005), entrecruza-se a um processo de transição constituído igualmente pela inovação e pela tradição.

talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos 1870 a 1914. Foi a época em que tanto as artes criativa

²⁴ Mayer usa do exemplo de Londres para explicar os acordos que se estabeleciam entre aristocratas e burgueses no curso do século XIX e início do século XX: “Os jantares nas mansões da cidade e os fins-de-semana nas casas de campo facilitavam as vias para que os pares agrários se tornassem diretores associados e investissem em negócios, inclusive em empreendimentos ultramarinos, e os empresários se tornassem candidatos ao enobrecimento. Em suma, as recepções e convites dos membros de sangue azul – imitados pelos de sangue novo – serviam como catalizadores para a fusão que ocorria entre a antiga nobreza agrária e dos serviços públicos e os novos magnatas do capital e das profissões liberais, em termos que fossem favoráveis ao elemento aristocrático.” (MAYER, 1987, p. 99).

[sic] como seu público perderam as referências. A reação das primeiras a essa situação foi um salto para a [sic] frente rumo à inovação e à experimentação, vinculando-se cada vez mais às utopias ou pseudoteorias. O público, salvo os conquistados pela moda e pelo esnobismo, murmurava defensivamente que “não entendia de arte, mas sabia do que gostava”, ou se refugiava na esfera das obras “clássicas”, cuja excelência era garantida pelo consenso de gerações. (HOBSBAWM, 2005, p. 308).

Esta mudança de perspectiva opera-se gradativamente, vindo a se arrastar até o início do século XX, impactando na literatura e na relação do escritor com o público. O artista que, no período precedente estabelece vínculo com a academia donde derivam as tendências para o ato criador, alcança certo nível de autonomia, a mesma que, logo a seguir, resta problematizada em razão dos próprios valores burgueses e da disputa ideológica então disposta.

Com raras, ainda que notáveis, exceções, os novos barões do capital, porém movidos pela ânsia de nobreza, restringiam-se a colecionar pinturas e objetos de arte “clássicos”, comprar ou construir casas senhoriais rurais ou mansões urbanas “históricas”, e patrocinar as artes cênicas tradicionais. Ao invés de encorajar e se apropriar da pesquisa moderna, investiram no legado historicista, que permanecia demasiado extenso e alheio a eles para que conseguissem torná-lo seu. A burguesia economicamente radical era tão subserviente na vida cultural quanto nas relações sociais e na conduta política. Ao esposar e consumir as artes convencionais, a burguesia reforçava as classes dominantes e as culturas oficiais voltadas de modo desproporcional para o mundo pré-industrial e pré-burguês. [...] Em seu conjunto, as altas culturas reinantes continuavam

a encarnar e divulgar o realismo oficioso, a conformidade rígida com o passado, a retidão moral e religiosa, e o orgulho nacional. A época era de hábitos e não de modas, onde a arte e a cultura eram o “espelho mágico e vivo de um passado que ainda estava ativo [...] e plenamente confiante em seu futuro.” Era uma época de “paixão pelo seu país, mais do que pelos seus tempos”, estimulada pelos cultos patrióticos. A exigência era a de reproduzir e difundir o que era “não só conhecido, como também apreciado, admirado ou adorado”. (MAYER, 1987, p. 190).

Ao artista resta o abandono; ele perde seu patrono tradicional e, coagido a perseguir a arte pela arte, segue angariando clientes e públicos para sustentar a busca irreverente. A literatura é novamente envolvida em território de disputa com significativo abalo dos valores artísticos ocasionado pela concepção da arte como um produto de mercado e, portanto, dependente do gosto do público leitor e dotada de uma missão política determinada pelos ramos principais da alta cultura. É a partir desta leitura da sucessão dos eventos artísticos que Bontempelli se autoriza a aconselhar o mercado editorial italiano a fechar as portas. Evidentemente, há uma mudança de perspectiva literária para a qual o escritor não pode mais virar as costas; o ato de Bontempelli de descartar sumariamente *Dallo Stelvio al mare*, simboliza que ele, na virada da década de 20, deflagra o próprio processo de mudança. É mais um integrante do movimento vanguardista que se opunha à perspectiva histórica do estatuto da arte na modernidade, o que, por natureza, traz inegáveis implicações ideológicas.

1.2 Bontempelli e as vanguardas: marcas do tempo

No começo deste capítulo foi exposto um comentário do escritor que declara, em 1938, considerar concluída a sua tarefa de busca pela harmonização entre o literário e o político, uma decisão evidentemente precoce para quem seguiria escrevendo até 1951.

Retomemos esse parecer desiludido de Bontempelli, que poderá, quiçá, ser mais bem compreendido à luz do estudo do movimento modernista europeu que se deflagra em diversos países em tempo de virada do século XX.

Em cada país a vanguarda modernista é composta de vários círculos que se agrupam e reagrupam em relação recíproca mediante a luta contra o padrão artístico instituído.²⁵ Na Itália, por exemplo, o futurismo é representativo do espírito que permeia alguns dos círculos artísticos daquele sistema literário.²⁶ Bontempelli, em fase inicial da carreira de escritor, e partícipe das contingências de seu tempo, está envolvido na ambiência deste movimento, razão pela qual parece ser relevante explorar como dialoga com seus pressupostos e, mais além, como identifica o entrecruzamento de forças que se estabelecem nos eventos artísticos e políticos que demarcam o cenário cultural italiano da época.

O movimento italiano, como as demais vanguardas, inscreve-se nas polêmicas diretamente relacionadas à estética da obra de arte, em que o propósito é, segundo Mayer, romper com a postura enrijecida do *establishment* cultural: “Alguns grupos mesclavam arte avançada com política radical, pelo menos até ficar claro que a campanha modernista seria difícil, lenta e fatigante. Outros se limitavam a levantar desafios estéticos que, em geral, também contestavam a missão social e política da arte.” (MAYER, 1987, p. 191). Interessa dimensionar, porém, que a ebulição de tais eventos e demais desdobramentos histórico-culturais conduzem a Europa a uma profunda comoção, aquela que Carpeaux

²⁵ Os principais movimentos de vanguarda, segundo Asor Rosa (2009), são: o cubismo (Picasso e Braque) na França; o expressionismo (Kirchner e Nolde) na Alemanha e no norte da Europa (Munch); o cubofuturismo (Majakovskij, Malevic, Burliuk, Larionov, Goncarova) na Rússia. Destas experiências precedentes nasce depois o dadaísmo (T. Tzara) e o Surrealismo (A. Breton) disseminados sobretudo na França e no futurismo na Itália.

²⁶ O Manifesto do Futurismo é publicado primeiramente na *Gazzetta dell'Emilia*, mas é sua publicação no jornal francês *Le Figaro* que lhe dá maior notoriedade: o *Manifeste initial du Futurisme*, é publicado em 20/02/1909 sob a autoria de Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). No mesmo ano é publicado o primeiro *Manifesto politico del Futurismo* e, em 1912, o *Manifesto tecnico della letteratura futurista* é publicado pela primeira vez como introdução da obra antológica *I poeti futuristi*.

(1968) qualifica como uma revolução literária. Em razão disso, o continente serve de berço dos principais movimentos de vanguarda que espargem influência, de maneira que o artista da época pode, ali, encontrar seus pares em defesa de seu posicionamento.

O movimento futurista, cuja primeira manifestação, segundo Fabris (1987), faz-se notar no prefácio de uma publicação de 1855, *Chants d'un moderne*, de Máxime Du Camp, desdobra-se em diversos reagrupamentos que se diferenciam por alcançar maior ou menor radicalidade. Em razão da autoria dos manifestos, Filippo Tommaso Marinetti [1876-1944] é o expoente que ganha maior visibilidade. Contudo, apresentar uma autoria única para o movimento não faz jus à multiplicidade de vozes que o constituem e que nem sempre se coadunam entre si. Fabris (1987) destaca momentos significativos da história do futurismo que apontam para uma disputa interna entre os escritores, de modo que se dizia haver o “futurismo” e o “marinettismo”, ou seja, que o movimento não era coeso, mas, sim, permeado por ideias divergentes. Dentro do movimento, o termo “futurismo” é reivindicado por Papini, Soffici, Palazzeschi, por sua história precursora e como tendência de época. Ao outro grupo, composto por Marinetti, Mazza, Folgore, Buzzi, Boccioni, Balla, Russolo, Sant’Elia, cabe melhor o termo “marinettismo”.²⁷ Asor Rosa (2009) destaca que, no primeiro grupo, encontram-se aqueles que podem ser denominados de “*futuristi di complemento*”, uma vez que concebem o movimento como uma mera expressão da vontade indiscriminada de romper com o passado, sem que isso alcance representar propriamente uma poética e um determinado gosto.

O que está em pauta nesta aparente divisão de território é que muito embora o Manifesto do Futurismo tenha sido cunhado por Marinetti em 1909, as tratativas nele esboçadas já vinham sendo fomentadas no período pregresso. Contudo, a dissonância interna serve também para explicitar o pensamento que compunha o círculo artístico ali polarizado entre florentinos e milaneses. O impasse resulta, portanto,

²⁷ Tal tratativa, segundo Fabris (1987), foi exposta na revista *Lacerba*, no artigo intitulado “Futurismo e marinettismo”, de 14/12/1915.

num futurismo permeado de contradições que atingem não somente as concepções artísticas como as políticas. Assim, segundo Asor Rosa (2009), se por um lado o movimento faz exaltar o maquinismo, a dissolução das formas tradicionais, a luta contra a arte de museu, a autonomia dos signos e das palavras ao gosto do escritor, libertando-o das regras da sintaxe e sua respectiva lógica, por outro, ressoa como uma extensão dos interesses capitalistas assentados no efêmero e no distanciamento da tradição.

A proposta radical, senão agressiva, em favor do progresso e da modernização das sociedades contribui para que o movimento ganhe uma identidade controversa: “Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.” (TELES, 2002, p. 91). Anunciam-se as tendências da ousadia, do desapego às práticas tradicionais e das iniciativas inovadoras. Os critérios das mudanças propostas exaltam a técnica, o dinamismo desenfreado das relações humanas e verbais, a mecanicidade e a automaticidade como características próprias da civilização moderna. A orientação de tais princípios, que muito se alinha à vida moderna gradativamente desenhada nas grandes metrópoles, coopera para que o futurismo se constitua numa vanguarda de referência cultural e, no tocante à literatura, apresente proposições contundentes: “Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo e a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco.” (TELES, 2002, p. 91).

Em matéria conceitual, a vanguarda, termo que na atualidade é concebido como movimento literário que confronta a tradição linguística, estilística e temática, segundo Asor Rosa (2009) tem origem no movimento militar de combate ao inimigo.²⁸ Seu emprego no campo cultural é um desdobramento histórico que se concretiza no século XIX e que, mais tarde, em particular no século XX, acomoda uma concepção política: [...] *nel Novecento, la parola [avanguardia] ebbe anche un uso*

²⁸ Asor Rosa (2009) resgata a natureza do conceito que se relaciona ao movimento militar de combate ao inimigo e explica o seu emprego no campo cultural como um desdobramento histórico que se concretiza no século XIX e que, mais tarde, particularmente no século XX, acomoda uma concepção político-partidária.

*politico-ideológico: per esempio, in ambito marxista e para-marxista, si definì avanguardia l'organizzazione che precede le masse e dà loro la linea. Così fu detto e pensato come un'avanguardia il partito (sia di destra sia di sinistra).*²⁹ (ASOR ROSA, 2009, p. 207). [Grifos do autor].

Os apontamentos do autor são apropriados para analisar a amplitude que pode ganhar um movimento desta natureza, já que este não escapa de uma representação ideológica. Petronio argumenta nesta direção: *“Fu una vera e propria 'avanguardia', nel senso militare della parola: una pattuglia ardita che precede l'avanzare delle truppe, e sgombra il terreno, al suo rischio e pericolo”*.³⁰ (PETRONIO, 2000a, p. 86). O espírito do movimento, segundo Fabris (1987), envolve a estética do maquinismo, mas ambiciona, sobretudo, a criação do homem novo, o filho do novo século e das grandes descobertas científicas. Fabris resume as graves questões sociais que conformam a Itália na virada do século, oferecendo o terreno em que se assentam tais ideias:

Expulso do campo por falta de investimentos, obrigado a transformar-se em operário, o antigo camponês não encontra condições de trabalho e de vida satisfatórias na nova ordem econômica e social. A política de baixos salários, longas jornadas de trabalho e falta absoluta de diálogo com os empresários procedem paralelas à divulgação das ideias anarquistas de Bakunin e do pensamento de Marx e, sem dúvida, convergem na consolidação do movimento operário em ligas e partidos até alcançarem um ápice em 1896 com a fundação do Partido Socialista Italiano.

Entre 1888 e 1898, são numerosos os movimentos de protesto do proletariado e das

²⁹ “[...] no Novecentos, a palavra [vanguarda] tem também um uso político-ideológico: por exemplo, em âmbito marxista e para-marxista definiu-se a vanguarda como *uma organização* que precede as massas e dá *sua linha*. Assim foi dito e pensado como uma vanguarda o próprio partido (seja de direita seja de esquerda).” (Grifos do autor).

³⁰ “Foi uma verdadeira e própria 'vanguarda', no sentido militar da palavra: uma patrulha corajosa que precedeu o avanço das tropas, e fez evacuar o terreno, por seu risco e perigo.”

camadas médias, geralmente reprimidas com violência, e de um deles, as barricadas de Milão de maio de 1898, será testemunha Marinetti [...] (FABRIS, 1987, p. 14).

Compreende-se que o contexto social que caracteriza a Itália do final dos anos 1880 oferece implicações decisivas para o surgimento do movimento modernista. A falta de perspectivas faz alimentar o desejo do novo como um braço da esperança em dias melhores, uma expectativa que não deixa de ser profundamente humana, porquanto histórica. Em tal seio alimentam-se as ideias que, depois, vem a denominarem-se de futuristas. Em face das dificuldades colocadas, o século XX demora a chegar. É consenso entre críticos e historiadores, a exemplo de Otto Maria Carpeaux (1968), que seu início se dá às vésperas da Grande Guerra. Ao analisar o contexto da época, o autor estima um período de incubação que vai entre 1905 e 1910 até 1914 e 1918, tendo “a revolução literária coincido com importantes acontecimentos e modificações na estrutura política e social do mundo. A guerra de 1914/1918 está no centro desses acontecimentos, entre as crises marroquina e balcânica de um lado, a revolução russa e a revolta do fascismo de outro.” (CARPEAUX, 1968, p. 23). Os movimentos modernistas representam, para o autor, uma reação a estes acontecimentos, repercutindo, pois, os efeitos psicológicos.

No tocante aos apelos inerentes à atmosfera da época, pode-se considerar que ali se fomentava a ambiência do armistício mundial do qual a Itália foi partícipe e que, entre outras coisas, culmina no profundo sentimento de desolação e descrédito na gestão monárquica dominante na sociedade da época.³¹ Bontempelli, que serve como Oficial da Artilharia na 1ª Guerra Mundial é apenas mais uma voz entre tantas que clamam pela chegada da nova era, aquela ungida em promessas, muitas delas ingênuas, porém necessárias, para que perdure o espírito de renovação. Neste aspecto, o futurismo pode ser analisado não somente pelo seu ângulo cultural, mas também por sua aproximação com o

³¹ Representada pelo Rei Vittorio Emanuele III (1869-1947).

nascimento do fascismo, o regime ditatorial que depois vem dominar o cenário político italiano por vinte e um anos.³² A relação entre os dois movimentos (cultural e político) é complexa e ainda não há consenso entre os estudiosos sobre qual dos dois foi o primeiro a beneficiar-se do outro. Assim, adentra-se num debate longo para o qual não há uma resposta definitiva, mas cuja matéria implica-se, decisivamente, às problemáticas do contexto cultural e político italiano.

Então, se havia um clamor por mudanças dispostas no contexto político-ideológico italiano, o que também se constituía pela ressonância dos interesses consolidados no campo econômico, qual o impacto desse contexto nas concepções de Bontempelli? Como artista, de que forma procede o italiano perante as vanguardas e como dialoga com os eventos representativos daquela atmosfera de época?

Em junho de 1927, por meio do artigo *Analogie*, publicado na Revista “900” *Cahiers d'Italie et d'Europe*,³³ principal veículo de circulação das prerrogativas *novecentistas* e representativa no registro do pensamento ensaístico do escritor, Bontempelli tece considerações sobre o futurismo, num claro reconhecimento de sua importância e influência:

Noi professiamo una grande ammirazione per il futurismo, che nettamente e senza riguardi ha tagliato i ponti tra Ottocento e Novecento. Senza i suoi principii e le sue audacie, lo spirito del vecchio secolo, che prolungò la propria agonia fino allo scoppio della guerra, ancora oggi ci ingombrirebbe: nessuno di noi novecentisti, se non fosse passato traverso le persuasioni le passioni del futurismo, potrebbe oggi dire le

³² O fascismo, enquanto movimento, inicia em Milão tendo como data oficial o dia 23 de março de 1919. Com o *Congresso di Roma*, de 9 de novembro de 1921, o movimento se converte num partido político. Após a *Marcia su Roma*, de 28 de outubro, o Rei Vittorio Emanuele III nomeia Benito Mussolini para formar o novo governo cuja trajetória se estende até 25 de julho de 1943, quando então se registra a queda do regime ditatorial.

³³ A Revista “900”, *Cahiers d'Italie et d'Europe*, é publicada entre os anos 1926 e 29.

parole che aprono il nuovo secolo.
(BONTEMPELLI, 1938, p. 38).³⁴

Permeia o argumento de Bontempelli a compreensão de que o movimento constitui-se um rito de passagem, e como tal, teria demarcado o início de um novo tempo. Parece sinalizar a ambiência conflituosa em que se estabelece o futurismo, cuja marca primeira é a radicalidade na proposição de romper com os laços do passado. Ao mesmo tempo que tece um comentário valoroso, o texto traz, nas entrelinhas, uma mensagem implícita: Bontempelli considera-se um simpatizante que já havia se despedido do movimento. Nesta direção, Petronio conclui: “*E per il futurismo passarono tanti scrittori e artisti che poi se ne staccarono ma che qualcosa pure ne ritennero*”.³⁵ (PETRONIO, 1988, p. 765). Mesmo artistas que não se manifestaram futuristas expressavam, de algum modo, identificação com as polêmicas suscitadas pelo movimento. O crítico destaca o exemplo de Pirandello como caso emblemático, já que este escritor, comprovadamente, não foi partícipe do movimento, mas cujas inovações da obra teatral – que alcançam abolir as formas e as técnicas do passado, estabelecendo novas relações entre palco e plateia – não se mostraram estranhas às propostas futuristas.

A reconstituição do nível de adesão de Bontempelli ao futurismo é um estudo criterioso de Baldacci (2004), a quem chamaram atenção as mudanças de princípios da carreira literária do escritor no curso dos anos 1920, quando, então, ele revisa sua poética de ascendência classicista em prol da abordagem que o autor cunha de *realismo magico*.³⁶ Baldacci organiza a republicação de alguns escritos

³⁴ “Nós temos grande admiração pelo futurismo que decisivamente demarcou os limites entre o Oitocentos e o Novecentos. Sem seus princípios e audácias, o espírito do velho século, cuja agonia se prolongou até o evento da guerra, ainda hoje nos atrapalharia: nenhum de nós novecentistas poderia pronunciar as palavras que abrem o novo século, se não tivesse passado pelas persuasões e paixões futuristas.”

³⁵ “E pelo futurismo passaram tantos escritores e artistas que depois se desligaram, mas que então alguma coisa dele mantiveram.”

³⁶ O *realismo magico* é o termo que abarca as teorizações literárias de cunho metafísico de Bontempelli e que será mais bem explicitado no curso do II e III capítulos deste trabalho.

de Bontempelli em obra intitulada *Opere Scelte*, na qual apresenta o texto introdutório em que esboça suas considerações de pesquisador sobre a obra do autor, envolvendo principalmente as primeiras publicações de cunho poético, assim como os romances, que receberam maior atenção do que os contos e a obra ensaística.³⁷ Baldacci revisa o pensamento de Bontempelli porquanto passa pela sua participação no movimento futurista e discute o alinhamento do escritor aos princípios do movimento vanguardista. O balanço que faz aponta para o caráter ambíguo da participação de Bontempelli no referido movimento:

E chi dicesse che nel '33 Bontempelli è lontano dal futurismo, direbbe cosa vera; ma è anche vero che già nel '20 quando raccoglieva i capitoli della Vita intensa, egli riteneva del futurismo ormai solo la lezione demistificatrice, ironica o parodica. Non credeva, se l'aveva mai creduto (forse per un attimo), che il futurismo potesse ricostruire; credeva solo alla funzione igienica e distruttrice. (BALDACCI, 2004, p. XIX).³⁸

O pesquisador parece duvidar da adesão de Bontempelli às normas do futurismo, apontando, pois, elementos do perfil intelectual de Bontempelli que parecia demonstrar ter critérios, com vistas a um referencial próprio de análise. Segundo Baldacci, o escritor elege alguns componentes que considera importantes, tais como sua capacidade de higienizar as concepções da época, ressaltando o seu descrédito quanto às suas potencialidades de construção. Isso significa que Bontempelli talvez não encontrasse nesta vanguarda uma proposição concreta em

³⁷ A primeira edição de *Opere Scelte* foi publicada em 1978; obra que, em 2004, já alcançava a quinta edição.

³⁸ “E quem dissesse que em 1933 Bontempelli distanciava-se do futurismo, diria uma verdade; porém é também verdadeiro que já nos anos 1920 quando juntava os capítulos de *Vita Intensa*, ele mantinha do Futurismo somente a lição desmistificadora, irônica e paródica. Não acreditava, se é que em algum momento tivesse acreditado (talvez por um momento), que o futurismo pudesse reconstruir; acreditava somente na função higiênica e destruidora”.

que pudesse se assentar a poética que iria nortear a literatura dos ditos novos tempos. Segundo Arno J. Mayer há uma lacuna manifesta nas proposições vanguardistas, o mal que leva o próprio movimento à derrocada:

Incapazes de imprimir uma marca na cultura histórica, os círculos de vanguarda se tornaram cada vez mais alienados, em primeiro lugar da burguesia e, a seguir, da sociedade como um todo. Em vez de colaborar com a vanguarda política, a vanguarda artística se retirou para o que se converteu numa subcultura espaiada. Insistindo sobre a nobreza de sua atividade e declarando que não responderiam a ninguém, além de si mesmos, os dissidentes se converteram nos paladinos da arte pela arte e de um esteticismo extremado. Atribuíram valor absoluto à arte e converteram-na em objeto de culto, para não dizer religião, fundamentalmente desconectado da vida cotidiana. Embora se resignassem a ter apenas seus próprios colegas como expectadores, ouvintes e críticos, esperavam, não obstante, mesmo que de modo inconsciente que suas inovações desafiantes viessem, com o tempo, a desacreditar e derrubar os estilos predominantes de seus curadores em sentido amplo. Em suma, os vanguardistas interiorizaram seu protesto social e abandonaram os confrontos diretos com a ordem e a cultura oficial, optando por permeá-las e subvertê-las. Com a exceção dos futuristas ou dos expressionistas de esquerda, converteram-se nos fabianos [movimento sindical britânico – 1884] do movimento modernista. (MAYER, 1987, p. 192).

O autor assinala os desencontros dos movimentos de vanguarda que não conseguem erigir uma proposta de consistência em matéria

ideológica, convencendo a arte num elemento isolado e sem uma proposta prática de reconfiguração do contexto em que se inseriam. Mas, ao fazer o balanço da condição das diversas vanguardas, Mayer exclui os futuristas e os expressionistas, pois os entende de algum modo associados a uma proposta política. No contexto italiano, o futurismo associou-se ao fascismo, muito embora alguns princípios fossem divergentes, tal como o tema da tradição cujo rompimento era, para o futurismo, um ponto de honra e, que o fascismo erige como o pressuposto para consolidar consensos e “amalgamar” a sociedade italiana. Assim, a confiança que Bontempelli não depositou no futurismo, veio depositar no fascismo, como um caminho de consolidação de uma proposta renovadora para a arte italiana. Embora, no tocante à conservação da tradição, o pensamento de Bontempelli seja mais alinhado com o futurismo do que com o fascismo, ainda assim ele se associa ao *Partito Nazionale Fascista (PNF)* e se coloca à disposição para o trabalho cultural configurado pelas estratégias do regime. Tal pressuposto se comprova principalmente pela própria trajetória literária, em que Bontempelli se esquiva do futurismo, produzindo poucas obras alinhadas à poética desse movimento.

Baldacci constata um comportamento do qual emana a dúvida quando, ao analisar a obra do escritor, sobretudo aquelas obras levadas a público no período da plenitude da carreira, no tempo posterior ao futurismo, encontra manifestações de descrença na vanguarda cultural como um meio de solucionar as problemáticas literárias daquele tempo. Em 1919, por exemplo, já com 41 anos, Bontempelli publica *Il Purosangue*, na qual incluía *Lassuria*, o poema que mais se alinhava à poética futurista. Nos eventos que se sucedem, como a republicação das obras em 1930, Bontempelli faz um movimento de recusa de toda essa produção futurista, assim como aquela classicista, o que leva o investigador a concluir que, no interregno dos dez anos que separam a edição de *Il Purosangue* e de *Minnie La Candida* (obra teatral), o empenho do italiano recai em demolir completamente a própria imagem, a fim de criar uma nova credibilidade em curto prazo. A demolição, uma terminologia bastante futurista por sinal, implica um meio de afastar-se tanto dos pressupostos da conservação da tradição típicos das

lições *carduccianas* quanto da política radical do futurismo, evento expresso principalmente pela rejeição das obras já publicadas. O pesquisador considera que Bontempelli em algum momento sentiu-se atraído pelo futurismo, mas que, depois, terminou descartando *Lassuria*, sua produção mais futurista, no ato da republicação de *Il Purosangue*, em 1933. A aproximação ao futurismo, segundo ele, não se deu de maneira astuta, mas foi uma conversão cândida, diz ele: “*il candore è sempre stato mal ripagato.*”³⁹ (BALDACCI, 2004, p. XIX).

Muito além da mera adesão ao movimento de vanguarda, Bontempelli preocupava-se em ler os acontecimentos, buscando compreender o lugar da literatura naquele tempo. Nisso, o processo investigativo permitiu a Baldacci encontrar alguns elementos que constituíam o perfil de Bontempelli: o espírito sensível e bastante inclinado às questões existenciais latentes no contexto cultural de seu tempo. Baldacci resume Bontempelli como “*uno scrittore che cambia e si contraddice*” e que vive duas fases artísticas: o vanguardista e o *del ritorno all’ordine*. Explicita que:

Nei primi romanzi d’Avventure (1919-1921) egli è assolutamente candido e neutrale; non ha valori da difendere o messaggi da trasmettere; non parla in nome di qualcuno, né di una classe, né di un partito politico; per meglio dire, egli appartiene a una certa classe, che – è inutile dirlo – è la borghesia, ed ha anche certe idee politiche d’ordine pratico, ma, come scrittore, semmai, ci rappresenta la crisi di quella classe e di quelle idee, e non già i loro obiettivi o il loro patrimonio di certezze. Se Bontempelli fosse mai stato un realista, sul piano degli strumenti tecnici e linguistici, si potrebbe dire che in quella prima fase egli è un realista critico e, come tale, tutto attestato sul versante della negazione. E siccome invece Bontempelli non è un realista e i suoi strumenti tecnici e linguistici sono quelli delle

³⁹ “O espírito ingênuo/puro/cândido sempre foi mal recompensado.”

avanguardie (investendo la sua negazione le forme stesse del dire prima che i contenuti pratici) si dovrà concludere che, anziché contestare le cose o i sistemi di cose, egli si limita a dichiarare la propria impossibilità a capirli. E c'è poi, più tardi, un Bontempelli che capisce, che penetra nel cuore segreto del reale, che riconosce il mistero, e si convince che le cose che un tempo non capiva non erano, infine, degne di esser capite e che solo valido e stabile è quel riconoscimento.(BALDACCI, 2004, p. XI-XII) (Grifos nossos)⁴⁰

O pesquisador sinaliza a direção do espírito crítico de Bontempelli, que explicita uma concepção literária muito entrelaçada com o político. Assim, se em matéria futurista, pode-se considerar que Bontempelli passa rapidamente pelo movimento não chegando a comprometer-se com seus eventos fundamentais, por outro, tal passagem pareceu importante para que encontrasse uma abordagem alinhada ao conteúdo filosófico que desejava para a obra artística. Considera-se que a aproximação de Bontempelli aos pressupostos vanguardistas é cumprida como mais uma etapa do processo de reelaboração do seu pensamento artístico. O amadurecimento artístico,

⁴⁰ Nos primeiros romances de aventura (1919-1921) ele é absolutamente cômico e neutro; não tinha valores a defender ou mensagens a transmitir; não fala em nome de ninguém, nem de uma classe, nem de um partido político; melhor dizendo, ele pertence a certa classe, que – é inútil dizer – é a burguesia, e tem também certas ideias políticas de ordem prática, mas, como escritor, antes de tudo, representa a crise daquela classe e daquelas ideias, e ainda seus objetivos e seus patrimônios de certezas. Se Bontempelli não tivesse sido um realista, no plano dos instrumentos técnicos e linguísticos, poderia se dizer que naquela primeira fase ele é um realista crítico e, como tal, todo baseado no tema da contestação. E porque, ao contrário, Bontempelli não é um realista e os seus instrumentos técnicos e linguísticos são aqueles das vanguardas (investindo a sua contestação primeiro nas formas de dizer do que nos conteúdos práticos) se conclui que, *em vez de contestar ou sistemas de coisas, ele se limita a afirmar sua incapacidade de compreender.* E há depois, mais tarde, um Bontempelli que compreende, que penetra no coração secreto do real, que reconhece o mistério, e se convence de que as coisas que por um tempo não compreendia não eram propriamente dignas de ser compreendidas e que somente o que é válido e estável é este mesmo reconhecimento.” (Grifos nossos)

conforme Baldacci (2004), vem associado ao componente político visto no espírito cândido que se assenta sobre o reconhecimento da impossibilidade de explicar os sistemas da realidade do mundo e do próprio homem. Mas esta candura é uma característica do escritor que se complexifica com o passar do tempo porque, a partir dos anos 1920, ao dialogar com os eventos, Bontempelli vale-se deles para firmar uma proposição própria, elegendo os mecanismos que lhe possibilitem melhor intervir nesta realidade. É com este mesmo espírito que ele se vincula ao partido fascista, atividade esta que lhe renderá uma vivência em busca da harmonia entre o literário e o político. Contudo, estudar a ligação do escritor com o Partido Fascista exige alguma ponderação sobre o significado deste movimento político, que se consagra como um regime totalitário e que instaura uma determinada ideologia por meio do rigoroso comando da nação italiana.

1.2.1 Bontempelli e a vanguarda política

Bontempelli esteve associado a essa ideologia por mais de uma década, colaborando explicitamente com o regime inclusive por meio do trabalho jornalístico. Como outros artistas da época, via no fascismo um caminho para inserir a Itália na onda da modernidade no período pós-guerra, valorizando seu caráter revolucionário pela prática conservadora.⁴¹ Os críticos italianos Baldacci (2004) e Petronio (2000) concordam que Bontempelli teria se associado e militado no partido devido a sua convicção de que o fascismo ainda era a melhor opção para resolver os problemas da Itália.

Assim, ao longo deste período atua por dentro do regime para tornar concretas as suas ideias literárias que encerravam uma proposta relativamente inovadora para o mercado, em sua opinião, bastante

⁴¹ Como Palazzeschi e Pirandello, por exemplo, que também se associaram ao Partido Fascista logo nos anos 1920, mas, sem grande atuação política e não demoram a se desligar do regime.

conservadora que caracterizava a realidade italiana. Trata-se, evidentemente, de uma escolha controversa, devido à ideologia que se associa ao fascismo, um regime autoritário e centralista, responsável por comandar um redimensionamento cultural com vistas ao controle das massas.⁴² No início da década de 1920, a Itália ainda vive o caos provocado pelo envolvimento na primeira guerra mundial que, segundo Treré e Gallegati (1985) implica uma profunda prostração social e cultural que leva todos os segmentos sociais a almejar ordem e equilíbrio tanto econômico quanto político. Benito Mussolini (1883-1945) é o nome que desponta no meio político diante da necessidade de enfrentamento do Estado perante o movimento reivindicatório suscitado, em especial, por representantes dos segmentos liberais e, eminentemente, burgueses.⁴³

Ao associar-se ao partido, em 1924, Bontempelli compromete-se com essa ideologia, valendo-se da posição outorgada pelo regime para consolidar os seus ideais artísticos. Isso se comprova quando, depois da adesão, a carreira do escritor passa a envolver eventos importantes, tais como: a nomeação como Secretário Nacional do *Sindacato Fascista Autori e Scrittori*, em 1928; a nomeação como membro *dell'Accademia d'Italia*, em 1930; a intensificação da atuação como jornalista vivendo em Paris, entre 1930-31, viajando pelo mundo, entre anos 1932 e 1934, a serviço do governo italiano. Nas viagens, ministra conferências e participa de debates culturais sobre literatura e cultura italiana.⁴⁴ Quando em viagem para Argentina e Brasil, por

⁴² O fascismo se estabelece na Itália como uma promessa revolucionária assentando-se na aliança entre expoentes liberais, católicos e alguns representantes moderados do Partido Fascista, como um pacto conservador e reacionário que ganha a adesão das massas em razão da significativa desordem política e social na nação do pós-guerra.

⁴³ O fascismo manteve-se no poder por vinte e um anos – o chamado *ventennio fascista* – graças ao pacto que se estabeleceu entre as classes políticas, representadas principalmente pelo Rei Vittorio Emanuele III, de um lado e, de outro, pelos liberais e conservadores que se sentiam ameaçados pelos princípios marxistas que, sobretudo depois da revolução russa, disseminavam-se entre as classes populares sob os auspícios também dos intelectuais. (TRERÉ; GALLEGATI, 1985).

⁴⁴ Os lugares em que Bontempelli esteve foram: Escandinávia e países como: Egito, Grécia, Espanha, Bélgica, Romênia e em regiões continentais tais como Europa Central e América do Sul.

exemplo, traz uma mensagem e colhe dados culturais que, posteriormente seguiram em formato de Relatório de viagem denominado *Intorno alla cultura italiana nel Sudamerica*, entregue ao Duce em dezembro daquele ano.⁴⁵

É possível asseverar, portanto, que Bontempelli desempenha um papel articulador dos eventos em torno do regime totalitário italiano, aquele que bem soube empreender na estratégia de expansão de suas concepções por meio do trabalho dos intelectuais. Assim, evidencia-se uma peculiar posição política que abrange tanto uma refinada crítica ideológica sobre a impossibilidade de entender a realidade vivida quanto a atuação político-partidária junto a um governo conservador. Bontempelli resulta num espírito controverso, pois ao passo que se empenha nas tarefas políticas é, também, o homem que carrega um espírito inquieto e irônico, e um incansável olhar crítico de seu entorno. O escritor é identificado por Guglielmino (1978/I), por exemplo, por seu espírito ambíguo perante as vanguardas italianas, e por Ceserani e De Federicis (1993), por sua atitude irônica diante do fascismo. Aqueles que se debruçam no estudo de sua obra, a exemplo do italiano Luigi Baldacci, ao examinar as inclinações de sua poética resumem sua participação na assertiva: “*Bontempelli, che fu un funambolo solo in apparenza, mantenne con la storia pubblica un rapporto costante, ora in vantaggio ora in perdita.*”⁴⁶ (BALDACCI, 2004, p. XV). Tal consideração do pesquisador faz remeter a elementos de sua trajetória que parecem evidenciar o espírito crítico do escritor perante os eventos, muito embora estivesse associado ao Regime, o que comprova a afirmação de Petronio de que Bontempelli movia-se “[...] *all'interno del regime per rinnovarlo.*”⁴⁷ (PETRONIO, 2000b, p. 137).

L'avvento del fascismo pose gli intellettuali italiani in una situazione nuova e nella necessità di schierarsi rispetto al regime, di accettarne o

⁴⁵ Cf. MARCOLINI (2004).

⁴⁶ “Bontempelli, que era um oportunista só de aparência, mantinha com a história pública uma relação constante, ora em vantagem ora em atraso.”

⁴⁷ “[...] por dentro do regime para renová-lo.”

*respingerne la; politica di costruzione del consenso, che fu rivolta anzitutto, come in tutti i regimi di tipo autoritario, alle grandi masse, ma non rinunciò neppure, anche se contraddittoriamente e con spinte diverse, ad attirare nell'orbita delle proprie istituzioni i ceti intellettuali e a garantirsi il sostegno.*⁴⁸ (CESERANI; DE FEDERICIS, 1993, p. 92).

Ao que apontam os autores, havia uma propensão pela incorporação dos intelectuais ao fascismo como a alternativa mais adequada de fazer a Itália recolocar-se nos trilhos do progresso. A modernidade, profundamente assentada naquilo que Asor Rosa (2009, p. 208) denomina de *mercificazione del prodotto estetico*,⁴⁹ centuplica a rapidez da fruição, ocorrendo com ela uma análoga aceleração da evolução estilística no contexto cultural europeu e provocando “inquietação” em uma geração inteira de artistas italianos no início do século XX. Condição esta muito bem explicitada nas exposições de Ceserani e De Federicis:

Quella del primo ventennio del secolo fu per gli intellettuali italiani l'epoca delle riviste, delle avanguardie, della guerra. In questo periodo i comportamenti tipici degli intellettuali italiani, nell'ambito sociale e politico furono il ribellismo, il sovversivismo e il trasformismo.[...] Il sovversivismo degli intellettuali si manifestò come insoddisfazione dell'esistente e polemica contro l'ordine, la normalità, la burocrazia borghesi; a

⁴⁸ “O advento do fascismo colocou os intelectuais italianos em uma situação nova e perante a necessidade de alinhar-se ao regime, de aceitar ou rejeitar; a política de construção do consenso, que se dirigia antes de qualquer coisa, como em todos os regimes de tipo autoritário, às grandes massas, porém assim mesmo não renunciou, ainda que contraditoriamente e com impulsos diversos, a atrair na órbita de suas instituições as classes de intelectuais e assim sustentar-se no poder.”

⁴⁹ “Mercantilização do produto estético.”

*volte prese il tono di una richiesta radicale di abbattimento e negazione dei vecchi valori e si accompagnò a un progetto di rivoluzione sociale e culturale.*⁵⁰ (CESERANI; DE FEDERICIS, 1993, p. 80).

Bontempelli, como homem moderno, está profundamente envolvido nestes desdobramentos históricos e parece dialogar intensamente com os acontecimentos. Além disso, cabem as ponderações de Petronio (1988), a indicar que grande parte da cultura italiana liberal simpatiza com o fascismo, também por medo do socialismo, e igualmente, assombra-se quando este se converte num regime ditatorial. Bontempelli resiste aos primeiros impactos, tendo colaborado com a disseminação daquela ideologia. Contudo, há um momento que seu espírito crítico parece ter aflorado de tal maneira que sua presença no partido tornou-se incômoda ao regime.

Assim, denota-se que a participação política de Bontempelli é um processo constituído de tensões mediante o conflito de ideias entre as práticas fascistas e as próprias convicções. O vínculo com o partido termina formalmente em 1938, no auge do regime ditatorial, porém, segundo a análise biográfica empreendida por Baldacci (2004), o rompimento resulta ser um processo progressivo que envolve diversas manifestações do escritor nos anos precedentes. Contra a política cultural invasiva adotada pelo regime, em 23 de agosto de 1936, Bontempelli publica na *Gazzetta del Popolo* de Turim, um artigo intitulado *I soliti spunti*, em que se manifesta contrário ao domínio político sobre a arte; em 29 de junho de 1938, ele publica o artigo *Le rane chiedono tanti re*, em que se confronta com a proposta de instituir um manual nacional dos críticos de arte autorizados. Este artigo

⁵⁰ “Aquele dos primeiros vinte anos do século foi para os intelectuais italianos a época das revistas, das vanguardas, da guerra. Neste período os comportamentos típicos dos intelectuais italianos, no âmbito social e político foram de rebeldia, de subversão e da transformação. [...] A subversão dos intelectuais se manifestou como insatisfação do existente e polemização contra a ordem, a normalidade, a burocracia burguesa; às vezes com tom de uma reivindicação radical de abatimento e negação dos velhos valores, que acompanhou um projeto de revolução social e cultural.”

receberá comentários positivos em Paris por meio do *Giustizia e Libertà*, um periódico anti-fascista.⁵¹

Nesse mesmo ano, o escritor recusa a cátedra de Literatura Italiana da Universidade de Florença, cujo titular, Attilio Momigliano, reconhecido crítico de arte, é afastado por motivos raciais em função das Leis instituídas pelo fascismo.⁵² Outro fato, que coloca em cheque a imagem de “homem do fascismo”, ocorre em 27 de novembro deste mesmo ano, quando, no discurso de comemoração oficial de Gabriele d'Annunzio, Bontempelli faz publicamente uma crítica ao regime que impunha *l'“obbedienza militaresca”* como um costume nacional. A publicação da obra *L'Avventura Novecentista*, em 1938, que reúne os textos críticos de afronta ao regime, é, segundo Baldacci (2004), outra flagrante heresia praticada pelo escritor. Tais ocorrências são compreendidas como evidência de que embora Bontempelli estivesse ainda ligado ao regime, apresentava uma posição crítica e relativa autonomia de expressão que, muitas vezes, resultaram em atritos com as políticas do partido. Em razão disso, em 1938, veio o rompimento e a proibição de escrever por um ano. Expulso do partido é obrigado a sair de Roma, quando passa a residir em Veneza, com o Barão Franchetti, ocasião em que, finalmente, lhe é retirada a carteira de associação partidária.⁵³ E, desde então, Bontempelli ingressa numa segunda fase em

⁵¹ Este periódico era ligado ao movimento político socialista que levava o mesmo nome e que foi fundado em Paris, em 1929, por um grupo antifascista que tinha como líder o italiano Carlo Rosselli.

⁵² Na lei R.D.L. 15 novembre 1938, n. 1779 - *Integrazione e coordinamento in testo unico delle norme già emanate per la difesa della razza nella scuola italiana*, no Artigo 1, aprova-se a seguinte decisão: “A qualsiasi ufficio od impiego nelle scuole di ogni ordine e grado, pubbliche e private, frequentate da alunni italiani, non possono essere ammesse persone di razza ebraica, anche se siano state comprese in graduatorie di concorsi anteriormente al presente decreto; nè possono essere ammesse al conseguimento dell'abilitazione alla libera docenza. Agli uffici ed impieghi anzidetti sono equiparati quelli relativi agli istituti di educazione, pubblici e privati, per alunni italiani, e quelli per la vigilanza nelle scuole elementari.”

⁵³ Em fins de 1939, apesar da oposição com o fascismo, o escritor retoma as suas atividades jornalísticas, colaborando com o semanal *Tempo* e com o *Corriere della Sera*, além de dirigir a revista *Domus*. Neste período de reclusão da atuação partidária, ele escreve a última obra de caráter político *Centomila: dizionario storico enciclopedico di molti italiani d'oggi*, uma publicação que reúne notícias acintosas ao regime ditatorial. (BALDACC, 2004).

matéria política, iniciando os contatos com a ala comunista italiana. Não sem ônus, é claro, porque é ameaçado de morte e passa por um período de clandestinidade que o leva inclusive à penúria - junto com a companheira, e também escritora, Paola Masino. Nesta ocasião, já contava 60 anos.⁵⁴ No ano de 1950, o escritor volta a residir em Roma, onde vive a fase final de sua carreira, marcada por dois principais eventos: a publicação de seu último conto, *Idoli*, no *l'Unità* em fevereiro de 1951,⁵⁵ e o recebimento da mais importante premiação literária do país, o *Strega*, em 1953, com seu último livro, *L'amante fedele*, obra que reúne contos publicados entre os anos 1945 e 46.⁵⁶

A trajetória política de Bontempelli se evidencia como um *locus* de conflito, tal qual sua participação junto à vanguarda italiana. Em ambos os movimentos, futurismo e fascismo, o que se pode observar como traço característico do escritor é o impulso pelo trabalho artístico, o que provavelmente o leva a se ligar ao partido político autoritário, aquele que bem soube empreender sobre a matéria, apropriando-se da imagem dos artistas para consolidar-se no poder. Assim, se é possível aventar hipóteses sobre as implicações ideológicas que se colocam nos fatos analisados, podemos ventilar a possibilidade de que Bontempelli tenha rompido com o regime quiçá por reconhecer, finalmente, a impossibilidade de este valorizar a atividade artística como uma construção cultural. Ao constatar o fato, trata o escritor de manifestar-se contra a orquestração ideológica. Poderia ter evitado o confronto se quisesse, mas escolhe não se calar e isso tem sua importância naquele contexto de radicalidade nas práticas autoritárias. Tal manifestação parece comprovar que o escritor possui um traçado claro do projeto cultural que deseja ver concretizado e, em nome dele, trabalha

⁵⁴ Em 1948, é eleito Senador pela lista da Frente Popular, porém não pode assumir o posto em função do passado fascista que ainda respingava (organizara uma antologia escolástica que a Lei Eleitoral definia como um impeditivo para a assunção do cargo). Segundo a Lei, não poderiam se candidatar aqueles autores de livros ou textos didáticos que tivessem conotação de propaganda fascista, por um período de cinco anos desde a promulgação da Constituição da República.

⁵⁵ O periódico *l'Unità* era um jornal ligado ao partido comunista.

⁵⁶ Em meados da década de 1950, o escritor adoecer gravemente, vindo a falecer em 1960, em Roma, aos 82 anos de idade.

incansavelmente. O poder não o corrompe; diante da impossibilidade de seus projetos artísticos se harmonizarem com a política fascista, trata o escritor de revisar suas estratégias. Contudo, permanece na defesa do projeto que acredita.

Vale o debruçar sobre a literatura e seu contexto para entender que traçados têm o projeto literário de Bontempelli.

CAPÍTULO 2

2. O PROJETO LITERÁRIO DE BONTEMPELLI, OS VENTOS MODERNOS E A CRISE

2.1 As dimensões da crise

O projeto literário de Bontempelli começa a ganhar definições mais nítidas a partir de 1921, quando, então o escritor se transfere para Roma definitivamente. A escolha pela cidade eterna, para Ugo Piscopo, simboliza a nova fase da vida do escritor: “*diventa la decisione di abitare nel cuore della luce che si sospende per intermittenze in blocchi di meraviglia e di presenze mitologiche. Una luce calda, che fa impregnare la mente di seduzioni e germinarvi cespugli di fantasia.*”⁵⁷ (PISCOPO, 2001, p. 146). Da atmosfera da cidade Bontempelli retira os elementos que fundam os princípios de sua poética, aquela que levará o nome de *realismo magico*, e cuja gênese será aprofundada neste e no próximo capítulo. Importa, antes, refletir em que terreno social e cultural se assentam tais formulações literárias, sem esquecer que as questões do período precedente, aquelas que já abordamos no primeiro capítulo deste trabalho, ainda pulsam no contexto artístico dos anos 1920. Diante disso, aventa-se que o projeto literário de Bontempelli surge como resposta à crise que atravessa a arte desde o final do século XIX, aquela que, para ele, implica, antes de tudo, ser uma crise espiritual do homem.

A propósito do debate literário, Bontempelli fundou, junto com Curzio Malaparte, a revista “900”. Em setembro de 1926, no primeiro número publicado, Bontempelli argumenta:

Il compito più urgente e preciso del secolo ventesimo, sarà la ricostruzione del Tempo e dello spazio. Dopo averli ricostituiti nella loro

⁵⁷ “[...] toma a decisão de viver no coração da luz que se suspende por intermitência em blocos de maravilha e de presenças mitológicos. Uma luz quente, que impregna a mente de seduções e lhe germinam moitas de fantasia.”

eternità, nella loro immobilità, nella loro gelidezza, avremo cura di ricollocarli al posto che avevano perduto, nelle tre dimensioni infinite, fuori dell'uomo. Quando potremo credere di nuovo in un Tempo e in uno Spazio oggettivi e assoluti, che si allontanano dall'uomo verso l'infinito, sarà facile riseparare la materia dallo spirito, e riprendere a combinare le variazioni innumerevoli delle loro armonie. A questo punto potremo con sicurezza affrontare il secondo compito, che sarà il ritrovamento dell'individuo, sicuro di sè, sicuro d'essere sè, di essere sè e non altri, sè con alcune certezze e alcune responsabilità, con le sue passioni particolari e una morale universale: e in cima a tutto ritroveremo forse un Dio, da pregare o da combattere.[...]

*Tutto questo – ricostruzione della realtà esterna e della realtà individuale – sarebbe antipatico e scorretto chiederlo alla filosofia. Quale atroce crudeltà pretendere che lei torni indietro e rinunci alle sue conquiste più eteree! Tale compito sarà affidato all'arte, che è operosa e modesta, non ha nè progressi nè sviluppi, non si evolve, ma soltanto subisce qualche capricciosa e fatale crisi di splendore o d'abbattimento.*⁵⁸
(BONTEMPELLI, 1938, p. 17-8).

⁵⁸ “A tarefa mais urgente e necessária do século XX será a reconstrução do tempo e do espaço. Depois de reconstituí-los na sua eternidade, na sua imutabilidade, na sua frieza, teremos reconduzido-os ao lugar outrora perdido, nas três dimensões infinitas, fora do homem. Quando pudermos acreditar de novo num tempo e espaço objetivos e absolutos, que se distanciam do homem em direção ao infinito, será fácil reparar a matéria do espírito e recomeçar a combinar as inumeráveis variações das suas harmonias.

Neste ponto poderemos seguramente enfrentar a segunda tarefa, que será a retomada do indivíduo, seguro de si, seguro de ser ele mesmo, de ser ele mesmo e não outros, ele mesmo com algumas certezas e algumas responsabilidades, com as suas paixões particulares e uma moral universal: e acima de tudo reencontraremos um Deus, rezando ou combatendo. [...] Diante disso – reconstrução da realidade externa e da realidade individual – seria antipático e incorreto requerer à filosofia. Que crueldade atroz pretender que ela retroceda e renuncie a

As observações de Bontempelli apontam para a crise espiritual que se abate no campo literário. O reconhecimento dos limites que a implicam mostra-se nuclear na concepção do projeto literário do escritor. Destaca-se que é fundamental abordar a crise que perpassa o homem e a literatura em associação, já que uma dimensão é absolutamente entranhada à outra, senão decorrente. Bontempelli destaca que o desafio do século é a reparação do Tempo e do Espaço, não por acaso, escritos com letra maiúscula: porque são os pilares da crise espiritual do homem. Trata-se de um caráter espiritual fundado nas questões concretas que estruturam a existência humana, como se pode constatar no seguinte balanço, registrado dois anos depois pelo escritor, no espaço da mesma revista:

La stanchezza di una grande epoca che si andava esaurendo per vecchiaia dopo diciannove secoli di complicatissima vita – esaurimento confortato dalle estreme conseguenze di una filosofia che s’era impostata, appunto, sulla polemica contro il mondo come realtà biblica – questa stanchezza aveva dato origine a tutte le malattie spirituali che hanno fatto degli anni che ci precedono un periodo di paurosa decadenza.

- In arte: l’estetismo, che ormai aveva per sola divinità la Bellezza, considerata come pura apparenza;

- e l’impressionismo in tutte le sue forme svariatissime (quasi tutte le “avanguardie” ne derivano) che ridusse l’ideale artistico a un giuoco epidemico d’impressioni minime e fuggevoli;

- e la critica idealista che stabiliva unico criterio di valutazione l’intuizione individuale dell’artista

suas conquistas mais etéreas! Tal tarefa será confiada à arte, que é empenhada e humilde, não tem nem avanços nem desenvolvimento, não evolui, mas apenas sofre de uma caprichosa e fatal crise de esplendor ou abatimento.”

nell'istante della concezione, negando tutti i valori di costruzione, di solidità, di peso;
- in psicologia: il freudismo, che respinge sempre più l'individuo verso gli abissi interiori, gli nega ogni contatto non pure con un mondo all'infuori di lui, ma anche con la sua propria coscienza, e fa dell'umanità una dispersione di larve vaganti dietro le pallide spinte di frammenti di immagini di sogni;
- in politica: lo spirito democratico che considera qualunque tendenza come buona e legittima: negazione perfetta d'ogni realtà esterna superiore a interessi di singoli o alle somme aritmetiche di quelli: una immaginaria libertà intesa come astrazione da qualunque costruzione imperativa e da qualunque legge superiore.
Queste (e altre del genere, e le loro conseguenze più e meno immediate) le varie forme della grande malattia di decadenza della Seconda Epoca, malattia che consisteva appunto nel non credere più a un universo esteriore, nel negare la oggettiva realtà dei suoi elementi necessari, che sono il Tempo e lo Spazio.⁵⁹ (BONTEMPELLI, 1938, p.44-5).

⁵⁹ “A fadiga de uma grande época que se exauria envelhecida depois de dezenove séculos de complicadíssima vida – exaustão confirmada pelas extremas consequências de uma filosofia que se colocava, de fato, sobre a polémica contra o mundo como realidade bíblica – esta fadiga tinha dado origem a todas as doenças espirituais que converteram os anos que nos precederam num período de assustadora decadência.

- Na arte: o esteticismo, que agora tinha como a única divindade a Beleza, considerada como pura aparência;

- e o impressionismo em todas as suas variadíssimas formas (quase todas as “vanguardas” delas derivam) que reduzem o ideal artístico a um jogo epidêmico de impressões mínimas e fugazes;

- e a crítica idealista que estabelecia como único critério de valorização a intuição individual do artista no instante da concepção, negando todos os valores de construção, de solidez, de peso;

- na psicologia: o freudismo, que impulsiona sempre mais o indivíduo para os abismos interiores, os quais lhe negam todos os contatos não menos que com seu próprio mundo interior, como também com sua própria consciência, e faz da humanidade uma

A leitura do escritor é abrangente por situar a crise espiritual nos espaços das diversas áreas estruturantes da vida moderna, crise esta que culmina no século XIX. Trata-se de uma interpretação das contingências da época moderna, para a qual se voltam os olhares e reflexões de intelectuais, sejam os filósofos ou os artistas, em busca de um significado para o esvaziamento espiritual que caracteriza o homem moderno.

Renomados filósofos do século XX, como o alemão Walter Benjamin e o francês Gilles Deleuze, encontram uma possível explicação para a crise na disposição das relações sociais da modernidade, as quais envolvem mudanças que afetam as formas de apreensão da realidade. O surgimento da sociedade de massa e o mito da produção, segundo Deleuze (1997), repercutem no solapamento da representatividade da significação subjetiva. O mundo, para o homem, torna-se um lugar estranho em que ele não se reconhece. O filósofo atribui primeiramente à esfera econômica a responsabilidade pela perda dos referenciais espirituais do homem, mas tal fator, igualmente, associa-se ao fator social e cultural que caracteriza a sociedade na virada do século XX.

A realidade social que deriva da reorganização dos conglomerados humanos e, que dá origem à sociedade de massa, configura uma realidade diversificada, composta de pessoas que advêm de distintas origens e classes sociais.⁶⁰ Tanto nas grandes cidades

dispersão de larvas errantes impulsionadas em busca dos pálidos resquílios das imagens de sonhos;

- na política: o espírito democrático que considera qualquer tendência como boa e legítima; negação perfeita de toda realidade externa superior a interesses individuais ou das somas aritméticas deles; uma imaginária liberdade compreendida como abstração de qualquer construção imperativa e de qualquer lei superior.

Estas (e outras do gênero, e suas consequências mais ou menos imediatas) várias formas da grande doença da decadência da Segunda Época, doença esta que consistia verdadeiramente na acentuada descrença no universo exterior, no negar à realidade objetiva os seus elementos fundamentais, que são o Tempo e o Espaço.”

⁶⁰ Fabris (1987) ressalta que o contexto da Itália pós-unitária é a própria expressão de uma profunda crise, sintomas que se agravavam no final do século XIX e que se associavam,

italianas como nos demais conglomerados europeus, as elites são compostas de uma mistura de aristocratas em franca decadência e burgueses ascendentes, além dos trabalhadores, grande parte deles advindos do campo, de escassa escolarização, e que se incorporavam progressivamente aos centros urbanos, atraídos, sobretudo, pelas promessas do mercado industrial. O encontro desses tipos, cada um procurando o seu lugar num tempo de reorganização social e econômica e de profundas incertezas, demarca o contexto do início do século XX.

Dissemina-se o apreço pela máquina e pela produção veloz, assim como o fatiamento dos processos em que o fetiche da mercadoria, na acepção marxista, serve de esteio para o gradativo sepultamento da tradição. A vivência do homem urbano é marcada pelo efêmero, pela moda, pelas relações fragmentárias e pela solidão, situação que extrapola a condição de classe; sofre deste mal tanto o homem das elites quanto o trabalhador.⁶¹ Assim, transcendendo os interesses econômicos

igualmente, ao retardamento do país na era da revolução industrial, em comparação com os demais países europeus. Ao passo que a aristocracia perde espaço político e econômico, seus hábitos circunscrevem-se como objeto de desejo do homem burguês que almejava refinar-se culturalmente. Nesta fase, a classe burguesa é aquela que se fazia notar graças à multiplicação dos estabelecimentos comerciais e industriais, mas que se sustentava por meio da exploração da mão de obra trabalhadora. Na Itália, o período é conturbado também em razão dos resquícios da luta pela unificação dos territórios peninsulares, aquela que orquestrou o *Risorgimento* [1815-1870]; um processo conflituoso em que latejavam as esperanças de ampliação do acesso à propriedade aos menos abastados: “[...] passado o momento da “solidariedade” que fundamentara a unificação, os aliados da véspera assumem atitudes políticas e ideológicas antagônicas. [...] Se falhava o projeto utópico de redistribuição de terras, se falhava o desenho de uma sociedade mais igualitária, vastos estratos operários e camponeses viam-se obrigados, nos anos 70, a buscar o caminho da emigração, enquanto ia-se consolidando o domínio de uma burguesia capitalista, comercial, bancária. Esse domínio, entretanto, não era pacífico, pois profundos motivos de insatisfação fermentam na sociedade italiana, parecendo tornar iminente um choque de classes, agravado pelo diferente ritmo de desenvolvimento entre Norte e Sul.” (FABRIS, 1987, p.13).

⁶¹ Há que se problematizar inclusive esta distinção de classe filosoficamente orquestrada pela teoria marxista formulada na primeira metade do século XIX, uma vez que nas primeiras décadas do século XX já se manifestava a tendência que só veio a se fortalecer com a passagem do tempo: o burguês proprietário era também um homem de lide. É evidente que a relação de exploração se mantém, mas a ocupação com o comando do ofício geralmente é exercida pelo proprietário, o que também repercute do ponto de vista cultural quando pouco tempo lhe resta para o cultivo da arte, um costume eminentemente aristocrático. Na verdade, a questão é, em que medida o gosto pela arte se compatibiliza com o propósito de acumular

imediatos, ergue-se um refinado processo ideológico derivado do controle do corpo e da impossibilidade de representação subjetiva do pensamento, o que culmina com a desorientação desse sujeito que integra o público cidadão. Na lógica estabelecida pela esteira produtiva da segunda revolução industrial, os processos criativos integrais dão lugar à experiência fragmentária da produção em pedaços.

Segundo Benjamin (1989), o desenvolvimento econômico aliado às novas técnicas de produção capitalistas contribui para sobrepor o novo ao velho e, ao deslocar a experiência de caráter profundamente histórico, um desdobramento da ação humana que naturalmente ganha importância quando ligada à tradição, converte o homem num subproduto do capital. Este homem, a partir do início do século, desenvolve uma particular capacidade de renovação, seguindo a esteira das estratégias produtivas, da técnica e da ideologia. O efeito é nefasto, já que o sujeito perde de vista a possibilidade da *Erfahrung*, ou seja, da experiência que se acumula, se sedimenta e diz respeito à memória. A memória que se guarda no inconsciente e que, pela leitura benjaminiana, Proust denominou de involuntária, constitui-se na mais duradoura, por isso os elementos apreendidos não passam pelos processos do consciente: “[...] só se pode tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como vivência.” (BENJAMIN, 1989, p. 108). Em contraposição, o filósofo classifica como *Erlebnis* o evento assistido pela consciência; trata-se da vivência cotidiana da qual o sujeito guarda lembrança, aquela que, para ele, é destrutiva para a memória.

Em face da experiência fragmentária e de um franco processo de adaptação aos valores modernos, sendo pré-requisito o abandono dos últimos resquícios da cultura agrária, em cujo seio a noção de comunidade é mais evidente, o homem precisa incorporar uma nova percepção sobre a vida, o que o coloca em constante conflito:

riqueza e conquistar mercado? Parece haver aí uma disputa que transcende os interesses artísticos e que adentram, sim, no universo psicológico do desejo.

Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e a individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica da vida. A luta que o homem primitivo tem de travar com a natureza pela sua existência *física* alcança sob esta forma moderna sua transformação mais recente. (SIMMEL, 1979, p.11). [Grifos do autor]

Simmel contribui com o debate porque aponta os elementos psicológicos do homem moderno, aquele que enfrenta dificuldade em reconhecer-se; assim, opera-se um impasse com a própria identidade em função dos mecanismos que minam as suas possibilidades de percepção. Perceber o âmago dos processos exige uma sensibilidade que é incompatível com a vida urbana que se assenta na velocidade e no aceleração generalizado dos ritmos e das imagens, implicando, ainda, a desorientação psicológica e a dificuldade de estabelecer vínculos sociais. Neste caso, origina-se um homem que percebe o mundo a sua volta de uma maneira superficial, repercutindo, pois, na desintegração social e, por consequência, no recolhimento em âmbito privado, no isolamento. Daí derivam a solidão e o sujeito inseguro de si, sinalizado por Bontempelli como a expressão própria da crise espiritual estabelecida.

Tanto do ponto de vista literário, quanto do cultural, o termo nuclear em pauta é o novo, numa associação imediata ao desenvolvimento tecnológico e informacional disseminado na sociedade. Contudo, não se pode atribuir ao homem um lugar passivo, uma vez que na relação com os desígnios ideológicos ele também esboça resistências, um processo de luta constante, pela manutenção da vida cuja organização segue na contracorrente da preservação de seu passado coletivo. A presença de Bontempelli é a comprovação própria desta condição político-filosófica do homem. E, nesta tensão entre a sedução pelo novo e a busca por uma identidade em meio à mudança, advêm que se vê na arte o caminho para contornar a radicalidade do

processo ideológico. À estética moderna resta o desafio de quebrar esta couraça por meio do estímulo à experiência sensível, despertando a consciência plena das potencialidades humanas. Bontempelli parece alcançar ler estes desdobramentos ideológicos quando pressupõe a reconstrução do espaço e do tempo como pré-requisito para que o homem (re)encontre seu lugar:

[...] il nostro non è il tempo delle macchine – che non sono se non docili servi della nostra vita pratica – ma è l'epoca in cui l'uomo sta ampliando in modo non prima immaginato il proprio orizzonte spirituale, in quanto studiosamente si sforza di comprendere e vincere il dissidio millenario tra sè come attiva volontà di potenza e di vita, e sè come aspirazione contemplativa all'eternità (chiamasi questa Nirvana o chiamasi Beatitudine). Insomma, l'epoca nostra è quella in cui si vorrà superare la contraddizione tra Oriente e Occidente, contraddizione onde è nata la storia politica ed etica della umanità. Altro che macchine. (BONTEMPELLI, 1938, p. 103).⁶²

Apesar de creditar forças na modernização, o escritor se nega a reconhecer que o século XX seja o tempo das máquinas; ele o vê como o século da reconstrução dos referenciais espirituais, sejam eles relacionados ao tempo ou ao espaço. Adentra, pois, num universo

⁶² “[...] o nosso não é o tempo das máquinas - que nada mais são senão servos obedientes de nossa vida prática - mas é a época em que o homem está expandindo de forma nunca antes imaginada o próprio horizonte espiritual, enquanto meticulosamente se esforça para compreender e vencer o conflito secular entre si mesmo como ativa vontade de poder e da vida, e a si mesmo como aspiração contemplativa para a eternidade (isto é chamado Nirvana ou felicidade). Em suma, a nossa época é aquela em que se deseja superar a contradição entre Oriente e Ocidente, contradição esta em que nasceu a história política e ética da humanidade. Muito além das máquinas.”

psicológico em que pulsa, igualmente, uma veia política. Muito além de distraí-lo, cabe o despertar do entorpecimento que naturalmente se produz no ambiente urbano, possibilitando o encontrar-se em meio a um universo de incertezas e que resulta na desorientação do homem. Diante do lapso existencial que caracteriza a existência humana, o projeto literário bontempelliano pressupõe a consolidação de uma poética que dialogue com o sujeito e com as contingências de sua existência. A condição humana do público leitor do século XX é um componente importante, já que este se apresenta como um ser de conflito. O escritor parece reconhecer as condições históricas que determinam as profundas inquietações e, por isso, defende a revisão das perspectivas narrativas em busca de um gênero que consiga responder às questões existenciais deste público.

Os abalos sofridos pela estética derivam, principalmente, desta nova configuração do comportamento humano. Trata-se de um fenômeno mundial que atinge, em diferentes medidas, todos os sistemas literários, sobressaindo-se na Europa, quando os movimentos literários discutem a arte literária em face da concorrência com as novas formas de entretenimento derivadas do desenvolvimento tecnológico. O cinema, que dava seus primeiros passos em meio à turbulenta experiência da primeira guerra mundial, impacta fortemente nas concepções estéticas. A fotografia leva os intelectuais, tal qual Benjamin, a inferir sobre a extinção da aura da obra de arte.

Benjamin reconhece como positivo o fato de a obra de arte disseminar-se em larga escala, mas não deixa de lamentar a repercussão desse processo na memória do homem, porque faz agravar a crise de percepção. Segundo Benjamin, a fotografia contribui para o “declínio da aura” porque o aparelho “registra a imagem do homem sem lhe devolver o olhar.” (BENJAMIN, 1989, p. 139). De tal concepção deriva que a aura se baseia “na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem.” (BENJAMIN, 1989, p. 139). A quebra desta aura se dá pela impossibilidade de revidar o olhar, escapando, ainda, do registro da memória involuntária, que compreende o registro de processos de ver e

ser visto, da experiência integral que se opõe às vivências fragmentárias, a *Erlebnis*.

A literatura da época já se inclinava para esta direção a exemplo de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, que, no tocante ao tempo, rompe com as estruturas lineares e cuja ênfase recai, por toda parte, segundo Arnold Hauser (1998), na interrupção do movimento, no “*continuum* heterogêneo”, no quadro caleidoscópico de um mundo desintegrado. O autor encontra no pensamento de Bergson a explicação para tal fenômeno:

O conceito bergsoniano de tempo sofre uma nova interpelação, uma intensificação e um desvio. O acento recai agora na simultaneidade dos conteúdos da consciência, na imanência do passado no presente, na convergência constante dos diferentes períodos de tempo, na fluidez amorfa da experiência interior, na imensidade sem limite da corrente do tempo onde a alma singra, na relatividade de espaço e tempo, ou seja, na impossibilidade de diferenciar e definir os meios através dos quais a mente se move. Nessa nova concepção de tempo quase todos os elementos da tessitura que formam a substância da arte moderna convergem: o abandono do enredo, a eliminação do protagonista, a renúncia à psicologia, o “método automático de escrita” e, sobretudo, a montagem técnica e a combinação de formas temporais e espaciais do filme. (HAUSER, 1998, p. 970).

A crise que desponta na arte, atinge fortemente a literatura que se vê destituída do objeto a ser narrado, fenômeno este que converge em implicações de âmbito psicológico e social da constituição do homem moderno. O leitor que nasce deste contexto desafia o escritor a se inclinar para novas abordagens, fazendo-se igualmente moderno e alinhado ao progresso, pois, ao passo que se alimenta de promessas futuras, impulsiona a liquidação das influências das velhas tradições.

2.1.1 A crise literária e o projeto literário bontempelliano

Bontempelli, conforme já mencionado, defende a arte como o caminho para reconstruir o espírito do homem moderno. Recuperemos a citação inicial deste capítulo, cujo trecho final deixa claro o que pensava o escritor: *“Tale còmpito sarà affidato all’arte, che è operosa e modesta, non ha nè progressi nè sviluppi, non si evolve, ma soltanto subisce qualche capricciosa e fatale crisi di splendore o d’abbattimento.”*⁶³ (BONTEMPELLI, 1938, p. 17-8). Bontempelli pressupõe que, muito embora a arte seja capaz de vir a ser este caminho para o homem, sofre igualmente de uma imobilidade que precisa ser superada.

A ideia de renovação do campo literário é o propósito que o escritor não se cansa de reiterar e tal renovação passa pela crítica do próprio sistema literário cuja “[...] *letteratura è fatta per i letterati.*”⁶⁴ A crítica não é nostálgica, entretanto. Pelo contrário, a solução para a crise artística envolve o rompimento com a tradição oitocentista, tarefa urgente por sinal e, em nome desta ideia, o escritor polemiza com as tradições por meio da revista “900”, *Cahiers d’Italie et d’Europe*

L’arte novecentista deve tendere a farsi “popolare”, ad avvicinare il “pubblico”. Non crede alle aristocrazie giudicanti, vuol fornire di opere d’arte la vita quotidiana degli uomini, e mescolarle a essa. In oltre parole, il novecentismo tende a considerare l’arte, sempre, come “arte applicata”, ha un’enorme diffidenza verso la famosa “arte pura”. L’artista sia soprattutto un

⁶³ “Tal tarefa será confiada à arte, que é empenhada e humilde, não tem nem avanços nem desenvolvimento, não evolui, mas apenas sofre de uma caprichosa e fatal crise de esplendor ou abatimento.”

⁶⁴ “[...] *letteratura è fatta para os literatos.*”

*eccellente “uomo di mestiere”.*⁶⁵
(BONTEMPELLI, 1938, p. 39).

O argumento afronta primeiramente os padrões dominantes no Oitocentos, quando a literatura italiana se guardava para os literatos, os eruditos, e a lírica era hermética e de difícil compreensão para o homem comum. Assim, Bontempelli demonstra ser um vigoroso defensor do sepultamento da tradição Oitocentista como pré-requisito para o nascimento da nova literatura. Como um ferrenho combatente das tradições que aprisionavam a literatura aos modelos antigos, Bontempelli se coloca na esteira da modernidade como homem burguês e resulta num importante mediador cultural, assumindo o típico papel do intelectual de sua época. A argumentação em torno da *arte applicata* e *popolare*, representa a sua crença em torno de uma abordagem literária em sintonia com o interesse do público, uma literatura de bom nível, mas com alcance da compreensão das massas. Giuseppe Petronio, pesquisador italiano, resume o espírito de Bontempelli e sua proposta ensaística:

[...] *si era affacciato al mondo moderno, diventando il teorizzatore più lucido di una idea di letteratura tutta intrisa dei problemi dell'oggi e rivolta perciò a un pubblico largo, eppure, nello stesso tempo, dignitosamente letteraria; una letteratura, diciamo oggi, deprivata di quella che negli stessi anni (ma l'uno ignorava l'altro) Walter Benjamin battezzava l'aura.*⁶⁶
(PETRONIO, 2000a, p. 239). [Grifos do autor]

⁶⁵ “A arte novecentista deve inclinar-se para o ‘popular’ e aproximar-se do ‘público’. Não crê nas aristocracias pensantes, deseja suprir o cotidiano dos homens com obra de arte e a ela misturá-los. Em outras palavras, o *novecentismo* tende a considerar a arte, sempre, como ‘arte aplicada’, que há uma enorme diferença da famosa ‘arte pura’. O artista seja sobretudo um excelente ‘homem de trabalho’”.

⁶⁶ “Era voltado para o mundo moderno, representando o teorizador mais lúcido de uma ideia de literatura envolvida com os problemas de hoje e voltada às massas, e ainda, dignamente literária; uma literatura, dita, hoje, destituída daquela que, nos mesmos anos (mas um ignorava o outro), Walter Benjamin batizava de a *aura*.” [Grifos do autor]

As demandas de seu tempo, as quais Bontempelli estava absolutamente resoluto em acompanhar, conduziam-no a uma argumentação unilateral: era preciso enterrar a tradição literária oitocentista cuja poética não se adequava às aspirações do “novo” público: “*Ripetevate, sbriciolati e messi a rammollare nell'acqua del vostro cervello, l'estetismo, il romanticismo, l'arcadia, tutte le cose più sorpassate.*”⁶⁷ (BONTEMPELLI, 1938, p. 11). A ambição do escritor fomenta-se nas vozes que vêm da filosofia e das artes, assim anuncia em suas publicações periódicas o profundo anseio de renovação no campo literário, sintonizado, em particular, com seus pares no sistema literário italiano, a exemplo de Cardarelli:

*Abbiamo poca simpatia per questa letteratura di parvenus che s'illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocando la loro fortuna su dieci termini o modi non consueti quando l'ereditarietà e la familiarità del linguaggio sono le sole ricchezze di cui può far pompa uno scrittore decente.*⁶⁸ (CARDARELLI apud TELLINI, 1998, p. 302).

A tratativa irônica do poeta Cardarelli, diz respeito aos poetas *ermetistas*, como uma vertente fechada que se coloca num plano quase inatingível de compreensão. Tal qual Bontempelli, o reclame do escritor refere-se à quebra deste paradigma literário fechado. A arte deveria fazer-se acessível, como também o próprio romance deveria sofrer adaptações para converter-se num objeto acessível às massas que se adensavam nas grandes cidades. Que tipo de abordagem poderia

⁶⁷ “Repetiam, desintegrados e postos a remexer na água de vosso cérebro, o esteticismo, o romantismo, o arcadismo, todas as coisas mais desatualizadas.”

⁶⁸ “Temos pouca simpatia por esta literatura de *parvenus* em que se iludem de serem bons brincando com o trabalho e depositando a sua fortuna sobre dez termos ou modos não habituais quando a hereditariedade e a familiaridade com a linguagem são as únicas riquezas das quais se pode orgulhar um escritor decente”.

interessar o leitor destes novos tempos? Petronio amplia o debate em torno da função da literatura:

*Chi legge un romanzo lo fa per molte belle e serie ragioni, soprattutto per soddisfare un'esigenza, connaturata all'uomo, di affabulazione, per un bisogno, forse innato, di uscire ogni tanto dal nostro mondo, e vivere, in altri mondi, storie che non abbiamo vissute e che è bello vivere per interposta persona. Evasione, dicono alcuni, e storcono la bocca, come se fosse un'abitudine oscena, e vorrebbero distinguere tra letteratura d'evasione, di second'ordine, e letteratura di prim'ordine, "impegnata", "alta";*⁶⁹ (PETRONIO, 2000a, p. 11).

E, porque Bontempelli se volta para a defesa desta linhagem literária, suas obras narrativas terminam por ser classificadas de “literatura de evasão”. Contudo, entende-se que as ideias que favoreciam a ascensão do mercado literário, não correspondem a uma abordagem compulsoriamente popular. Seu texto guarda um rigor estilístico e adentra num território psicológico que atribui um interessante refinamento às suas narrativas. Assim, o pensamento literário de Bontempelli, que alguns críticos classificam de ambíguo, pretende aliar mercado e inovação de uma forma inusitada que, de antemão, pressupõe o rompimento com os liames do romantismo, aquele que faz ressaltar a interioridade e o *bello* numa acepção representativa.

O tema da renovação se insere no debate cultural estabelecido por meio do *novecentismo*, um movimento que se agrega à revista “900”, *Cahiers d'Italie et d'Europe*, cujos primeiros fascículos

⁶⁹ “Quem lê um romance o faz por muitas boas e sérias razões, sobretudo para satisfazer uma exigência própria do homem, da fantasia, por uma necessidade, talvez inata, de sair ora ou outra do nosso mundo, e viver, em outros mundos, histórias que não vivemos e que é bom viver por meio de outra pessoa. Evasão, dizem alguns, e entortam a boca, como se isso fosse algo obsceno, e desejam distinguir a literatura de evasão, de segunda ordem, e a literatura de primeira ordem, a ‘empenhada’, ‘alta’”.

publicados entre outono de 1926 e junho de 1927, foram provocativamente escritos em francês; a revista tinha o claro propósito de ser: “*un’istanza di modernità e di superamento degli angusti confini del provincialismo e della tradizione*”.⁷⁰ Bontempelli, influenciado pelas ondas da vida cidadina das primeiras décadas do século XX, empenha-se em discutir as novas características da narrativa adequada aos novos tempos:

*Quanto alla letteratura, vedremo avanzarsi al primo piano l’opera narrativa, quella specialmente che si fonda sull’invenzione e sull’intreccio. In questi racconti e romanzi tutto diventa esteriore e lo spunto lirico si fa natura e storia. Il grado di verità dell’osservazione realistica e dell’analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il gioco degli ambienti, tutti quelli elementi che presso i romanzieri più celebrati dell’ottocento erano fine a se stessi, acquistano presso gli scrittori d’intreccio un valore puramente strumentale, diventano i semplici motori della dinamica delle favole.*⁷¹ (BONTEMPELLI, 1938, p. 28).

O italiano sinaliza compreender a crise estabelecida na própria escritura; aquela que antes denuncia a crise, segundo Lucchesi (1987), agora a incorpora na raiz de seu próprio processo. O narrador, como o

⁷⁰ “[...] uma instância de modernidade e de superação dos estreitos limites do provincialismo e da tradição.”

⁷¹ “Quanto à literatura veremos avançar em primeiro plano a obra narrativa, aquela especialmente que se sustenta na invenção e no entrecruzamento. Nestes contos e romances tudo resulta exterior e o despontar lírico se faz natureza e história. O grau de verdade da observação realística e de análise psicológica, a vibração dos sentimentos, o jogo dos ambientes, todos aqueles elementos que frequentemente os romancistas mais celebrados do Oitocentos tinham como um fim em si mesmos, frequentemente, para os escritores de entrelaçamento ganham um valor puramente instrumental e resultam em simples motores da dinâmica das fábulas”.

organizador da trama ficcional, vê-se diante não só do esgotamento da fórmula romanesca, como também da necessidade de reordenar os elementos estruturais da narrativa tradicional, como o tempo, o espaço, personagens, enredo e foco narrativo. Novas formas de expressão tornam-se uma exigência que pesa sobre a narrativa também em razão das novas fronteiras de apreensão da realidade. Ademais, com a emergência da sociedade de massa, há ao solapar da representatividade da significação subjetiva e, em seu lugar, resta o mito da produção. O indivíduo converte-se a um estranho no mundo, na acepção de Guattari e Deleuze (1976), o que traz consequências para a estruturação da narrativa, colocando-a em crise.

É verdade que para esse quadro concorre uma série de fatores, entre eles as questões concretas de um tempo que se demarcava pela transição. Assim, o romance moderno nasce na época das grandes incertezas, influenciado por todos os lados pela emergência de teorias, sejam de caráter filosófico, quanto psicológico e sociológico, que, igualmente, misturam-se às determinações econômicas as quais, por sua vez, determinam as características do homem burguês em franca ascensão.

Benjamin também se debruçou sobre este momento de transição. Gagnebin (1989) explicita as conclusões do pensador na introdução da obra que reúne artigos e ensaios benjaminianos, *Magia e técnica, arte e política*: “No momento em que a experiência coletiva se perde, em que a tradição comum já não oferece mais nenhuma base segura, outras formas narrativas tornam-se dominantes.” (GAGNEBIN, 1989, p. 14). A estudiosa da obra do filósofo repassa as tratativas benjaminianas que apontam para o rompimento da antiga forma de narrar. Quando a narrativa alcança ser componente comum entre o narrador e o ouvinte, a experiência plena da integração e do espírito coletivo perdura na sociedade. Benjamin reflete sobre os desdobramentos que determinam a quebra desta totalidade, principalmente com o predomínio da informação jornalística.

Conforme já mencionado, a perda da experiência plena, a *Erfahrung* - que se aproxima ao conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula e se prolonga e que da integração numa

comunidade incorpora os critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo -, determina a desorientação do sujeito moderno, aquele que se recolhe num mundo particular com o fito de se proteger. Esta mudança de orientação na forma de se relacionar com o outro e consigo mesmo implica revisão nos costumes e na definição mais concisa do perfil do homem burguês.

O romance converte-se numa distração importante para este homem solitário que, na leitura, busca se reconhecer no herói, que passa a ser suscetível ao fracasso, e que tem como única certeza a morte. Ao compreender a urdidura dos processos que concorrem à modernização da sociedade, Benjamin lamenta as perdas que lhe são inerentes, constatando, pois, que o romance é mais um dos elementos da modernidade que contribui para extirpar do homem a sua condição humana tomada como totalidade.

O narrador é atingido porque perde de vista o objeto a ser narrado. Trata-se de uma crise de sentido em que o herói perde seu lugar e a narrativa se constitui das inquietações do narrador. O vazio deixado pelo enredo envolvente é preenchido pelo registro da perplexidade, do absurdo, da realidade fragmentária e do indivíduo esfacelado. A base filosófica da discussão de Benjamin demonstra que não se trata de uma crise apenas de criatividade, mas, sobretudo, de uma faceta da própria crise do homem moderno, que se mantém em estado de permanente de conflito, devido à existência esvaída de sentido.

A desorientação é tema de estudo para Benjamin no ensaio *A crise do romance*, em que expõe a impropriedade do romance moderno em suprir a lacuna da experiência do homem, o qual perde de vista a possibilidade de dialogar com o outro por meio da narrativa. Benjamin compreende a arte de narrar, cuja gênese é oral e não escrita, como um evento em que o narrador compartilhava com as pessoas próximas aquilo que porventura vivera. Neste caso, a ideia de compartilhar é importante, porque significa que o ato de narrar era uma atividade eminentemente coletiva, representativa pelas trocas que favorecia entre os interlocutores. Logo, narrar não significa uma via de mão única tal qual o romance em que o sujeito se recolhe em âmbito privado, num

processo narrativo unilateral, mas constitui uma interlocução em que o objeto narrado passa a constituir a memória do ouvinte.

O romance se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1994, p. 54).

O romance moderno, como um advento, colabora com o fortalecimento da fragmentação da experiência humana, que perde de vista a totalidade em razão da supressão sistemática de procedimentos sensíveis que assentam e integram a própria memória. É este o núcleo da crise a ser enfrentada em matéria cultural. Nisso, a função do romance exige ser resignificada, pois se buscar atribuir significado àquilo que não tem significado entrará em desacordo com a própria história. Benjamin, no texto, *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, resume o descompasso existencial que envolve a expectativa daquele que lê: “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.” (BENJAMIN, 1994, p. 214). A morte, aqui, representa uma expurgação para aquele que se ocupa em encontrar um sentido para uma vida, por si, sem sentido.

O exemplo de Benjamin é emblemático para compreender a atmosfera cultural e, porque não dizer, política, que domina progressivamente o cenário europeu entre os séculos XIX e XX, com o assentamento da ideia de mercadoria como mola reguladora das relações sociais. Aquele mundo urbano do acontecimento rápido e perversamente disposto como moderno, para o qual todos os olhares se voltavam, na acepção marxista, traz embutido um fetichismo de tal maneira colocado que, pelo fascínio, retira qualquer perspectiva de resistência do homem. As resistências se fazem romper pelo próprio

processo de produzir a existência em cujas relações prevalecem os valores inerentes à mercadoria, ou seja, a competição e o consumo, o que contribui para o exacerbamento do sentimento de solidão. Também graças a esta ideologia, neste período, ascende a classe burguesa, e esta, beneficiada com a atividade comercial e/ou industrial, ganha poder e passa a determinar gostos e estilos inclusive no campo literário.

É para este público que o mercado editorial ascendente se volta nos anos '30, o que, efetivamente, também é fator de ordenação do campo artístico-literário. Há a explícita influência comercial sobre a obra artística que, por óbvio, não poderia prescindir da interlocução com o público, aquele que, segundo as análises de Benjamin, diversificava-se, fragmentando-se tal qual a sociedade da época. De outro lado, as prerrogativas dos novos tempos, confluem para intensificar a cisão no campo literário demarcada pela classificação da alta e baixa literatura. Enquanto a primeira reúne os textos consagrados como a mais elevada expressão literária dos respectivos períodos, e com igual reconhecimento no sistema mundo, a segunda agrupa obras de relevância e propriedade artística, também de notoriedade mundial mas de menor alcance. Deste segundo conjunto, nasce a literatura de evasão, aquela que se destina precipuamente a atender ao gosto do público, que se constitui do contingente de burgueses ascendentes economicamente.

Bontempelli, como ensaísta, evidenciou esforçar-se por encontrar uma fórmula literária que sinalizasse um caminho para tais demandas. As teorizações sobre o *realismo magico* tratam de uma abordagem que demarca o particular posicionamento perante o contorno da desafiadora arte literária que iria amalgamar os interesses culturalmente latentes naquele período. Assim, enquanto Benjamin entendia que o império do mercado sobre a arte narrativa era elemento de sua condenação como experiência coletiva, para Bontempelli, torna-se a solução para a crise, já que representa, ao mesmo tempo, o mote da reconstrução. Pensava Bontempelli que ainda era possível uma narrativa que dialogasse com as ausências da existência humana. Para tanto, integrou o movimento *novencentista*, aquele que se constitui em razão dos propósitos renovadores, lançando-se, pois, na desafiante tarefa de

definir um novo padrão de narrativa que pudesse representar o romance moderno.

2.1.1.1 As mediações culturais e o político no *novecentismo*

Profundamente vinculado às demandas de seu tempo, Bontempelli, com as características da irreverência e persistência, tão comumente anunciadas pelos críticos, destaca-se como um homem burguês propenso a empreender pela modernização estética italiana. Para tanto, enfrenta conflitos com os pares que, ao seu modo, igualmente buscam um referencial nesta matéria: “*Quando Malaparte si staccò da “900” per andare a dirigere ‘Strapaese’, Bontempelli continuò le pubblicazioni fino al 1929, difendendo tenacemente il suo progetto di fondazione di una cultura nazionale ma anche di apertura alle esperienze europee*”.⁷² (CESERANI; DE FEDERICIS, 1993, p. 173). Malaparte, membro fundador da revista literária “900”, dela dissocia-se em 1927, justificando este desligamento por meio da revista *Il Selvaggio*, como decorrente da sua discordância do espírito burguês e *pariginale* nela predominante”.⁷³ (BALDACCI, 2004).

Importa, aqui, primeiramente sinalizar o clima que perdura entre os intelectuais naquele período, e que determina que alguns expoentes, como Malaparte e Bontempelli, confrontem-se entre si, num movimento pendular entre a defesa dos valores regionalistas e internacionais, este último, de forte alinhamento com o universal. Erige deste debate um grupo de autores que compactua em torno da causa da literatura como a mais alta expressão da vida de um país que, segundo Santurbano, reúne “um grupo de autores ‘transversais’, que atuam entre tradição e inovação, aceitação do estado autoritário e heterodoxia cultural (olhando principalmente para a França), literatura de consumo e propostas temático-expressivas de qualidade.” (SANTURBANO, 2009,

⁷² “Quando Malaparte se desliga da “900” para dirigir o ‘Strapaese’, Bontempelli continua a publicar até 1929, defendendo tenazmente o seu projeto de fundação de uma cultura nacional, mas sem abrir mão da abertura às experiências europeias”.

⁷³ A expressão *pariginale* refere-se ao clima cultural parisiense que se faz predominante na “900”, cujo primeiro número é publicado na Itália em setembro de 1926.

p. 67). São os novecentistas, e Bontempelli situa-se entre eles como seu líder maior. Os expoentes estabelecem franca interlocução com outros artistas da época, com vistas à problemática da revisão da abordagem artística, posição esta da qual derivam ações e iniciativas de cunho cultural e político, muito embora se saiba que os dois campos, em qualquer circunstância, intrincam-se.

No âmbito do sistema literário italiano, as ponderações de Bontempelli são consonantes às de outros escritores, como: Alberto Savinio, Tommaso Landolfi e Dino Buzzati e, consoantes, também, com as concepções estéticas de Giorgio de Chirico, Carlo Carrà, Mario Sironi, Giorgio Morandi, Arturo Martini, pintores italianos que ganharam notoriedade por suas incursões metafísicas, constituindo “[...] *una nuova dimensione formale dai caratteri equilibrati e rigorosi, ispirata ad 'arcaismo e sentimento di rarefatta ... solitudine'*.”⁷⁴ (ASOR ROSA, 1999, p. 314). Eis que, deste contexto, surge o *novecentismo*, aquele que representa a reunião de expoentes que se preocupam em propor saídas e que resulta, pois, num movimento intelectual, cujos adeptos compactuam em torno de uma abordagem de cunho metafísico.

O *novecentismo* não alcança caráter de vanguarda, entretanto representa uma tendência artística italiana, cuja abordagem de cunho metafísico, também chamada de mágico-surreal, manifesta-se primeiramente na pintura já na virada do século XX e depois, acaba por atrair os escritores. Logo, à medida que investe no tema da comunicação artística, e associa expoentes das várias linguagens - literatura, pintura, música, escultura, arquitetura, teatro (inclusive o musical) - segundo Baldacci (2004), o movimento alcança alto índice de sociabilidade. Em matéria pictórica, as prerrogativas *novecentistas* se abrem com a obra de Giorgio de Chirico, e ampliam-se nos anos 1920, pelo contato com Anselmo Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marrusig, Oppi, Sironi.⁷⁵

⁷⁴ “[...] uma nova dimensão formal de caracteres equilibrados e rigorosos, inspirada no 'arcadismo e sentimento de diminuta... solidão'.” [Tradução nossa].

⁷⁵ Em 1910, tendo se transferido de Milão a Florença, de Chirico pintou a sua primeira praça metafísica, obra denominada *Enigma di un pomeriggio d'autunno*, que nasceu depois de uma visão que teve na *Piazza Santa Croce*. (GARACCI, 2011).

A própria designação [*novocentismo*] indica que as vozes se voltavam para a atmosfera cultural do século XX, inclusive agregando particulares inclinações também em razão das ideias modernistas ainda pulsantes. Significativa influência exerceu igualmente a guerra, que impactou profundamente nos valores humanos, já que, após sair esfacelada, a Itália ingressa numa fase de mudanças donde, em todos os aspectos da vida da sociedade, emergia o impulso pela mudança.⁷⁶ Conforme já tratado anteriormente, do ponto de vista cultural, o entreguerras – com destaque para o período compreendido entre o final dos anos 1920 e o curso da década de 1930 – é de ânsia e inquietude, momento em que o artista se debate para processar o sentido da ideologia que, gradativamente, consolida-se com as alterações em curso.

La forza degli eventi ebbe, nella vita intellettuale, il riscontro di approfondimenti teorici, dibattiti, confronti e scontri polemici che si aggiravano in torno a questo problema: come debba comportarsi lo scrittore (nelle scelte di scrittura oltre che nell'attività personale) di fronte alla realtà sociale e politica. In Italia erano gli anni del fascismo, in cui si profilavano correnti interne e confuse insoddisfazioni dei più giovani; gli anni di "900", di "Solaria", di "Frontespizio" e "Campo di Marte", del contatto con la letteratura americana; gli anni dell'ermetismo e dei vari avviamenti al realismo, da quello cosiddetto "magico" di cui fu esponente Massimo Bontempelli, al "neorealismo", termine che per l'appunto compare, in opposizione a "rondismo",

⁷⁶ A crise que se estabeleceu desde um processo de transição em que concorreram, igualmente, a inovação e a tradição, atinge diretamente a arte moderna, segundo Hauser (2003), quanto, então, a tal crise impulsiona a arte moderna a desprender-se das tradições e convenções estéticas nascidas no seio impressionista, convertendo-se numa luta sistemática contra os meios convencionais de expressão, incluindo a desintegração dos valores estéticos até então dominantes.

nel 1932. (CESERANI; DE FEDERICIS, 1993, p. 1243).⁷⁷

A expectativa em acompanhar as tendências próprias à modernidade que se disseminam na sociedade consiste, pois, num chamamento geral que, tal qual um grande eco, atinge principalmente a intelectualidade que atende ao impulso de acompanhar a tal onda, sobretudo aquela advinda do mercado editorial que se formava. Tellini contextualiza este momento:

Dopo il difficile decennio degli anni venti, si afferma intorno al 1930 una generosa fioritura di nuovi narratori. Il genere del romanzo e il registro della prosa-prosa hanno superato, tra mille difficoltà, gli ostacoli frapposti dai cultori della purezza e dell'arabesco formale. I dibattiti animati da "Il Baretto", da "Il convegno", da "900", da "Solaria", e i differenti modelli stranieri che sono stati proposti, stanno dando i loro frutti concreti. E questi maturano con il sostegno di nuove riviste militanti, come "Letteratura", fondata a Firenze nel gennaio 1937 da Alessandro Bonsanti (attiva nella prima e più notevole serie fino al 1947), che eredita da "Solaria", nel clima più angusto della politica imperiale, la coscienza europea e il rigore specialistico (con contributi di Giorgio Pasquali, Giacomo Devoto, Gianfranco Contini), ma con

⁷⁷ “A força dos eventos teve, na vida intelectual, o diálogo de aprofundamentos teóricos, debates, confrontos e desencontros polêmicos que se concentraram no seguinte problema: como deve se comportar o escritor (na escolha da escritura além da sua atividade pessoal) em face da realidade social e política. Na Itália, eram os anos do fascismo, em que se perfilavam correntes internas e confusas insatisfações dos mais jovens; os anos de “900” [Revista], de ‘Solaria’, de ‘Fontespizio’ e ‘Campo di Marte’, do contato com a literatura americana; os anos do hermetismo e das várias abordagens do realismo, daquele considerado mágico de quem foi expoente Massimo Bontempelli, ao ‘neorealismo’, termo que por si sinalizou comparativamente, como uma oposição ao ‘rondismo’, em 1932”.

*minore tensione civile e utopica. Il periodico promuove la "Collezione di Letteratura" (circa sessanta volumi tra il 1937 e il 1943), con testi di Gadda, Vittorini, Landolfi, Bilenchi. (TELLINI, 1998, p. 330).*⁷⁸

Trata-se de um contexto de intensa ebulição de ideias próprio à realidade europeia do entreguerras, quando o “novo” então se prenuncia. Em razão disso, a discussão se amplia e multiplicam-se as vozes, frequentemente associadas às revistas cujos expoentes igualmente dialogavam e influenciavam-se entre si. O diálogo favorecido pelos círculos artísticos e, principalmente, pelas revistas de cunho literário, contribui não só para a disseminação dos pensamentos, como também para suas problematizações.⁷⁹ As teorizações congruentes com o *novocentismo* concorrem, por exemplo, com as lições futuristas que ainda perduravam, razão pela qual Bontempelli cuida de diferenciar os princípios norteadores das duas perspectivas literárias:

[...] *il nostro atteggiamento antistilistico [novocentismo]: noi cerchiamo l'arte d'inventare favole o persone talmente nuove e forti, da poterle far passare traverso mille forme e mille stili*

⁷⁸ “Depois do difícil decênio dos anos vinte, se fortalece nos anos 1930 um generoso florescimento de novos narradores. O gênero do romance e o registro da prosa-prosa superaram, entre mil dificuldades, os obstáculos colocados pelos cultivadores da pureza e do arabesco formal. Os debates animados por “*Il Baretti*”, por “*Il convegno*”, por “*900*”, por “*Solaria*”, e os diferentes modelos estrangeiros que foram propostos, estão dando os seus frutos concretos. E estes amadurecem sustentados nas novas revistas militantes, como a “*Letteratura*”, fundada em Florença, em janeiro de 1937, por Alessandro Bonsanti (ativa na priméria e mais notável série até 1947), que herda de “*Solaria*”, no clima mais estreito da política imperial, a consciencia europea e o rigor especialista (com contribuições de Giorgio Pasquali, Giacomo Devoto, Gianfranco Contini), porém com menor tensão civil e utópica. O periódico promove a “*Collezione di Letteratura*” (cerca de sessenta volumes [publicados] entre 1937 e 1943), com textos de Gadda, Vittorini, Landolfi, Bilenchi.”

⁷⁹ Em 1929, por exemplo, às vésperas de seu fechamento, a revista “*900*” já havia perdido o vigor nos assuntos internacionais, apresentando poucas intervenções como de Rilke, Wolf e Checov, e adentra, pois, com maior nível de profundidade nas exemplificações do *realismo magico*. (Cf. MANACORDA, 1999, p. 224).

*mantenendo quella forza originaria; appunto come avvenne dei miti e dei personaggi delle due ere che ci hanno preceduto. Il futurismo invece fu soprattutto stilistico, e gran parte della sua poetica fu fatta di regole formali.*⁸⁰ (BONTEMPELLI, 1938, p. 39).

O *novecentismo*, conforme aponta Bontempelli, vem não só problematizar como também apontar caminhos para a arte literária italiana, razão pela qual possui uma natureza política multifacetada, derivada da própria interpretação da realidade cultural. Tais proposições abrangem indicações quanto aos desdobramentos editoriais em que os escritores deveriam inspirar-se nas experiências literárias já em curso nos países vizinhos. A política implicava revisar a abordagem da narrativa revisando a perspectiva Oitocentista ainda influente na Itália, processo este que, na concepção de Bontempelli, seria favorecido com a abertura receptiva para os ares que sopravam artisticamente na Europa. Logo, o *novecentismo*, enquanto poética, impacta nas concepções e avulta na dimensão política porque atinge uma envergadura ideológica. É esta disposição que interessa aprofundar a partir daqui.

2.2 A poética metafísica e os impactos culturais do *novecentismo*

A metafísica como elemento de sustentação da narrativa é denominada de *realismo magico* por Bontempelli, e como tratativa literária, vem ao encontro da definição de um estilo de escritura que não se propõe a meramente representar a realidade, mas, sim, ler e interpretá-la naquilo que se manifesta nas sombras e que, às vezes, escapa das aparências primeiras. Petronio (1988, p. 835) descreve o

⁸⁰ “[...] nossa atitude anti-estilística: nós procuramos a arte de inventar fábulas ou pessoas assim novas e fortes, fazendo-as passar por meio de mil formas e mil estilos mantendo a sua força originária; justamente como ocorre com os mitos e com os personagens de duas eras precedentes. O futurismo, ao invés, foi sobretudo estilístico, e grande parte de sua poética foi feita de regras formais.”

realismo magico como “[...] *un’arte capace di scoprire e rivelare, attraverso l’analisi intellettuale, la carica avventurosa e fantastica che è anche nella trita realtà quotidiana.*”⁸¹ A veia metafísica lateja ressaltando o senso de mistério, com enfoque para os temas do cotidiano como uma estratégia para aproximar o homem da literatura. Contudo, a noção *metafísica* não se prende às descrições que visam meramente representar essa realidade, ela trabalha na perspectiva de decifrar os contornos obscuros que a constituem, sendo provocativa em matéria de reflexão.

Esse caráter da escritura que não mais se atém a descrever fatos, mas dedica-se a promover, por meio dos personagens e da intriga, uma reflexão filosófico-existencial, embora não necessariamente de cunho metafísico, é uma tendência já manifesta em alguns sistemas literários europeus, por meio de seus expoentes, a exemplo de Kafka, Proust e Joyce, este último, pertencente inclusive ao conselho editorial da revista “900”. Desde a obra destes escritores, manifesta-se, gradativamente, um novo sentido para o romance moderno e o *realismo magico* é a poética bontempelliana que dialoga com estas tendências. Trata-se de uma proposição que vai ao encontro da reconstrução dos referenciais espirituais perdidos, sinalizados no início deste capítulo como uma grande preocupação do italiano. Num parêntese da crônica *Analogie*, publicada em junho de 1927 na revista “900”, Bontempelli adianta: “*Questo è puro ‘novecentismo’, che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose.*”⁸² (BONTEMPELLI, 1938, p. 36). Trata-se, portanto, de uma poética receptiva ao reconhecimento das contingências da existência do homem moderno, já analisada anteriormente.

A abordagem do *realismo magico* coincide com as tratativas *novecentistas*, de que se diferenciam apenas em matéria de nomenclatura, haja vista que ambas convergem na leitura de mundo,

⁸¹ “[...] uma arte capaz de descobrir e revelar, através da análise intelectual, a carga de aventura e fantasia que também existe na banal realidade cotidiana.”

⁸² “[...] isto é puro ‘novecentismo’, que recusa a realidade pela realidade como a fantasia pela fantasia, e vive do senso mágico descoberto na vida cotidiana dos homens e das coisas.”

sendo que a abordagem literária, a nominada “escrita fantástica do cotidiano”, tem sua gênese afastada da produção realista e regionalista. Santurbano entende este “agrupamento programático” em torno da abordagem metafísica como “uma tendência, uma saída subjetiva e a-histórica do impasse do posicionamento do eu numa sociedade, no fundo, desespiritualizada sob o comando do poder controlador.” (SANTURBANO, 2009, p. 68). Sob esta ótica, poderíamos supor que Bontempelli estaria propondo a literatura como um antídoto, o caminho para provocar o *stupore*,⁸³ a fim de driblar a angústia e a solidão próprias do homem, privado que está da experiência plena e sem memória? Se assim for, é notória a relevância atribuída ao escritor, já que é por meio de suas mãos que se costuram as linhas reflexivas.

Nesta ordem, justifica-se a sua defesa pela redução de distância entre o público, a oficina do artista e a livraria. Bontempelli defende, pois, uma literatura de largo alcance, sem perder de vista a qualidade. Tellini (1998) explica que, para Bontempelli, a concepção de escritor é a de um profissional, aquele que consegue atribuir à literatura um caráter vanguardista, porém de forma clara e apreciável ao gosto popular, sem torná-la esotérica ou experimental, como já dito: “*fatta di naturalezza, 'operosa e modesta', non di esibita abilità tecnica; tramata di cose non di parole.*”⁸⁴ (TELLINI, 1998, p. 313). Vê-se que, aqui, aflora mais uma vez a natureza ousada do espírito de Bontempelli, cujas concepções literárias pressupunham a vertente do fantástico como uma saída para atribuir à narrativa o tom moderno, e portanto reflexivo, sendo ao mesmo tempo acessível ao público médio. Assim como já apontado, após passar por uma formação *carducciana* e compartilhar do clima renovador das vanguardas europeias, ele encontra uma fórmula toda sua, o *realismo magico*, sobre o qual teoriza nos textos ensaísticos e emprega em suas narrativas.

Assim, quando Bontempelli persegue a inovação, o faz com vistas à restauração da ordem logico-sintática e do equilíbrio da

⁸³ “*Stupore*” tem um sentido de um encanto supremo, que deixa o sujeito atônito, maravilhado; a isto, a língua italiana denomina também de “*meraviglia*”.

⁸⁴ “[...] feita de naturalidade, ‘diligente e modesta’, não de exibicionismo técnico; construída por coisas e não por palavras.”

composição, um retorno aos clássicos. A poética que defende pressupõe contemplar uma realidade transcendental que é vista primeiramente pelos pintores italianos do Quatrocentos: “*in quei pittori italiani do Quattrocento, [...] una critica avveduta potrebbe scoprire i veri precedenti e maestri di certa nostra prosa narrativa modernissima*”.⁸⁵ (BONTEMPELLI, 1938, p. 37). Essa argumentação, que é publicada na revista “900” em junho de 1927, vem sustentar uma nova concepção de narrativa que o escritor se empenha em empregar na própria obra. Assim, desde a publicação dos romances *La scacchiera davanti allo specchio* (1922); *Eva ultima* (1923); *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925); *Donna nel sole e altri idilli* (1928); *Il figlio di due madri* (1929); *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930), segundo Baldacci (2004), são perceptíveis as novas inclinações poéticas do escritor que se empenhava em construir narrativas alinhadas aos princípios *novecentistas*.⁸⁶ Daquela denominada de primeira fase de Bontempelli, o pesquisador nomeia os romances: *La vita intensa: romanzo dei romanzi* (1920) e *La vita operosa: nuovi racconti d'avventura* (1921),⁸⁷ os quais ele considera como os melhores referenciais do talento narrativo de Bontempelli.

Baldacci, que se preocupa em examinar o resultado prático dessa teorização e se detém na comparação da poética entre duas obras representantes das distintas fases, *Vita operosa* (1921) e *Gente nel tempo* (1937), argumenta : “*Nel primo la scrittura è virgolettata,*

⁸⁵ “[...] naqueles pintores italianos do Quatrocentos, [...] uma crítica prudente poderia descobrir os verdadeiros precedentes e mestres de nossa prosa narrativa moderníssima.”

⁸⁶ Segundo Baldacci (2004), a obra narrativa da segunda fase reúne: *La scacchiera davanti allo specchio*, Bemporad, Firenze, 1922; *Viaggi e scoperte: ultime avventure*, Vallecchi, Firenze 1922; *Eva ultima*, Stock, Roma, 1923; *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne*, Mondadori, Milano, 1925; *Donna nel sole e altri idilli*, Mondadori, Milano, 1928; *Il figlio di due madri*, Sapiientia, Roma, 1929; *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, Bompiani, Milano, 1930; *Gente nel tempo*, A. Barion, Sesto San Giovanni-Milano, 1937; *Giro del sole*, Mondadori, Milano, 1941; *Le notti*, Atlantica, Roma, 1945; *L'acqua*, Darsena, Roma, 1945; *L'ottuagenaria*, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1946; *L'amante fedele*, Mondadori, Milano, 1953.

⁸⁷ Segundo Baldacci (2004), a obra narrativa da primeira fase reúne: *La vita intensa: romanzo dei romanzi*, Vallecchi, Firenze 1920; e, *La vita operosa: nuovi racconti d'avventura*, Vallecchi, Firenze, 1921.

parodica, nel secondo è diretta e si serve di sistemi espressivi dati, senza criticarli, senza sottoporli a nessun processo di estraniamento”.⁸⁸ (BALDACCI, 2004, p. XIII). O que o crítico aqui sinaliza é a mudança de tom da narrativa de Bontempelli nos anos 1920 e 1930, dedicado a expressar na escrita aquilo que considera ser “verdadeira norma da arte narrativa”, que consiste no ato de: “*raccontare il sogno come se fosse realtà e la realtà come se fosse un sogno.*”⁸⁹ (BONTEMPELLI, 1938, p. 251). Bontempelli pretende que a narrativa consiga recriar o senso de “*stupore*”, aquele mesmo que via caracterizado na pintura *Quattrocentista*, cuja atmosfera de tensão mostrava-se mais precisa do que a própria representação material: “*Di qui lo stupore, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento: di qui quelle atmosfere in tensione, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia.*”⁹⁰ (BONTEMPELLI, 1938, p. 36). [Grifos do autor].

O tom metafísico expressa-se também no *il candore*, o termo que designa o senso de *meraviglia* que compreende as teorizações do *realismo magico*, ou seja, refere-se a uma pressuposta inocência, quase infantil, imanente à existência e que permite que o homem ainda se surpreenda perante as desventuras do cotidiano. *Il candore* é o elemento poético que liga Bontempelli a Pirandello, uma relação que segundo Baldacci (2004) consistiu em “*uno scambio e un'osmosi*”.⁹¹ O pesquisador, após estudar a obra do escritor, recusa a possibilidade de imitação estilística, já que identificava elementos de *il candore* em obras precedentes, como *Sette savi*, de 1912. Entre os anos 1924 e 1925, Bontempelli tem um profícuo contato com Pirandello, com quem, segundo Baldacci (2004), alcança unidade de pensamento de tal envergadura que lhe serve de estímulo para escrever uma de suas mais

⁸⁸ “No primeiro a escritura era virgulada, paródica, na segunda é dirigida e se serve de sistemas expressivos dados, sem criticá-los, nem submetê-los a nenhum processo de estranhamento.”

⁸⁹ “[...] recontar o sonho como se fosse realidade e a realidade como se fosse um sonho.”

⁹⁰ “Aqui o *stupore*, expressão de magia, verdadeiro protagonista daquela pintura do *Quattrocento*: aqui aquelas atmosferas em tensão, ainda mais precisas e vibrantes que as formas da matéria representada.”

⁹¹ “Uma troca, uma osmose.”

importantes obras teatrais, *Nostra Dea*, cujo enredo é provocativo em questões filosóficas que dizem respeito à vivência moderna.⁹²

Bontempelli parece ter claras as condições materiais em que o desenvolvimento urbano se assenta e a que tipo de público se exige prestar atenção. Em fins dos anos 1920, quando expõe seus principais argumentos sobre a literatura do século XX, era um homem de 50 anos, experiente, portanto; vivia em Roma, sendo um grande colaborador do *Duce*. Homem de muitos contatos e várias frentes de trabalho e, ao que parece, um grande apaixonado pela literatura.⁹³ Ambiciona aproximar a literatura do homem comum, um pressuposto que também guarda diversas implicações tanto culturais quanto políticas.

Bontempelli envolve-se profundamente na problemática revisionista e propõe-se a defender a abertura do sistema literário às influências literárias internacionais já mais avançadas em matéria de inovação. Quiçá, talvez, estimulado pela atividade jornalística intensificada consideravelmente na década de 1920, Bontempelli empreende o ato de problematizar as concepções dos literatos da sociedade italiana da época, cuja revista “900” serve de principal veículo de convencimento.⁹⁴ A lógica da abertura para novas experiências literárias preside seus trabalhos de tal maneira que o espaço da revista serve como meio de circulação das concepções e experiências literárias que vinham do estrangeiro.⁹⁵ A revista, segundo Asor Rosa (2009), tinha o conselho editorial composto de grandes nomes da literatura europeia, como James Joyce, Ramón Gómez de la Serna,

⁹² O contato com a companhia teatral de Pirandello manteve-se entre 1925-27, e outros trabalhos foram sendo produzidos entre os anos 1926 e 1929, como as peças *Eva Ultima* e *Minnie la Candida*. De acordo com a biografia levantada por Baldacci (2004), o contato de ambos os artistas provou-se interessante também para fomentar novos projetos culturais, tal qual a fundação do *Teatro degli Undici*, junto com Stefano Landi, filho de Pirandello, e Orio Vergani.

⁹³ Em decorrência da visibilidade conquistada, Bontempelli é nomeado membro da Academia da Itália, em 1930, e suas obras são traduzidas para várias línguas, como o: inglês, francês e alemão.

⁹⁴ Sobre o *Stracità*, Cf. Petronio, 2000, p. 199-213.

⁹⁵ Graças ao seu espírito internacional, a revista “900” contemplou o público italiano com a primeira tradução do capítulo I de *Ulisses*, recém-escrito por Joyce.

Georg Kaiser, Pierre Mac Orlan. Entre os colaboradores da edição, encontravam-se Cecchi, Barilli, Spaini, Erenburg, Soupault, Mouratoff e mais dois escritores que secretariavam a revista: Corrado Alvaro, em Roma, e em Paris, Nino Frank, um emigrante político.⁹⁶

Afeitos às ondas da modernidade, os novecentistas propõem a abertura às novas influências, sobretudo às francesas, já que Paris, ainda espargia grande influência no plano cultural. É notório também que os expoentes se sentiam igualmente influenciados pelo espírito do progresso que se prometia por meio da consolidação do comércio, aquele que se adensava significativamente nas últimas duas décadas, devido à produção ágil e diversificada advinda do domínio da mecanização no mundo do trabalho. As disposições do modelo econômico capitalista impulsionam as relações sociais para a renovação deliberada de estilos e tendências, busca que persegue novos referenciais de linguagens e conceitos:

É sobretudo a furiosa velocidade do progresso e o modo como o ritmo é forçado que parece patológico, em especial quando comparado com a taxa de desenvolvimento em períodos anteriores da arte e da cultura. Pois o rápido progresso tecnológico não só acelera a mudança de moda, mas também a variação de ênfase nos critérios de gosto estético, ocasiona frequentemente uma insensata e estéril mania de inovação, uma incansável busca do novo meramente por ser novo. (HAUSER, 2003, p. 896).

Hauser sinaliza a ânsia pela inovação como uma tendência de época, explicitando, inclusive, uma pulsão à mudança que faz subverter completamente a relação com o tempo. De outro lado, há que se considerar também o lugar de onde se fala, já que tais noções atingem

⁹⁶ Na fase final da revista (1928-29), passou a ter maior evidência o tema do realismo mágico, tendo como colaboradores alguns jovens escritores, alguns dos quais, mais tarde, se tornariam bastante conhecidos, são eles: Gallian, Moravia, Aniante, GG Napolitano e Paola Masino. (Cf. MANACORDA, 1999, p. 224).

mais intensamente a vida urbana, determinando que seja nas grandes metrópoles o efeito mais vigoroso da técnica sobre os sentidos e valores humanos. Em nome do progresso aceleram-se todos os processos inerentes ao conviver em sociedade, fenômeno ligado à própria Revolução Industrial que, entre outras coisas, impulsiona o deslocamento da massa trabalhadora assentada no campo para a cidade, o que, segundo Otávio Guilherme Velho:

[...] inverte a tendência básica, fazendo com que o modo de vida urbano – e mais ainda, o “metropolitano” - levado pela técnica moderna, pelos meios de comunicação e de transporte, vá tendendo a permear cada vez mais todos os níveis da vida social nos mais remotos rincões do globo. (VELHO, 1979, p. 10).

A arte moderna que, neste período, também vem a se denominar de arte pós-impressionista abraça a denúncia do falso e do grotesco como traços constituintes do período progresso, o qual chega a alcançar quatrocentos anos. (HAUSER, 2003). Resta o fragmento derivado do emprego da técnica, aquela que sistematicamente despersonaliza os processos produtivos, assim como os desígnios que constituem a própria natureza humana. O território do entretenimento, que outrora consagrava à literatura um lugar cativo, passa a se constituir de novas formas como o cinema, o rádio e a fotografia. Afeito a absorver as novas tendências do mercado artístico, em 1929 o escritor lidera, por exemplo, a criação do primeiro *cineclub* italiano, no *Hôtel de Russie* de Roma.

Neste contexto, contribuem também as políticas do regime totalitário dominantes no Estado que, com uma faceta inicialmente revolucionária, tomam a esfera cultural como um campo estratégico para disseminar uma doutrina e assentar valores naquela sociedade que se amalgama, ao mesmo tempo em que busca um referencial de identidade com caráter moderno. A esse respeito Petronio ressalta que:

[...] *il fascismo così fu il primo regime in grado di programmare e attuare una sua politica totalitaria dell'informazione, attraverso l'uso spregiudicato di tutti gli strumenti possibili: stampa (tutta sottomessa severamente alle direttive del regime), radio (fondazione dell'EIAR: Ente Italiano Audizioni Radiofoniche); cinema (Scuola nazionale di Cinematografia; Istituto LUCE; Centro Sperimentale per la Cinematografia, Cinecittà, Direzione Generale per la Cinematografia; promozione per la produzione italiana su base protezionistiche, e via dicendo); teatro (controllo del teatro; Carro di Tespi; compagnie teatrali che percorrevano tutta la penisola a organizzare spettacoli popolari). Con lo stesso spirito, il fascismo intervenne anche sulla lingua, l'uso dei dialetti, tassando le insegne in lingue straniere, vietando gli esotismi sulla stampa, facendo inventare dall'Accademia d'Italia (istituata nel 1926), neologismi che dovevano sostituirli: per esempio (fu l'invenzione piú [sic] felice e forse la sola rimasta nell'uso, oltre a molte della lingua dello sport) autista per il francesizzante chauffeur.[...] Il fascismo dunque, attuando una politica totalitaria e mirando su amalgamare tutto il paese sotto le sue direttive, contribuì a quella massificazione della società italiana che intanto si veniva effettuando per la forza stessa delle cose.*⁹⁷ (PETRONIO, 1988, p. 793-4).

⁹⁷ “O fascismo foi o primeiro regime em grau de programar e atuar com uma política totalitária da informação, por meio do uso indiscriminado de todos os instrumentos possíveis: imprensa (toda severamente submetida às orientações do regime), rádio (fundação da *dell'EIAR: Ente Italiano Audizioni Radiofoniche*); cinema (Escola Nacional de Cinematografia; Istituto LUCE; Centro Experimental para a Cinematografia; *Cinecittà*; Direção Geral para a Cinematografia; promoção para a produção italiana sob bases protecionistas, e daí em diante); teatro (controle do teatro; *Carro di Tespi*; companhias teatrais que percorriam toda a península para organizar espetáculos populares). Com o mesmo espírito, o fascismo intervém também sobre a língua, no uso dos dialetos, interpondo-se no ensino em línguas estrangeiras, vetando

A condução centralista do fascismo sobre a organização cultural da Itália no entreguerras se deve ao significado atribuído a essa área para a conformação do pensamento nacional em tempos que as certezas deixavam de existir. Do ponto de vista ideológico, os investimentos nas formas de comunicação de massa funcionam, em primeira instância, como um sistema de controle, conforme aponta Benjamin:

As massas têm o direito de exigir a mudança das relações de propriedade; o fascismo permite que elas exprimam, conservando, ao mesmo tempo essas relações. Ele desemboca, conseqüentemente, na estetização da vida política. A política se deixou impregnar, com d'Annunzio, pela decadência, com Marinetti, pelo futurismo, e com Hitler, pela tradição de Schwabing. (BENJAMIN, 1994, p. 195). [Grifos do autor]

De acordo com as análises do filósofo, o componente fundamental que se dispõe na política cultural adotada pelos regimes autoritários, tal qual o fascismo italiano, não é de caráter estético, mas, sim, ideológico, um recurso de controle e orquestração dos valores das massas. Interessante notar como Bontempelli, o líder maior do *Novecentismo*, alcança a simpatia do *Duce*, muito embora não se alinhe à política nacionalista que o fascismo adota. Segundo Manacorda, Bontempelli é recebido por Mussolini, em 7 de setembro de 1926, quando, então, apresenta-lhe o projeto da “900”; sobre o encontro, relata a Nino Frank, correspondente francês do editorial da revista:

os exotismos na imprensa, inventando a Academia da Itália (instituída em 1926), neologismo que deveriam substituí-los: por exemplo (foi a invenção mais feliz e talvez a única que permaneceu em uso, outras tantas da língua do esporte) autista pelo afrancesado *chauffeur* [...] O fascismo então, atuando numa política totalitária e com vistas a amalgamar todo o país sob suas orientações, contribuiu para a massificação da sociedade italiana que naquele tempo vinha ocorrendo pela força conjunta das coisas.

*La mia fede fascista è ben nota e arrivano fino alle mie soglie e là si fermano. Il Duce mi ha approvato e mi ha in simpatia. Quelli stessi che vorrebbero attaccarmi sono poi fierissimi nemici dell'Italiano, che però è il più fiero nemico di me e di "900"! Vedi che pasticcio.*⁹⁸
(BONTEMPELLI apud MANACORDA, 1999, p. 221).

Tal passagem confirma a leitura de Andrea Santurbano (2009) a respeito da condição de artista transversal de Bontempelli, ou seja, é um escritor que busca coadunar forças muitas vezes inconciliáveis. Assim, do mesmo modo que procura estimular a ampliação do mercado editorial sem perder de vista o rigor textual, conforme apontado na discussão inicial deste capítulo, em nome de um projeto de abertura cultural internacional, articula-se politicamente com um partido centralista e autoritário, que se vale dos fundamentos nacionalistas como política cultural.

Este afã do escritor parece evidenciar-se como a manifestação própria do espírito do homem moderno em constante procura de uma identidade. Numa breve biografia já é possível constatar que sua trajetória de vida é a expressão do homem cosmopolita típico da modernidade. Ele nasceu em 1878, em Como, na Itália, e, em razão da atividade do pai como engenheiro de ferrovias, teve uma vida itinerante até atingir a juventude.⁹⁹ Em Milão, faz os *studi liceali* e gradua-se em Turim, em 1902.¹⁰⁰ Na primeira década do século XX, vive do trabalho

⁹⁸ “A minha fé fascista é bem conhecida e chega num certo limite e, ali para. O *Duce* me aprovou e me tem em simpatia. Aqueles que desejarem me atacar são então terríveis inimigos do *Italiano*, tendo, porém, como o mais terrível inimigo a mim e a “900”! Veja a confusão.”

⁹⁹ Entre os anos 1879 e 1896, segundo Piscopo (2001), a família Bontempelli transfere-se para: *Milano, Mortara, Chiavari, Civitavecchia, Milano, Voghera e Alessandria*, sendo que é em *Chiavari* que inicia os estudos médios.

¹⁰⁰ Na conclusão da *Facoltà di Lettere e Filosofia* da Universidade de Turim, seu trabalho final versou sobre o livre arbítrio em Filosofia, e em Letras, defendeu um estudo sobre a origem do decassílabo.

docente, vindo a residir em diversas cidades italianas como Cherasco e Ancona, aqui, onde constitui sua união conjugal.¹⁰¹

Em 1910, abandona a docência e, desde então, passa a dedicar-se à atividade de jornalista, vindo a fixar-se em Florença; em 1915, retorna a Milão, ligando-se a jornais de maior repercussão, como *Il Marzocco*, *La Nazione*, a *Nuova Antologia*, o semanal *Le Cronache letterarie*, *Il Nuovo Giornale*, *Il Fieramosca* e *Il Corriere della Sera*; nessa época, colabora também com a Casa editorial Sansoni, para a qual organiza os livros didáticos *Il Poliziano* e *il Magnifico* (1910); em 1912 publica o seu primeiro livro de contos, *Sette Savi*. Depois de tais experiências, ele intensifica a carreira literária, publicando, em 1919, duas obras poéticas, *Il Purosangue* e *L'Ubbriaco*, e, na sequência, as narrativas *La Vita Intensa* e *La Vita Operosa*, ambas publicadas em partes no suplemento mensal *Ardita*, do periódico *Il Popolo d'Italia*.

Colabora com a fundação do *Fascio Politico Futurista* de Milão e também coopera com *L'Italia futurista* e *Roma futurista*, este, depois considerado o Partido Político Futurista. Em 1920, já atuava junto ao jornal *Tempo*, tendo, ainda, retomado atividades no *Il Corriere della Sera*. Estabiliza-se em Roma em 1921 e, daí em diante, empreende esforços significativos no trabalho jornalístico, atividade esta que manterá até 1951, ano do encerramento da atividade artística.

O escritor parece ter aproveitado todas as oportunidades que se anunciaram para conquistar o seu lugar no cenário jornalístico italiano e, o que comprova sua convicção nas forças deste veículo. É importante ressaltar que o trabalho jornalístico se estende também às revistas, entre elas a “900”. Poderia este vínculo ter colaborado para que constatasse que a reconstituição do Tempo e do Espaço era, pois, a principal urgência do novo século? A experiência jornalística teria contribuído para a elaboração de suas teses sobre o *realismo magico* e sobre a necessidade de abertura do sistema literário às influências internacionais?

¹⁰¹ Em Ancona, casa-se, em 1909, com Amelia Della Pergola [a dita Meleta] (1886-1977), também escritora. Entre 1927 e 1929, passou a coabitar com Paola Masino [1908-1989], aquela que se converteu na companheira inseparável até o fim da vida em 1962. (BALDACCI, 2004).

É verdade que o Bontempelli que emerge dessa descrição muito se assemelha ao homem moderno, aquele que se depara com uma experiência fragmentada, competitiva e, por natureza, pouco assentada na tradição. A esse nível de experiência humana, Benjamin denomina *Erlebnis*, a que deriva da vivência do indivíduo privado, isolado; traduz-se na impressão forte assimilada às pressas e com efeitos imediatos. Bontempelli é um cosmopolita que parece disposto a uma luta incansável pela incorporação de princípios modernos, cuja liberdade coloca-se ao lado do homem desorientado, um ser assolado em sua identidade, outro tema de reflexão constante para Benjamin ao tratar do conceito de experiência. Acredita-se que é por força destas características que o escritor tenha apreciado tanto o trabalho jornalístico.

Assim, a atividade jornalística parece ter sido bastante importante para a proposição da nova abordagem literária, porque era, para ele, uma oficina de trabalho. Bontempelli deixa claro isso no artigo *Consigli*, publicado em março de 1927, na revista “900”, quando dá dois conselhos àqueles que aspiravam à escritura:

La prima: entrare nella redazione di un giornale, e cercare de farsi mettere alla cronaca. Ogni giorno dovranno scegliere in un mucchio di fatti scolorati e banali, coglierne due o tre, dar loro una parvenza di meraviglia, la vita, la possibilità di avere un titolo, la forza d'interessante centomila lettori esigentissimi. L'altra: frequentare con attenzione il cinematografo; perché l'arte del cinematografo è la quintessenza dell'arte dello scrivere. Che si può definire: l'arte di scegliere i particolari.¹⁰² (BONTEMPELLI, 1938, p. 30).[Grifos do autor].

¹⁰² “A primeira: entrar na redação de um jornal, e cuidar de se meter na crônica. Cada dia deverão escolher entre uma porção de fatos descoloridos e banais, colher dois ou três, dar-lhes aparência de maravilha, a vida, a possibilidade de ter um título, o caráter de interessante para cem mil leitores exigentíssimos. Outra: frequentar com atenção o cinematógrafo; porque a arte

Bontempelli se serve do espaço jornalístico não somente para exercitar sua poética de cunho fantástico, mas também para veicular suas ideias em defesa da renovação de concepções literárias na Itália. Bontempelli utiliza dos periódicos como um espaço de convencimento, adentrando novamente no polêmico território da narrativa como tradição.

O trabalho jornalístico é, por natureza, uma atividade narrativa que difere das narrativas nascidas da tradição oral e, tal qual o romance, implica o rompimento da experiência plena, a *Erfahrung*. Ao recuperar o já citado pensamento de Benjamin, compreende-se que o ato de narrar faz relação com a experiência própria do homem, e o pensador a vê ligada à história. Isso a torna incomparável à narrativa jornalística, já que a gênese do trabalho jornalístico implica o isolamento dos acontecimentos do âmbito em que possam afetar a experiência do leitor.

Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e a falta de conexão entre as notícias) contribuem para tolher a imaginação do leitor, o que afasta-os consideravelmente daqueles da narração oral, que compreendem o narrador profundamente tocado pelo objeto narrado. Benjamin argumenta que

[...] há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação, reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas estas formas, por sua vez, se distinguem da narração [oral], que é uma das mais antigas formas de comunicação. (BENJAMIN, 1989, p. 107).

Sem a pretensão de transmitir conhecimento, a narração integra esse conhecimento à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência, imprimindo-lhe as marcas tal qual um oleiro no vaso de

do cinematógrafo é a quintessência da arte de escrever. Que se pode definir: a arte de escolher os particulares.” (Grifos do autor).

argila. (BENJAMIN, 1989). O filósofo considera, finalmente, que a fragmentação propiciada pela circulação da informação a exclui do âmbito da experiência, o que determina que ela [a informação] não alcance a se integrar à tradição. Tal condição repercute, ainda, na quebra dos processos dialógicos implicando na identidade do sujeito já que se reduzem as possibilidades dos fatos se integrarem à memória.

O debate em torno da atividade jornalística, à qual Bontempelli dedica boa parte de seu tempo num amplo esforço de convencimento da necessidade de renovação no campo literário italiano, não acaba aqui, porque a fragmentação que repercute da informação cumpre com outro papel igualmente impactante em matéria ideológica. Larossa Bondía consegue alcançar o âmago dos escritos de Benjamin e aponta: “A informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência.” (LAROSSA BONDÍA, 2002, p. 21). A escrita jornalística repercute no domínio do conhecimento e nas decisões, porque cumpre com a função ideológica de controle do pensamento do homem moderno:

A informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido da “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça. A primeira coisa que gostaria de dizer sobre o *saber de experiência* é que é necessário separá-lo de saber coisas, tal como se sabe quando se tem informação sobre as coisas, quando se está informado. É a língua mesma que nos dá essa possibilidade. (LAROSSA BONDÍA, 2002, p. 22).

Assim, ao tomar ciência da notícia, este homem, julga-se conhecedor do fenômeno, sem a contrapartida crítica. O sujeito ouve algo em que não está envolvido, sob um raciocínio que não lhe pertence e toma como verdade, sentindo-se apto a emitir um julgamento a respeito; alimenta, assim, o hábito de dar opinião, supostamente pessoal, como uma forma de sentir-se partícipe do referido fenômeno. Um vício enganoso que, segundo Larossa Bondía, só faz atrapalhar a experiência:

[...] se alguém não tem opinião, se não tem uma posição própria sobre o que se passa, se não tem um julgamento preparado sobre qualquer coisa que se lhe apresente, sente-se em falso, como se lhe faltasse algo essencial. E pensa que tem de dar uma opinião. Depois da informação, vem a opinião. No entanto, a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência, também faz com que nada nos aconteça. (LAROSSA BONDÍA, 2002, p. 22).

Ao escrever *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Benjamin expõe uma crítica vigorosa ao periodismo que, para ele, é a própria fabricação da informação e da opinião, um dispositivo moderno que contribui para a destruição da experiência plena; ou seja, determina um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião como incapaz de viver a experiência. (Larossa Bondía, 2002).

Não se pode efetivamente comprovar essas influências, mas alguns sinais demonstram que Bontempelli parece ter percebido estas lacunas, porque é justamente depois de quinze anos de trabalho jornalístico que ele teoriza sobre o *realismo mágico*, em que evidencia a sua preocupação com a reconstrução espiritual do homem, reconhecendo estes antagonismos como marcas da existência humana. E, porque vive neste território de conflito, revela-se o mais autêntico homem moderno, valendo-se do espaço nos periódicos para que sua opinião ganhasse maior abrangência. Além do que, para que seus

argumentos fossem compreendidos pelo leitor dos periódicos, ironizava o passado para assentar a novidade.

2.2.1 O *Novecentismo*: um movimento de ideias culturais e políticas

Neste empenho de dar visibilidade para as novidades do estrangeiro, o escritor, em março de 1928, ironiza as práticas literárias do próprio sistema literário, repisando eventos do passado que demonstravam a renovação como um processo compulsório à própria história:

*Quante volte l'Italia ha creduto imitare forme o spiriti d'altri paesi, sempre, senza avvedersene, ha talmente elaborato quegli spunti, o eccitamenti, da farne cosa profondamente nazionale. Perciò mi fanno ridere gli spaventati che continuano a gridare: "Attenti a non leggere libri tedeschi – attenti a non sentire musica russa – attenti al teatro americano". Non sono che i tísici ad aver paura delle correnti d'aria; ma con queste paure diventeremmo tísici tutti. Due tra i piú italiani autori della nostra letteratura, Ariosto e Manzoni, sono stati fieramente accusati dai tísici del loro tempo, d'essersi fatti introduttori di forme imparate dalle letterature straniere.*¹⁰³
(BONTEMPELLI, 1938, p. 52).

¹⁰³ “Quantas vezes a Itália acreditou imitar formas ou espíritos de outros países, e sempre, sem se dar conta, elaborou ideias, ou estímulos para fazer coisas profundamente nacionais. Por isso me fazem rir os medrosos que continuam a gritar: 'Atenção para não ler livros alemães – atenção para não ouvir música russa - atenção com o teatro americano.' Não são os tísicos a ter medo com a corrente de ar; mas com este medo resultaremos todos tísicos. Dois entre os mais autênticos italianos autores de nossa literatura, Ariosto e Manzoni, foram duramente acusados pelos tísicos de seu tempo, por serem introdutores de formas aprendidas na literatura estrangeira.”

E, porque vê benefícios na abertura às concepções estrangeiras, Bontempelli combate a resistência presente no sistema literário italiano no tocante ao diálogo.¹⁰⁴ Quiçá Bontempelli se vale da ironia porque sente imperiosa a resistência, o que entende ocasionar atraso à arte literária do país.¹⁰⁵ A perspectiva de argumentação de Bontempelli é analisada pelo historiador/crítico literário italiano Salvatore Guglielmino: “*polemizza contro tutta la letteratura veristica del tardo Ottocento, contro il suo patetismo e vittimismo e nel contempo contro la letteratura accademica fatta soltanto di raffinatezza stilistica*”¹⁰⁶ (GUGLIELMINO, 1978/I, p. 238). Assim, resta que as polemizações do escritor, também ilustradas no pensamento de Guglielmino, confirmam um caráter ao “empreendimento da modernização”: um processo eivado de desconfiança corrente quanto à influência da arte que vinha do estrangeiro. A voz bontempelliana empenha-se em demonstrar os processos inexoráveis que envolvem o campo artístico, o que se confirma na expressão de cada período histórico, e trata de problematizar a manutenção da tradição como um mito. Argumenta ele,

¹⁰⁴ O clamor de Bontempelli sobre uma nova abordagem muito faz lembrar outras polêmicas de igual ou maior envergadura que se estabeleceram na Europa entre os séculos XVIII e XX, com o debate aberto por Madame de Staël sobre as concepções literárias dominantes na Europa na virada do século XIX, em cujo centro estavam os italianos. O texto, que foi publicado em meio acadêmico, fazia um balanço dos efeitos gerados pelo excesso de apego à tradição classicista, que contribuía com a desvalorização do idioma nacional porque fazia circular em latim a literatura nacional. O resultado é que esta permanecia desconhecida de boa parte dos leitores, servindo apenas ao gosto dos sábios e dos poetas. Também para Madame de Staël o leitor é um elemento muito importante na proposição do debate, dada a dificuldade deste dominar todas as línguas nacionais europeias. Tal qual Bontempelli, a crítica literária francesa emite sua opinião e, por força da influência e do prestígio de que gozava, causou escândalo quando apontou a tradução das obras primas dos países vizinhos como uma alternativa para retirar a Itália da estagnação cultural dominante na época. De tal estagnação, reclamava também Bontempelli no curso dos anos 1920.

¹⁰⁵ Para Asor Rosa (2009, p. 208): “*L'Ottocento, considerato per eccellenza il 'secolo idiota' per il suo ottimismo progressista, rappresenta la sintesi di questo insieme di miti negativi dell'avanguardia.*”

¹⁰⁶ “[...] polemizza com toda a literatura *veristica* [Verga] do final do Oitocentos, contra a sua emoção e vittimismo e é também contra a literatura acadêmica que preza apenas o refinamento estilístico.”

*La tradizione è una strada che fa qualunque giro, anche il più lungo e tortuoso, pur di andare a prendere quello che c'è di buono. Questi balordi vedono da lontano la bella strada che afferra al passaggio Dante e Boccaccio, Petrarca e il Magnifico, San Bernardino, Aretino, Leopardi; ci vedono Ariosto e Parini e Foscolo, e via discorrendo; e non sanno che quando la faccenda era vicina, il Poliziano era un pugno nello stomaco alla tradizione Petrarca, l'Ariosto era una grossa scappata alla tradizione Dante, il Manzoni era la più aperta e sfrontata ribellione a tutta la "gloriosa tradizione dei narratori paesani".*¹⁰⁷ (BONTEMPELLI, 1938, p. 34).

Sua perspectiva de análise coloca em exame a repercussão dos clássicos italianos Dante e Boccaccio, Petrarca e *il Magnifico*, San Bernardino, Aretino, Leopardi que se sucederam, rompendo os padrões literários vigentes nos respectivos tempos. Com isso, Bontempelli pressupõe preparar o terreno para a aceitação da renovação literária. Porém, as consequências da disseminação da obra de arte em larga escala, ou da literatura *popolare*, não são matéria de reflexão aprofundada para o autor. É, contudo, para Benjamin, quando a analisa sob a ótica da era da reprodutibilidade técnica, fazendo clara referência à obra pictórica que, segundo ele, perde sua aura graças ao desenvolvimento da fotografia e do cinema.

A reprodução técnica do original é um fenômeno que Benjamin reconhece como inexorável no desenvolvimento histórico e, como filósofo, ele pondera sobre as perdas e ganhos do processo. Sobre a aura ele escreve: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o

¹⁰⁷ “A tradição é uma estrada que faz qualquer percurso, também o mais longo e tortuoso, porque procura aquilo que há de bom. Estes tolos veem de longe a bela estrada que assegura a passagem Dante e Boccaccio, Petrarca e o Magnifico, San Bernardino, Aretino, Leopardi; eles veem Ariosto e Parini e Foscolo, e assim por diante; e não sabem que quando a nova perspectiva se aproximou, o Poliziano foi um soco no estômago para a tradição de Petrarca, o Ariosto foi uma significativa saída para a tradição de Dante, o Manzoni foi a mais aberta e arrasadora rebelião a toda a “gloriosa tradição dos narradores *paesani*.”

que foi transmitido pela tradição, a partir da origem, desde a sua duração material até seu testemunho histórico.” (BENJAMIN, 1994, p. 168). A perda da memória, nesse caso, é um dos problemas da perda da aura, apontado por Benjamin, e que impacta no peso da tradição.

A aura se mostra fragilizada com os novos domínios da técnica e o pensador alemão soube captar a atmosfera que derivava principalmente dos desdobramentos da forma de produzir as mercadorias. Assim, se no âmbito da manufatura um produto era, tal qual uma obra de arte, um elemento único e resultado da atenção integral de seu criador no planejar e executar, na esfera capitalista, sobretudo em sua fase industrial, o produto esfacela-se em mil etapas e, por ser concentrador de tantos esforços, não repercute na identidade de nenhum daqueles que participam de sua criação. A perda da aura é também consequência dessa fragmentação e tem, portanto, implicações políticas tanto quanto culturais.

Benjamin, desencantado, trata dos prós e contras do efeito da técnica sobre a obra de arte e sua aura, apontando, nos novos mecanismos, as implicações relacionadas à memória. E, embora Bontempelli não alcance o patamar reflexivo benjaminiano, reconhece alguns desdobramentos do desenvolvimento da arte moderna, e sugere, inclusive, o anonimato como ideal supremo do autor.¹⁰⁸ Em janeiro de 1928, por exemplo, por meio do artigo *Dossenismo imperante*, publicado na “900”, ele problematiza o excesso de apego dos italianos aos grandes feitos literários, que se mantinham na contramão da história europeia, aquela que já se abria para novos empreendimentos na área.

Se ci pensiamo un momento, vediamo che tanti romanzieri, novellatori, commediografi nostri odierni, fanno, fondamentalmente, quello che fa Carlo Dossena. Lui ripete gli antichi, costoro ripetono i vecchi, è la sola differenza. (Ce n'è forse un'altra: che lui gli antichi li ripete bene e costoro i vecchi li ripetono male; ma questo non

¹⁰⁸ Cf. O artigo *Consigli*, publicado em março de 1927, na *Revista “900”* e que pode ser encontrado na íntegra na obra *L'Avventura Novecentista*. (BONTEMPELLI, 1938, p. 32).

ha importanza nella questione, che è di estetica generale). Lui si tiene a modelli morti da quattrocento, da mille, da duemila anni, costoro i modelli se li scelgono tra gli scrittori di venti o trenta anni fa. Lui imita certi maestri e inventori primi di una sensitività ed espressione; costoro imitano gli ultimi discepoli e smidollati cadetti di qualche maniera esaurita. Il che si chiama "tenersi stretti alla tradizione."¹⁰⁹ (BONTEMPELLI, 1938, p. 53).

O escritor constrói a análise usando como exemplo o polêmico caso de Carlo Dossena, um artista contemporâneo que causa sensação, por ter imitado o estilo de artistas consagrados como Donatello e Della Quercia, assim como de outros mais antigos, cujas estátuas criadas foram comercializadas como se fossem originais. O escritor ironiza o tratamento delegado a Dossena, para quem se voltavam olhares ferozes dos críticos que, na opinião de Bontempelli, não tinham autoridade criativa para condená-lo.

Excesso de apego às questões formais inerentes à tradição, para Bontempelli, assim como para os *novecentistas*, representava um obstáculo à instauração do espírito modernizador. Em razão do perfil das propostas e de “*il richiamo (chiaramente post-futurista) alla modernità, all'innovazione, alla giovinezza creativa, il rifiuto al vecchiume e della vecchia cultura pavida e sopravvissuta*”¹¹⁰ (ASOR ROSA, 1999, p. 312), o movimento *novecentista* passa a receber a

¹⁰⁹ “Se pensarmos um pouquinho, vemos que tantos romancistas, novelistas, comediógrafos nossos hodiernos, fizeram, fundamentalmente, aquilo que faz Carlo Dossena. Ele repete os antigos, estes repetem os velhos, é somente essa diferença. (Talvez haja outra: que ele os antigos repete bem e estes os antigos repetem mal; mas isso não tem importância na questão, que é de estética geral). Ele escolhe modelos mortos há quatrocentos, mil, dois mil anos, estes escolhem os modelos entre os escritores de há vinte ou trinta anos. Ele imita certos mestres e primeiros inventores de uma sensibilidade e expressão; estes imitam os últimos discípulos e cadetes enfraquecidos de qualquer maneira exaurida. O que se chama 'manter-se alinhados à tradição.’”

¹¹⁰ “[...] o chamamento (claramente pós-futurista) à modernidade, à inovação, a juventude criativa, a recusa à velhice e a velha cultura assustada/medrosa e sobrevivente.”

designação de *stracittà*, um apelido pejorativo, dado pela crítica *strapaesana*.

Estabelece-se um confronto entre os *novencentistas* - ou o *Stracittà* - e o *Strapaese*, que se estabelece na época em defesa da manutenção da tradição regionalista: “*Il progetto di Strapaese vuole la immersione nel profondo della società italiana, che è in primo luogo contadina, e il legame con la tradizione civile e religiosa e artistica fiorita per secoli nel nostro popolo.*”¹¹¹ (MANACORDA, 1999, p. 216). Assim, enquanto os expoentes do *Stracittà* expõem seus princípios na “900”, os *strapaesanos* se valem da *Selvaggio*, canais semelhantes que simbolizam posturas distintas, senão antagônicas, no âmbito literário.¹¹² Porém, em matéria política, ambas polemizam com a tradição, principalmente à luz dos pressupostos fascistas. O caráter ideológico do *Strapaese*, por exemplo, compõe-se de sentimentos e intentos nacionalistas e implicava a escolha de temas, de língua e de estilo que confluem com a política fascista de restauração dos valores autenticamente nacionais, caracterizando-se ainda por:

[...] il gusto “*crepuscolare*” per le piccole cose di cattivo o di pessimismo gusto; il disprezzo delle macchine e della città; un populismo che – lo si è visto – aveva già dato frutti letterari: il Lemmonio Boreo di Soffici, i romanzi e i giornali di Piero Jahier (Canti di Soldati, Con me e con gli alpini; “*L’Astico*” e “*Il nuovo contadino*”); certo *ribellismo beccero*, di cui era campione Curzio Malaparte.¹¹³ (PETRONIO, 2000a, p. 205).

¹¹¹ “O projeto do *Strapaese* defende a imersão no âmbito da sociedade italiana, que é em primeiro lugar agrícola, e a ligação com a tradição civil e religiosa e artística que floresceu por séculos no nosso povo.”

¹¹² Temporalmente extensa em período de vigência – até 1943 -, as publicações de *Il Selvaggio* veiculavam a defesa da tradição mistificada da vida rural, os costumes nacionais, um nacionalismo retórico que se alinhava ao movimento *Strapaese*.

¹¹³ “[...] o gosto ‘*crepuscolare*’ pelas coisas pequenas de mau ou péssimo gosto; o desprezo pela máquina e pela cidade; um populismo que – aquele que se fez ver – havia já dado frutos literários: o *Lemmonio Boreo* de Soffici, os romances e os jornais de Piero Jahier (*Canti di*

Nacionalismo e combate a qualquer tipo de importação cultural, preservando o caráter rural da vida italiana, segundo Petronio (2000a), são os pressupostos básicos do *Strapaese*. Desta forma, o pensamento que preside o *Stracittà* com eles conflita, porque pressupõe a abertura para os ares do estrangeiro como um movimento fundamental para o progresso cultural da nação:

*Stracittà,- o, come anche lo dissero, “Novecentismo” – fu dunque un tentativo de egemonizzare il fascismo visto come un movimento capace di interpretare gli spiriti profondi della civiltà moderna attraverso correnti culturali che, passate per l’avanguardia e ormai superata (Bontempelli era stato futurista), ne riprendessero la volontà di comprensione e celebrazione della società moderna nelle sue strutture sociali e mentali e nei suoi modo di costumi e di pensiero.*¹¹⁴ (PETRONIO, 1988, p. 835).

Os princípios do *Stracittà* ressaltam os valores cívicos e modernos, que são muito bem exemplificados pelo formato das primeiras edições da “900”, cujos primeiros *quattro preamboli - Giustificazione, Fondamenti, Consigli, Analogie* -¹¹⁵ foram publicados em francês. Tal procedimento demonstra o espírito arrojado e contestador predominante no grupo dos *novecentistas*, cujos esforços

Soldati, Con me e con gli alpini; “L’Astico” e “Il nuovo contadino”); certa rebeldia vulgar, da qual era campeão Curzio Malaparte.

¹¹⁴ *Stracittà*,- ou, como também o chamaram, “Novecentismo” – representou uma tentativa de hegemonizar o fascismo visto como um movimento capaz de interpretar o espírito profundo da civilização moderna por meio de correntes culturais que, passadas pelas vanguardas e já tendo-as superadas (Bontempelli fora futurista), delas retiveram a vontade de compreender e celebrar a sociedade moderna nas suas estruturas sociais e mentais e nos seus costumes e modos de pensar.

¹¹⁵ [...] quatro editoriais: Justificativa, Fundamentos, Conselhos, Semelhanças.

são valorizados por Asor Rosa também como uma afirmação da cultura italiana no exterior: “[...] *si direbbe che Bontempelli utilizzi i rapporti con gli scrittori stranieri come un trampolino di lancio per un'affermazione di prestigio della cultura italiana all'estero piú che una reale esigenza di scambio e di confronto.*”¹¹⁶ (ASOR ROSA, 1999, p. 314). Neste aspecto, segundo o autor, Bontempelli não parece menos autárquico que os expoentes da revista *Il Selvaggio*.¹¹⁷ Devido aos desencontros em matéria de concepção, muito bem exemplificados por Asor Rosa (1999), Bontempelli ganha fama de ambíguo, esta derivada principalmente do descompasso entre a proposta de abertura cultural que defendia e o alinhamento aos princípios do programa fascista que orquestravam concepções nacionalistas e fechadas. Apesar das distâncias de orientação filosófico-políticas, Bontempelli persiste no trabalho, seja ele vinculado ao debate artístico, seja ele vinculado ao partido autoritário.

No tocante à arte, é incansável em instigar a discussão que considera necessária à arte italiana e, para tanto, ousa experimentar fórmulas provocativas com o intuito de fomentar a interlocução internacional. Por meio da “900”, Bontempelli comprova a sua admiração e afinidade com o sistema literário francês.

Não por acaso, na França dos anos 1920, desponta o surrealismo, a vanguarda que marcou época por sua irreverência. Nesta perspectiva, mostra-se relevante o contato de Bontempelli com a vanguarda francesa, o que poderá ter sido favorecido inclusive pela sua atividade jornalística em Paris entre os anos 1921 e 22. A partir deste período, o escritor relaciona-se com expoentes do surrealismo, contato que Baldacci considera proveitoso para o surgimento de uma espécie de “surrealismo italiano”, que era o próprio *novecentismo*.

¹¹⁶ “[...] se diria que Bontempelli utiliza os contatos com os escritores estrangeiros como um trampolim para afirmar o prestígio da cultura italiana no exterior mais do que propriamente uma real exigência de troca e de confronto.”

¹¹⁷ A revista *Il Selvaggio*, fundada em 1924 (e que durou até 1943), por Mino Maccari, teve uma forte presença ideológica já que, na primeira fase, tratava de polemizar a política cultural e os costumes a fim de contribuir com a estruturação social do regime fascista. (Cf. CESERANI; DE FEDERICIS, 1993, p. 649).

De outro lado, a denominação sugere um desdobramento que, no limiar do contato, não restou sem identidade. Importa notar que o crítico destaca aspectos que fazem ressaltar o contato com a vanguarda como uma interlocução e não apenas como um processo unilateral. As manifestações vanguardistas parecem ter sido representativas para movê-lo para a problematização do construto literário vigente, iniciativa que ganha corpo na segunda metade da década de 1920. A aproximação, tratada como iniciativa e como um movimento de mão dupla, afasta a desconfiança de que Bontempelli possa ser um mero reproduzidor das “modas” colhidas nos sistemas literários vizinhos e que representa, sim, a concepção de fórmulas próprias para os problemas literários nacionais.

O descompasso filosófico, entre a política da abertura do *Stracittà* e o nacionalismo do *Strapaese*, evidencia-se ainda mais com o americanismo na Itália. O modo de viver americano, que se torna conhecido via literatura traduzida e cinema, passa a representar um modelo para os italianos mais ousados; e Bontempelli está entre eles. Os escritores dos anos 1920-30 passaram a adotar, então, uma representação dos Estados Unidos, em parte fantasiosa, pois quem a defendia como referência para os novos padrões modernos sequer conhecia a nação. Neste contexto de disputa, os Estados Unidos, compreendidos como a terra simbólica de juventude e vitalidade, passam a representar a “antiitalia”, na colocação de Petrônio (2000a, p. 207). Segundo o historiador, os autores Pavese, Vittorini, Giaime Pintor, e o próprio Bontempelli, são aqueles que mais se valem de tais pressupostos para firmar uma tendência no território italiano. Embora os primeiros não estejam diretamente ligados ao *Stracittà*, colaboram para disseminar essa ideologia por meio das obras traduzidas. Bontempelli, mais enfático, beneficiou-se do espaço nos periódicos para expor o que pensava sobre a cultura americana, posicionando-se a favor do usufruto dos benefícios que poderia trazer para a renovação artística na Itália:

Quello che ci attrae negli Americani [...], è il loro stato di verginità spirituale; sono degli “omerici” e per questo una intelligente attenzione al loro modo di sentire ed esprimersi può esserci di

*grande giovamento per liberarci da quanto perdura in noi malvivo e come tale ci ingombra.*¹¹⁸ (BONTEMPELLI, *apud* PETRONIO, 2000a, p. 207).

O debate entre os dois grupos contribui para polemizar a função da literatura que, segundo Guglielmino, desdobra-se em duas posições sobre a cultura italiana:

a) *una concepisce l'attività letteraria come esercizio al disopra delle parti, come evasione e nel contempo rifiuto di ogni compromissione: è la posizione teorizzata de La Ronda;*

b) *l'altra insiste con varia intensità sul rapporto tra letteratura e realtà nazionale e concepisce l'attività letteraria in una dimensione di impegno civile: è la posizione delle riviste di Piero Gobetti e degli altri scritti letterari di Antonio Gramsci.*¹¹⁹ (GUGLIELMINO, 1978/I, p. 186).

No caso de Bontempelli, é seguro que ele tenha se posicionado a favor da primeira corrente, aquela que se fomentou pelo empreendimento Futurista e também pelo movimento *Novecentista*, conforme apontou Baldacci (2004). De fato, no movimento do *Stracittà* pode-se localizar um ponto de contato, já que o escritor explicita em seus textos a pretensão de harmonizar a literatura com a política, o que seria alcançado mediante a restauração operada pelo fascismo.

Importa ressaltar, finalmente, que os traços do perfil intelectual desse escritor comprovam que ele não poupou esforços em perseguir

¹¹⁸ “Aquilo que nos atrai nos Americanos [...], é o seu estado de virgindade espiritual; são uns ‘homéricos’ e por isso uma inteligente atenção ao modo deles sentirem e exprimirem pode ser de grande valia para nos libertar daquilo que é em nós mal-vivo e como tal nos desorganiza.”

¹¹⁹ “a) uma concebe a atividade literária como exercício superior às demais partes, como evasão e ao mesmo tempo descompromissada: é a posição teorizada por La Ronda [Revista].

b) a outra investe com diferentes intensidades na relação entre literatura e realidade nacional e concebe a atividade literária como empenho civil: é a posição das revistas de Piero Gobetti e dos escritos de Antonio Gramsci.”

um estilo literário que se harmonize com o desenvolvimento econômico, social e político da sociedade italiana da época. Em 1938, suas fervilhantes ideias, escritas no curso dos vinte e quatro anos antecedentes, foram reunidas na obra *L'Avventura Novecentista*; não por acaso, é intitulada de *Avventura*, um testemunho próprio de uma época marcada por generalizado espírito de empreendimento, de ousadia e de grandes apostas, que o escritor parece ter incorporado do clima latente na Europa.

CAPÍTULO 3

3. VITA E MORTE DI ADRIA E DEI SUOI FIGLI: O MASSIMO DA NARRATIVA

3.1 Contextualização da obra e pressupostos metafísicos

Ansiedade é o tom da crônica intitulada *Comincia ora* que Bontempelli faz circular nos periódicos italianos, quando a obra *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* é lançada pela Editora Bompiani, de Milão.¹²⁰ Em maio de 1930, Bontempelli celebra a publicação do livro, dizendo: “*Aspetto con nobile ansia l'accoglienza che il pubblico e la critica faranno a questo mio nuovo e inatteso romanzo: Vita e morte di Adria e dei suoi figli.*”¹²¹ A ânsia se deve ao fato de considerá-lo como o seu primeiro romance e, portanto, representativo na concretização de uma nova etapa narrativa, aquela que se inicia em 1919, com o descarte de *Dallo Stelvio al mare*. A comemoração vem acompanhada de um balanço positivo do curso dos últimos anos da carreira, atribuindo ao período um processo de rejuvenescimento literário:

Molti s'erano forte meravigliati quando, undici anni sono, tornando dalla guerra dopo avervi raggiunta e conquistata la giovinezza (la mia

¹²⁰ Este romance foi traduzido para o português, por Marina Guaspari, em 1933, pela Editora do Globo de Porto Alegre, levando como título *Vida e morte de Adria e de seus filhos*. Importante lembrar que este foi o único romance de Bontempelli que é traduzido para o português; a Editora do Globo, o publica no volume II, que reúne 224 páginas de uma edição popular da coleção denominada: *Literatura da Itália Nova*, que dá visibilidade à literatura italiana que despontava sob o império da política fascista. O texto traduzido não será analisado em matéria de mérito, mas utilizado como elemento de estudo nas passagens da obra cujo significado nos interessará enfocar no curso da análise. Importante ressaltar que no ano da publicação da obra (1933), Bontempelli vem ao Brasil, ao lado de Pirandello, com a companhia *Teatro d'Arte di Roma*, que se apresentou em São Paulo (antes disso, também estiveram em Buenos Aires).

¹²¹ “Começa agora” [...] “Espero com nobre ânsia o acolhimento que o público e a crítica farão a este meu novo e inesperado romance: *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*.” [tradução nossa].

*vecchiezza l'avevo consumata prima, proffittando degli anni morti quali furono i primi quindici del nostro secolo: ora non potrò essere vecchio mai più e tra cinquanta anni morirò giovane e si dirà: "Peccato, chi sa che belle cose avrebbe fatte ancora"), s'erano tanto meravigliati quando, tornando nel '19 con l'anima fresca, ho rinnegato, buttato via, calpestrato tutto quanto (sette o otto volumi) avevo scritto prima, per ricominciare in pieno. Oggi la cosa è diversa; non rinnego nulla. Allora avevo buttato via la consumata vecchiezza; oggi rifiutando i miei libri dal '19 ad oggi rinnegherei una amabile adolescenza: sarebbe ingratitudine sacrilega e certo me ne punirebbero gli dèi che accompagnano con tanta benevolenza il mio cammino e mi danno serenità contro tutte le incomprensioni.*¹²² (BONTEMPELLI, 1938, p. 291) [Grifos do autor]

Denota do longo comentário uma profusão de energias de um Bontempelli exultante com o produto deste trabalho e que atesta sua convicção na inversão de perspectiva de abordagem que amadurece no curso dos anos 1920. Aquele que, em *Dallo Stelvio al mare*, usava da palavra para dar colorido de vida à guerra (“*la bellissima guerra nostra*”!), opta pela morte como pano de fundo para a narrativa aqui analisada. O romance é apontado pelos críticos, a exemplo de Baldacci

¹²² “Muitos ficaram fortemente encantados quando, há onze anos, eu voltava da guerra depois de ter alcançado e conquistado a juventude (a minha velhice eu a consumi antes aproveitando dos *anos mortos* que foram os primeiros quinze anos do nosso século: agora não poderei ser velho nunca mais e daqui a cinquenta anos morrerei ainda jovem e se dirá: ‘Que pena, quem sabe que belas coisas teria ainda feito’), ficaram muito encantados quando, voltando com o espírito fresco, reneguei, joguei fora, liquidando o que (sete ou oito volumes) havia escrito antes, para recomeçar inteiro. Hoje a coisa é diferente, não renego mais nada. Então tinha jogado fora a consumada velhice; não rejeitados os meus livros de '19, hoje renegaria uma amável adolescência: teria sido ingratidão sacrílega e me puniriam certamente os deuses que acompanham com tanta benevolência o meu caminho e dão serenidade contra todas as incomprensões.” [Grifos do autor] [tradução nossa].

(2004), como uma das expressões de mudança estética operada pelo escritor no empreendimento da poética do *realismo magico*, que leva a efeito as teorizações publicadas na revista “900” entre os anos 1926-29.¹²³ O próprio escritor descreve a intensidade que permeia o processo de elaboração da obra; a construção, segundo o autor, compreende uma longa maturação que atravessa a concepção das demais obras escritas anteriormente:

*Mi occorreva, in quello spazio translucido raggiunto in pieno con i migliori idilli di Donna nel Sole, far vivere una umanità cui tutto il mistero e il miracolo venga dal di dentro; dalla sua passione, dal suo volere. Solo in questa maniera ogni traccia delle regioni percorse per arrivare lassù, ogni residuo del lungo andare, ogni polvere raccolta nel cammino – ironia, ermetismo, funambolismo, magia – sarebbe del tutto detersa. Questo non ha potuto avvenire se non oggi con Vita e morte di Adria e suoi figli, che per ciò è il mio primo romanzo, il mio primo libro. Comincia ora. Nessuno degli altri poteva essere compreso e accettato senza un pensiero a quello che lo aveva preceduto; questo è il primo che da solo possa esser offerto ai lettori, il solo che in pieno possa parlare ai più ingenui, il solo che potrebbe – vero saggio e riprova dell’opera di poesia – essere “anonimo”.*¹²⁴
(BONTEMPELLI, 1938, p. 290)

¹²³ As obras que os críticos apontam como alinhadas à poética novecentista são: *La scacchiera davanti allo specchio* (1922); *Eva ultima* (1923); *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925); *Donna nel sole e altri idilli* (1928); *Il figlio di due madri* (1929); *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930),

¹²⁴ Eu precisava, naquele espaço translucido alcançado plenamente com os melhores idílios de *Donna nel Sole*, fazer viver uma humanidade em que todo o mistério e o milagre venha de dentro; da sua paixão, da sua vontade. Desta maneira todos os traços das regiões percorridas para chegar lá, todo remanescente do longo caminho, toda poeira recolhida na estrada - ironia, hermetismo, *funambule* (habilidade/esperteza), magia - seria completamente lavada. Isso não pode ocorrer senão hoje com *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*, que é então o meu primeiro

Fazer viver uma humanidade em que todo o mistério e milagre venham de dentro, da paixão e da sua vontade é componente psicológico em que o escritor costura a abordagem. De fato, é explícita a referência aos fundamentos do *novecentismo*, seja no elemento da pureza e ingenuidade, *il candore*, com que a narrativa dialoga com o leitor, seja pela indicação do anonimato que, para Bontempelli, constitui a obra artística de novos tempos e que, absoluta, fala por si, sem depender da assinatura de autor para fazer-se importante.

A intriga envolve a família de Adria na virada o século XX; a jovem senhora de suprema beleza casa-se com um homem de presença tão insignificante que sequer é digno de ter um nome no romance. Adria se ocupa cotidianamente da beleza e da logística exigida por sua constante presença nos eventos artísticos romanos. Todas as noites, tira da gaveta o espelho que lhe concede a possibilidade de se auto-adorar, um ritual destituído de sensualidade, porém. Ademais, Adria é elemento de adoração de toda sociedade nos eventos sociais que frequenta com o marido, diuturnamente.

Ocorre que o casal tem dois filhos pequenos, Tulia, de oito anos, e Remo, de seis, os quais convivem com a mãe sob agendamento: às quintas-feiras, por uma hora, se nenhum evento de maior importância se sucedesse, Adria recebia os filhos em seus aposentos. Mas, os filhos, movidos pelo desejo de se aproximar da mãe, são autorizados a observá-la todo dia à hora do jantar através de uma fresta na parede do cômodo ao lado da sala de refeições, que Adria compartilhava com o marido. Esse tratamento frio e impessoal da personagem, contrariamente às expectativas, torna-a mais e mais adorada, seja pela família, pelos amigos ou pela sociedade, para quem ela sempre resultava num espetáculo.

romance, o meu primeiro livro. Começa agora. Nenhum dos outros podia ser compreendido e aceitado sem um pensamento (relação) àquele que o tinha precedido; este é o primeiro que por si mesmo pode ser oferecido aos leitores, aquele que plenamente pode dialogar com os mais ingênuos, aquele que poderia – verdadeiro ensaio e confirmação da obra de poesia – ser anônimo.” [Tradução nossa].

Os recursos que Bontempelli utiliza no texto literário, agora, não são mais aqueles que colorem a vida, tal qual pretendia em *Dallo Stelvio al mare*, mas, sim os da extrema crueldade, inerente à existência esvaziada de sentido. Adria não teme a ninguém senão a natureza que lhe nutre a beleza. Às vésperas de completar trinta anos, decide lacrar o espelho da gaveta e perpetuar a imagem de sua beleza na lembrança das pessoas; resolve, pois, abandonar a vida em sociedade, a família e a rica *Villa* onde mora, para fechar-se numa “torre de marfim” em Paris, uma espécie de isolamento-morte que perdurará por doze anos. O apartamento eleito se localiza no *Sacre-Coeur*, região bastante conhecida por congregar a boa agenda noturna da capital francesa. O ambiente pessoalmente decorado por Adria, baseia-se na cor branca e lâmpadas em abundância, as quais Adria faz questão de usar, muito embora a iluminação solar possibilitasse dispensá-la.

A decisão do isolamento, como forma de perpetuar sua beleza na memória de todos, repercute numa sucessão de mortes físicas: meses depois morre inesperadamente o marido; anos depois ocorre a morte da filha, a estudante de medicina que, heroicamente, se envolve nas estratégias do *front* de guerra em benefício da pátria – Túlia é sumariamente executada sob acusação de espionagem. Por fim, o filho Remo, músico e dotado de grande sensibilidade, não tem morte física, mas um destino sombrio lhe solapa a identidade civil. Em Marselha, ao receber os pertences que lhe endereçara a irmã morta, aprecia a fotografia da mãe que não vê há mais de uma década. Na disputa da posse da imagem com um colega músico que, por ela fica curioso, termina por assassiná-lo. A fim de salvar Remo, os demais colegas queimam seus documentos e o despacham para a América como se fosse o próprio assassinado, ato este que denota uma profunda inversão quanto ao significado da vida.

Porém Adria não chora pelo destino dos filhos, nem se submete às leis parisienses que, com vistas ao assentamento de um novo projeto urbano, exigem que se transfira de residência. Adria passa os dias a analisar a falência de seu projeto; depois de doze anos de reclusão, tem que se expor outra vez e, calma, recebe as sucessivas notificações do órgão municipal que comanda as operações de demolição, que se

aproximavam, dia a dia, com pesadas marteladas. Adria resiste. Saem os serviçais no último momento, porque não concebem abandonar sua Senhora. Adria concretiza a morte física num incêndio posto em curso por suas próprias mãos, não sem antes romper o lacre do espelho guardado há tantos anos para o último e derradeiro exame. O narrador a preserva em sua presença mitológica quando arremata, ao final, que de seus restos nada foi encontrado quando as últimas labaredas foram, finalmente, apagadas. Queimaram-se corpo e alma.

O título *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* talvez fosse mais bem identificado com o conteúdo se se denominasse *Morte e vita di Adria e dei suoi figli*, já que implica a história de uma família, rica e triste família, em que a morte parece entrar no compasso da vida penetrada nos absurdos atos do cotidiano, que misturam sentimentos antagônicos como fascínio e indiferença, medo e idolatria, entre outros. Agora se pode compreender por que razão a obra leva no título a referência da dualidade da existência: *vida e morte*, sendo que vida é só um rito de passagem, o elemento que pulsa fundamentalmente é a morte; todos vivem a morte, sem a qual a história parece resultar descontextualizada e sem sentido. Mas por que Bontempelli escolhe narrar a morte, o que subjaz a esta matéria?

Compreende-se que a morte se constitui na grande alegoria que o autor privilegia para enfocar as problemáticas de seu tempo, sendo este conceito tomado na concepção mais profunda do que a simples forma de ordenar e exprimir ideias diferentes do mero enunciado. Trata-se de considerar o conceito na acepção benjaminiana, em que a “alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita.” (BENJAMIN, 1984, p. 184). A escrita vista não apenas como um sistema convencional de signos, mas como um tratamento da linguagem que enfoca conteúdos subliminares, ultrapassando a aparência dos objetos e fenômenos.

Quando trata da alegoria, em a *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin a estuda nas perspectivas de abordagem dos diferentes períodos, desde o classicismo até o barroco, argumentando que “a significação e a morte amadureceram juntas no curso do desenvolvimento histórico, da mesma forma que interagem, como

sementes, na condição pecaminosa da criatura anterior à Graça.” (BENJAMIN, 1984, p. 188). Benjamin mostra as diferenças quando analisa o contexto da morte no período barroco, percebendo-a como objetivo do alegorista que a relaciona à natureza, em que o fim último é propriamente a morte. Aqui a história é vista como natureza, conforme explica o tradutor Sergio Paulo Rouanet, na apresentação da obra.

Entretanto, na medida em que ocorre o rompimento da concepção de história como natureza, na qual a morte é o destino, essa mesma história passa a ser vista como representação da significação da linguagem, isto é, a morte se assenta na subjetividade da significação, mantida sob o arbítrio do alegorista. Segundo Rouanet: “Pela significação, o alegorista quer conhecer as coisas criadas, e, através do conhecimento, salvá-las das vicissitudes da história-destino. O alegorista lacra as coisas com o selo da significação e as protege contra a mudança, por toda a eternidade. Pois só a significação é estável.” (ROUANET, 1984, p. 41). Assim, o escritor, como alegorista, vale-se da significação da morte para salvá-la da história naturalizada e usa, pois, da linguagem alegórica como instância mediadora, convertendo conteúdos externos em elementos estruturais.

O tom fundamental da abordagem de Bontempelli em sua nova fase narrativa encaixa-se na perspectiva da morte como significação da linguagem a que se refere Benjamin. O escritor brinca com a morte e constrói a obra extraindo vida das coisas, intensificando o efeito da crueldade da trama no leitor. Tal abordagem também se aproxima da assertiva de Blanchot (2011) de que a arte exige que se brinque com a morte a fim de inserir um pouco de jogo onde já não existe mais recurso nem controle. A condição da morte no texto se refere à tomada de consciência do próprio escritor quanto à matéria de sua arte. O pressuposto blanchoteano é de que: “Não escrevemos segundo o que somos; somos segundo o que escrevemos” em que “toda ação realizada é ação sobre nós” (BLANCHOT, 2011, p. 92), a escrita de um livro é fator de modificação profunda. Neste caso, entende-se que o jogo bontempelliano explora a morte como um recurso poliédrico, que permite desnudar o viver fragmentado e a profunda solidão do homem

moderno, contexto ao qual o escritor parece indicar já ter consciência de pertencer.

Esta inclinação de abordagem comprova que Bontempelli compreende as questões literárias latentes em seu tempo, e assim se vale do texto para desnudar as problemáticas existenciais que ele próprio enfrenta. Nesta direção temos outros exemplos de escritores, seus contemporâneos, que igualmente adentram na matéria da morte como uma forma de enfrentamento. Blanchot, na obra *O espaço literário*, indica que Kafka, por exemplo, expressava no texto seu contentamento de morrer em razão da natureza antagônica do ato de viver constituído, pois, de uma felicidade assentada no desejo e amor acima de qualquer coisa. Um viver eivado de morte, portanto. É pela via do reconhecimento desta relação que o ato da escrita se tornou possível para Kafka, pois, segundo Blanchot: “[...] não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania.” (BLANCHOT, 2011, p. 92). O mesmo ocorre com Bontempelli, que destaca: “*In realtà tutte quelle persone non sono affatto pronte alla morte, penano perché non si sentono abbastanza vive.*”¹²⁵ (BONTEMPELLI, 1942, p. 15), o que comprova que o escritor já compreendia a relação estabelecida entre a escrita e a morte como um componente artístico moderno. E se considerarmos o contentamento que o escritor apresentava com a produção da obra, destacado na citação inicial deste capítulo, pode-se deduzir que Bontempelli já se via em condições de morrer contente, tal qual Kafka, visto que reconhecia a vida repleta de constructos falsos.

Deleuze, quando trata da literatura e a Vida, em *Crítica e clínica*, argumenta que:

[...] escrever não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa

¹²⁵ “Na verdade todas as pessoas não se sentem prontas para a morte, sofrem porque não se sentem suficientemente vivas.”

qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir-imperceptível. [...] Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não pré-existentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (DELEUZE, 1997, p.11).

Assim como Blanchot, Deleuze também aponta para o hiato existente entre a realidade e o mundo, entre as palavras e as coisas, entre significados e significantes, assim como para a impossibilidade de o texto literário representar a realidade. A leitura Blanchoteana é de que: “O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela”. (BLANCHOT, 2011, p. 17). A escrita, para o pensador, exige o rompimento do vínculo que une a palavra ao eu e pressupõe a entrega ao interminável:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim e termina em ti. Escrever é romper com esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pela qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo.” (BLANCHOT, 2011, p. 17).

O escritor do século XX vive nesta esfera problematizada, pois na mesma medida que alcança legitimar o que escreve, perde sua própria voz, porque sua arte se vê associada às relações de poder. É preciso renunciar ao “Eu”, segundo Blanchot, e trabalhar o vazio como uma forma de romper o circuito ideológico, permitindo o estabelecimento de uma interlocução com o leitor: “Escrever é agora o interminável, o incessante”, sem pretender exprimir “exatidão e a certeza das coisas e dos valores segundo o sentido de seus limites” (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Nesta condição, o próprio ato da escrita resulta problematizado já que o escritor se encontra profundamente imerso na obra produzida. O escritor, neste caso, converte-se num *ser* que escreve com vistas à liberdade do exílio da realidade. Com base em Blanchot e Deleuze, pode-se compreender que o tema da Vida se implica diretamente com a ideologia e com os constructos falsos do Eu. Para problematizar as amarras desta realidade, Bontempelli escolhe uma poética de desígnio fantástico, porém não fabuloso, que pressupõe escapar dos limites desta vida alienada, possibilitando ao leitor uma oportunidade de reflexão a respeito dos dilemas existenciais a que ele próprio já estava acostumado.

Para além da dimensão física, a morte impacta na vida como uma condição que se enovela na alienação e na luta pelo sobreviver. A trama tematiza o cotidiano de vidas alienadas, um confronto de vida que não é vida e de morte que não é morte: morte e vida assumem assim um caráter dialético. Como enfatiza Blanchot em relação a Kafka:

Morrer contente não é, a seus olhos [de Kafka] uma atitude intrinsecamente boa, porquanto o que ela exprime, em primeiro lugar, é o descontentamento da vida, a exclusão da alegria de viver, essa felicidade que cumpre desejar e amar acima de tudo. “A aptidão para poder morrer contente” significa que a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada: Kafka, de certo modo, já está morto, isso é-lhe dado, tal como lhe é dado o exílio, e esse dom está

vinculado ao de escrever. (BLANCHOT, 2011, p.95-6).

Considera-se a morte, então neste contexto, como algo que vai além da destruição do corpo: ela é também a alegoria de uma vida alienada e pautada num viver ausente de sentido e irrepresentável, por assim dizer, que impacta na arte de escrever. Ao situar a própria escrita, Bontempelli se insere nesse lugar problematizado e a obra é festejada pelo escritor porque, por meio da abordagem metafísica, do *realismo magico*, como ele prefere denominar, alcança explorar os antagonismos que se estabelecem na estruturação da vida moderna.

3.2 A abordagem metafísica em *Vida e morte de Adria e de seus filhos*

Ao empreender na poética do *realismo magico*, Bontempelli resalta características psicológicas de ações cotidianas: a pureza e a ingenuidade imanentes ao homem, que servem de anteparo ao sentimento de impotência derivado das forças de um universo fragmentário da vida esvaída de sentido. No romance em questão, o escritor usa da imaginação como forma de criar uma atmosfera que transgrida o previsível e alcance tematizar as forças subliminares que movimentam este contexto moderno: “*L'uomo e il mondo veduti come un miracolo e un mistero, tale è sempre stata la mia ansia.*”¹²⁶ (BONTEMPELLI, 1938, p. 290). O componente do mistério é fundamental para a abordagem metafísica já que põe em questão os enigmas que atravessam a aparência e a realidade, bem como abre possibilidade de problematizar a relação entre normalidade e anormalidade. E, assim como a morte assume um caráter alegórico, os demais componentes da obra não podem ser lidos na mera aparência, mas, sim, analisados na dimensão que vai além da matéria física, tratativa esta que possibilita ao escritor o enfoque das significações subjetivas que movimentam a trama.

¹²⁶ “O homem e o mundo vistos como um milagre e um enigma, esta sempre foi a minha ânsia.” [Tradução nossa].

Os princípios da arte metafísica, na narrativa de Bontempelli, consistem na aplicação plena da imaginação sobre os eventos que compõem a realidade: “*Unico strumento del nostro lavoro sarà l’immaginazione.*” (BONTEMPELLI, 1938, p. 18). O enredo, que é permeado de rarefações como recurso literário para evidenciar os elementos que interessam, constitui-se também de um jogo de presença e ausência que atribui peculiaridade aos eventos e personagens. Assim, por exemplo, o marido de Adria resulta numa personagem apagada, cujo único elemento de identidade é ser marido da personagem principal. Do mesmo modo, trabalha com desdobramentos antagônicos como alternativa de descrição do contexto da trama, ou seja, não se trata de descrever os componentes da narrativa impondo uma imagem representativa, mas de se valer de recursos narrativos que suscitam interpretações diversas, abrindo precedente de análise sobre as múltiplas facetas que uma realidade pode guardar.

Tal desígnio narrativo pode ser visto na própria abertura da obra, quando Bontempelli contrapõe a alegria da brincadeira infantil dos filhos de Adria com o cair da tarde e os cantos escuros que se anunciam na paisagem. Momentos íntimos da família, como o cotidiano recolhimento do pernoite dos pequenos que se faz pelas mãos da governante, enquanto os pais se preparam para o requintado jantar, são explorados de maneira que o escritor cuida de contrapor elementos psicológicos, como solidão, aos elementos de caracterização física, como a máxima iluminação e beleza dos ambientes. As duas crianças, Túlia e Remo, não compartilham do jantar com os pais, assistem-no da fresta da parede do cômodo escuro e observam o evento, cuja exuberante iluminação se amplia ainda mais em razão da beleza resplandecente da mãe. Aqui, o autor ressalta o olhar inocente e o fascínio pela beleza da mãe como um jogo de linguagem, em que subjaz a decadência dos costumes aristocráticos representados na família de Adria. Explora a imagem de uma maneira inusitada, em que os constructos ideológicos se manifestam sob as hábeis articulações da abordagem metafísica, cujos elementos narrativos expressos dialogam por suas ausência tanto quanto pelas presenças.

O componente do enigma sustenta o argumento que qualifica o lugar de cada personagem, sendo que a força da trama se assenta na personagem de Adria, cuja singularidade se alicerça na personificação da acepção clássica de beleza. Diuturnamente, ao deitar-se, cumpre com um ritual de apreciação da própria imagem ao espelho, um evento que se assemelha a um delírio e cujo desencadeamento não se equipara aos demais acontecimentos que correm em paralelo.

Chegando à casa, despe-se rapidamente, mergulha um instante no banho morno, despede a criada de quarto e envolve-se nas sedas côr de rosa do leito sumptuoso. Saúda, com um olhar circular, as cores delicadas, as formas harmoniosas que a cercam, estende o braço, toma de cima da mesa um espelho, o seu espelho favorito que, há cinco anos, todas as noites, àquela hora, a serve fielmente; depois, apoiando-se num braço, soergue-se na cama e, sorrindo, dirige à sua imagem o último cumprimento desse dia. É a saudação mais demorada, o sorriso mais esplêndido. Nenhum vivente conhece o sorriso e a expressão dessa hora e desse olhar. O tremular de rosas que se eleva, do canto dos lábios ao alto das faces, cruza-se com a tênue vibração dos cílios.

Adria ergue-se mais, apoia-se no cotovelo e afasta o espelho tanto quanto lho permite o comprimento do braço. Não se lembra, porém, de afagar a pele acetinada. Torna a aproximar lentamente o espelho, entreabre os lábios e ri-se, à vista dos dentes muito alvos e brilhantes. Folga de contemplar os próprios lábios carminados, as faces, os cabelos que agora lhe caem na testa, mas não sente o desejo de beijar essa boca que no espelho lhe sorri juvenilmente. A sua idolatria é pura e celeste. (BONTEMPELLI, 1933, p. 23-4).

Aparece, pois, o elemento enigmático ao que Bontempelli pretende dar visibilidade, ou seja, o espelho. Objeto de uso desde a Antiguidade, o espelho simboliza o enigma, o contemplar e o ser contemplado, sendo que a imagem semelhante ao original é permeada de silêncio e mistério. Um falso pleno de poder que se reporta ao drama mitológico de Narciso consumido sob o encanto da própria imagem refletida nas águas límpidas do lago. O ritual do espelho estabelecido por Adria parece, num primeiro plano, retroalimentar este enigma mitológico assentado na ilusão da realidade fomentada por meio do objeto. Já num segundo plano, pode simbolizar a angustiante busca pelo autoconhecimento e a simbiose entre mundo interior e exterior, que constituem a relação eu-mundo numa perspectiva transcendente.

A beleza tornou-se a sua preocupação incessante, o fim de todos os seus atos, imaginava-a como uma entidade separada do seu ser, como um tesouro que Deus houvesse confiado à sua guarda. [...] O sentimento que a animava não era uma ambição, mas um culto. De fato, ninguém a censurava. Prostrado nos degraus dêsse altar, o marido era o acólito submisso, os filhos adoravam de longe, os amigos não se atreviam a trata-la familiarmente, as mulheres a rivalizar com ela, os admiradores não a cobiçavam. Essa sua vontade de beleza plasmara totalmente os seres que de mais perto a rodeavam. (BONTEMPELLI, 1933, p. 18).

A imagem da iluminada beleza de Adria que se converte em objeto de adoração coletiva, revela em seu plano espectral uma mulher enclausurada em si mesma, que deposita sua razão de viver no projeto fantástico de conservar-se como beleza única na lembrança das pessoas, aura esta que se aproxima à simbologia mitológica. Nesta perspectiva, o escritor constrói uma personagem multifacetada em matéria psicológica, movimentando o enredo com uma mistura de sentimentos num primeiro

momento estranhos, porém uma vez perscrutada a imagem transcendente, resultam coerentes porque o brilho é escuridão e a beleza é a expressão da morte que envolve o Eu.

Além disso, as manifestações do Eu são abundantes na personagem que se constitui em espetáculo dentro da própria casa, colocando-se numa posição intocável, afastada de todos e com uma faceta desumanizada. Adria determinava horários para concretizar seus propósitos à revelia do interesse dos filhos, marido, empregados e amigos, o que, de imediato, parece denotar frieza:

- A senhora Adria – explica a empregada – recomendou-nos, ontem a noite, que só a acordássemos hoje, às duas horas; advertiu que, durante o resto do dia, não verá ninguém; isolou o telefone do quarto e proibiu que lhe falássemos, a não ser para o seu serviço. Tomará as refeições no seu aposento. Mandou dizer ao senhor que sairá amanhã, às onze horas, para um longo passeio e só voltará ao escurecer. Pedu-lhe, pois, que lhe deixe o automóvel à disposição. Ordenou também que lhe levássemos ao quarto uma quantidade de livros. (BONTEMPELLI, 1933, p 53).

Contudo, Adria não era indiferente, porém, resoluta em seu projeto de beleza: “Adria não receava que os abraços filiais lhe amarrotassem as roupas, mas temia que estas provas de afeto lhe turvassem o íntimo propósito de ser bela.” (Bontempelli, 1933, p. 18). A personagem é construída, num primeiro plano, como um objeto artístico. Sua existência se resume em cuidar da manutenção da beleza que, afortunadamente, agraciara-lhe a natureza. Adria acorda tarde e ocupa-se do planejamento dos vestidos para as ocasiões sociais a que comparece diuturnamente. O escritor trata de pormenorizar a vida leviana de uma versão feminina da figura do dândi, em plena decadência cultural, quando sua agenda de compromissos envolve basicamente as festas e os eventos artísticos, nos quais, em razão da

beleza resplandecente, a presença sempre resulta em acontecimento, sendo Adria, o próprio espetáculo: “Adria escolheu um lugar, sentou-se e logo todos voltaram a entregar-se à distração preferida, à dansa, ao jôgo, à conversação, à intriga, ao namoro ou ao enfado, porém com mais alma, como após a passagem dum aroma purificador.” (BONTEMPELLI, 1933, p. 39).

Trata-se de uma personagem que escorrega, escapando de perspectivas objetivas de enquadramento, porque ao mesmo tempo em que representa o *Bello* na sua acepção clássica, é enigmática e fascinante também por sua inteligência reflexiva e ajustada nos procedimentos que dão concretude a uma vida por natureza sem vida. A faceta da frieza e indiferença que mostra na vida familiar – quando não compartilha do leito com o marido e nem acede ao império dos desejos dos filhos pequenos – desfaz-se quando ela expõe as angústias que lhe consomem a alma no registro epistolar com a filha Túlia, já adulta. Então já encarcerada no apartamento em Paris, Adria escreve:

Túlia

Não sei se és criança ou adulta, se és minha filha, no verdadeiro sentido da palavra, ou se és a minha alma, essa alma que todos nós possuímos, mas que nem sempre está em nós. Fora do nosso “eu”, em alguém ou nalguma cousa, noutra pessoa, no céu ou na planta, pode essa alma vaguear, à espera de que a chamemos; e, se a soubermos atrair, nos obedecerá, que antes disto ela mesma ignora que nos pertence.

Cedo ou tarde, os corpos sem alma lhe notam a falta; porém são poucos, a maioria está completa desde o princípio e não precisa pensar em tal. Não sei, Túlia, se poderás compreender estas cousas. Eu, que as escrevo, não as entendo bem. Talvez nada signifiquem e nada haja que compreender. Quanto a mim, imagino que nem todos os que não têm em si a própria alma a encontrarão completa noutro ser. (BONTEMPELLI, 1933, p 124-5).

Esse desenho da personagem, o particular perfil psicológico, são indicadores de que a escritura de Bontempelli se alinha às tendências nascentes na sua época, em que despontavam as obras de Henry James e Marcel Proust. Segundo Tadié (1992), ambos são os gigantes do romance psicológico em que a abordagem propõe um tipo de personagem devorado pela vida interior. A tensão que contrapõe a vida interior e exterior conduz à morte o herói em sua perspectiva totalizante, segundo o autor. No processo de invasão da interioridade ocorre que:

[...] as personagens, submetidas a perspectivas diferentes, portanto dissociadas em imagens diversas e evoluindo através do tempo, tornadas irreconhecíveis pela mudança e pelo envelhecimento, apenas surgem já como uma coleção de estados psicológicos sobrepostos, a cuja soma teríamos de proceder. (TADIÉ, 1992, p.42).

Essa prerrogativa de abordagem do romance moderno concede ao leitor o privilégio de interpretar os contornos da trama então dispostos nas entrelinhas, como, por exemplo, o obscurecimento de determinada personagem como uma forma de designar-lhe um perfil. Em razão disso, o marido, que permanece sem nome ao longo da história, define após a partida de Adria, morrendo de forma inusitada. Contudo, isso não resulta importante, porque o leitor se apercebe que a sua configuração era propriamente de uma presença ausente, condição esta que parece se harmonizar plenamente com a ideia da morte física.

Assim, da mesma forma que o escritor evidencia a beleza, a luz e a inteligência, como elementos de vida, deixa latente a veia da impotência como um sustentáculo argumentativo da narrativa. É como a sombra que depende da luz, que a abordagem metafísica de Bontempelli, conduz o leitor a compreender que há uma morte em vida, aquela que se estrutura na própria vivência moderna. A impotência repercute em solidão e, esta, por consequência, na dependência de

outrem, que se preste a compensar o conflito existencial estabelecido. Bontempelli ilustra bem esta posição quando enfoca o tema da família, cujo elo de sangue se mostra insuficiente para potencializar a solidariedade e a noção de comunidade. Os membros são desagregados e solitários e o laço que os une é apenas o fascínio por Adria, um falso constructo de beleza que parece luz, mas que é sombra, que é a expressão própria de uma normalidade no limiar da loucura.

O escritor deseja impactar e declara ter construído este terreno comum para suas personagens:

*[...] questo libro non è una conclusione, ma un cominciamento. Mi sono assunto un terribile impegno, e amo ch'esso non sia implicito e tacito, ma qui ben riconosciuto e dichiarato forte. Quella scena diafana e solida che ho lungamente preparata e monda da ogni residuo di terra bassa, è troppo vasta e lucente: non bastano Adria e suoi figli ad abitarla e avviarla in tutte le sue regioni.*¹²⁷ (BONTEMPELLI, 1938, p. 290).

Neste trecho, Bontempelli explicita claramente o tom alegórico que desejava para a obra. Adria é pura beleza e inteligência, porém se enterra sucessivamente nos atos cotidianos, porque se enovela nas fantasmagorias da vida aristocrática, classe que, na época, caracterizava-se por disputar com os constructos ideológicos burgueses.¹²⁸ Adria é a própria representação da tradição aristocrática, quando mantém uma rotina familiar, graças ao grupo de criados, entre eles, Albertina, a sua criada pessoal, e seus hábitos, costumes e perfil de

¹²⁷ “Este livro não é uma conclusão, mas um começar. Assumi uma terrível tarefa, e adoro que isso não seja implícito e tácito, mas bem reconhecido e declaradamente forte. Aquela cena diáfana e concreta que preparei longamente e que privada de todos os resíduos de terra baixa, é muito vasta e luzidia: não basta Adria e seu filhos habitarem e avivarem-na em todas as suas dimensões.” [Tradução nossa].

¹²⁸ Para Benjamin, é fantasmagórico: “todo produto cultural que hesita ainda um pouco antes de se tornar mercadoria pura e simples. Cada inovação técnica que rivaliza com uma arte antiga assume durante algum tempo a forma da fantasmagoria.” (BENJAMIN, 1989, p. 62).

rotina estabelecida isentavam-se da preocupação financeira, já que o sustento derivava das “terras”. A única menção a respeito dos negócios da família ocorre quando o marido de Adria cogita com o filho Remo, de dez anos, que tenciona vender terras, para quê, o menino, de inteligência precoce observa as contingências do mercado e delibera pelo não.¹²⁹ À luz destes indicadores, parecer se comprovar a linhagem aristocrática da família de Adria, o que resta curioso, já que Bontempelli é um expoente declaradamente burguês – entre outras inclinações, crê nas forças do mercado ascendente como a saída para modernizar o pensamento artístico italiano. A questão é: por que escolhe protagonizar o seu grande romance (aquele a que atribui caráter inaugural da nova fase) com um contexto que, a princípio, vai à contracorrente dos princípios que defende?

3.2.1 Adria: o enterro simbólico da tradição

Adria, em seu perfil aristocrático, é um componente importante a se considerar quando se sabe que esta linhagem é representativa dos valores estéticos oitocentistas que Bontempelli tanto combatia. Por meio da personagem, Bontempelli dá voz a esta estirpe, como uma forma de criticá-la em suas práticas conservadoras. Assim, viver de rendas, tal qual a família de Adria, representava uma prática em fase de extinção na virada do século. Com o fortalecimento dos valores burgueses na sociedade da época, o trabalho em prol da construção do próprio capital financeiro erguia-se como um fator de afinamento do *status* social. O mercado então fortalecido com a filosofia da indústria moderna se estruturava pela fragmentação dos processos de produção, possibilitando o nascimento de uma concepção de viver assentada na competição.

¹²⁹ Com o fortalecimento dos valores burgueses na sociedade da época, o trabalho em prol da construção do próprio capital financeiro se erigia como um fator de afinamento do *status* social. O mercado então fortalecido com a filosofia da indústria moderna se estrutura pela fragmentação dos processos de produção e possibilita o nascimento de uma concepção de viver assentada na competição. Portanto, viver de rendas, tal qual vivia a família de Adria, restava uma prática em franca decadência na virada do século.

E, porque deseja apontar para esta crítica social, Bontempelli constrói a personagem como um arquétipo das práticas que concebia como antimodernas. Os procedimentos de Adria, por exemplo, não são propriamente alinhados aos de uma consumidora desregrada de produtos tal qual concebe o espírito burguês, mas o faz de forma criteriosa, mantendo a originalidade:

nenhum dos vestidos [de Adria] saiu das oficinas de costureiros célebres que impõem ao mundo as modas; cada um deles foi imaginado por ela e executado à sua vista, por uma operária cujo nome ficaria perpétuamente obscuro, mas que, seguindo dócilmente as ordens precisas e inspiradas de Adria, conseguia confeccionar as maravilhas que assombravam a época. Nenhuma dama ou costureiro dêsse tempo ousou jamais copiar ou erigir em modelo um dos trajos que Adria inventara para si. (BONTEMPELLI, 1938, p. 29).

Seus vestidos são criados com o fim único de iluminar a beleza já existente, não nasciam com o propósito comercial. Essa escolha segue na contracorrente das tendências da época, já que o período da virada do século compreende a intensificação dos valores comerciais nas relações sociais, logo, o homem moderno ascende com uma forte propensão à mudança e ao consumo, sobrelevando a ideologia mercantil que passa a afetar os desejos do homem cidadão. Para Benjamin,

Na medida em que o ser humano, como força de trabalho, é mercadoria, não tem por certo necessidade de se imaginar no lugar da mercadoria. Quanto mais consciente se faz do modo de existir que lhe impõe a ordem produtiva, isto é, quanto mais se proletariza, tanto mais é traspassado pelo frio sopro da economia mercantil, tanto menos se sente atraído a empatizar com a mercadoria. (BENJAMIN, 1989, p. 54-5).

-

Benjamin assinala as características de um tempo em que as relações sociais são determinadas pela forma de organização do trabalho e que os valores humanos são inexoravelmente revisados sob a influência da fragmentação na forma de produzir, o que afeta igualmente às instituições sociais e as concepções de vida. Este território de disputa, associado à competição e ao consumo, é trabalhado de forma muito particular pelo escritor na personagem Adria, quando assinala o conjunto de representações que obstaculizavam o fortalecimento da cultura de mercado na sociedade. Assim, evidencia-se, mais uma vez, por meio destas inserções narrativas, que a obra de Bontempelli se identificava com as perspectivas do romance moderno, desafiando, pois, o leitor a uma posição mais reflexiva perante o conteúdo literário.

Tal reflexão como componente da arte literária moderna se faz ver também quando explora os espaços e põe em evidência o universo citadino como o lugar de viver e se esconder das personagens. O antagonismo se apresenta nos espaços em que a cidade é o lugar do exílio, assim como a *villa*, o lar familiar, nada mais é do que um lugar territorializado, cuja posição promove o afastamento ao invés da união solidária de seus membros.

A *villa* é a casa de Adria, o que também é um tributo à magnitude da beleza da personagem. A *villa* se localiza no subúrbio de Roma e embora o escritor não se atenha a maiores descrições e diferenciações, a própria divisão espacial fala por si, já que é um qualitativo de classe bastante diferenciado da representação contemporânea. Segundo Mumford (1982), as cercanias das grandes cidades italianas, na época, ainda se constituíam por acomodar residências ricas, mansões estas que se vinculavam ao poderio econômico e às grandes extensões de terra. Em alguns casos, de acordo com Mumford, como por exemplo, nas cidades de Florença e Veneza, chegavam a alcançar um raio de quatro quilômetros.

Desde o princípio, os privilégios e deleites do suburbanismo ficaram em grande parte

reservados às classes superiores, de modo que o subúrbio podia ser descrito quase como a forma urbana coletiva da casa de campo – a casa num parque -, como o modo de vida suburbano é, em tão grande parte, um derivado da vida descansada, jovial e consumidora da aristocracia, que se desenvolveu a partir da existência rude, belicosa e árdua da fortaleza feudal. (MUMFORD, 1982, p. 523).

Para Raimond Williams, que aponta a distinção entre campo e cidade como uma construção histórica na organização das comunidades humanas, a cidade grande se manifesta como uma forma distinta de civilização. Não se trata apenas de vê-la como um contraponto do campo, como o lugar da produção da subsistência e da relação com a terra, mas de concebê-la em seus constructos ideológicos:

Em torno das comunidades existentes, historicamente bastante variadas, cristalizam-se e generalizam-se atitudes emocionais poderosas. O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro das realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica. (WILLIAMS, 1989, p. 11).

A análise de Williams permite compreender os desdobramentos psicológicos que repercutem do desenvolvimento econômico, aquele que impacta no homem quando promove a distribuição espacial. Importa destacar que, se a localização espacial da residência é atributo para constituir a imagem da protagonista que porta a mensagem

problematizadora, o elemento da escolha por um ambiente citadino implica outras questões interessantes. Das janelas de *Villa Adria*, os personagens mencionam visualizar a cidade de Roma, e tal descrição denota uma condição social de prestígio das famílias endinheiradas, sejam as aristocráticas que ainda sobreviviam, sejam as da classe média, derivada da burguesia triunfante, que espacialmente se mantinham separadas do núcleo funcional e laboral da zona urbana.¹³⁰ Para além dos estigmas derivados da divisão, interessa situar a disputa de poder que se polariza entre campo e cidade, donde, segundo Simmel (1979), decorre que a cidade passa a compor o fascinante mundo das figuras enigmáticas, dos contatos fugazes e das personalidades reservadas. Portanto, ao construir uma personagem profundamente problematizada como é o caso de *Adria*, o autor opta pelo ambiente urbano em que se sintonizam os mais profundos antagonismos entre normalidade e anormalidade, sombra e luz, multidão e solidão.

Trata-se de constituir, por meio do espaço, o espírito da modernidade e, conforme ressalta Baudelaire, implica reconhecer que “cada época tem seu porte, seu olhar e seu gesto.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 36). O poeta francês discute o olhar comercial dominante sobretudo na obra artística e constrói uma análise econômica que contribui para elucidar as características deste tempo de transição com os valores burgueses fortalecidos: “Para a maioria de nós, sobretudo para as pessoas de negócios, aos olhos das quais a natureza não existe a não ser nas relações de utilidade que ela mantém com suas transações, o real fantástico da vida está singularmente embotado.” Conforme o

¹³⁰ Hobsbawm, que examina a disposição deste contexto na Inglaterra, esclarece o novo estilo de vida que se sinalizou na Europa a partir da segunda metade do século XIX: “A casa ideal, para a classe média, já não fazia parte de uma rua da cidade, uma “casa de cidade”, nem seu substituto, o apartamento em um grande edifício de frente para uma rua da cidade e pretendendo ser um grande palácio; era uma casa de campo urbanizada, ou, antes, suburbanizada (uma *Villa* ou mesmo um *cottage*) num parque ou jardim em miniatura, rodeado de verde. Iria se revelar como um ideal de vida imensamente poderoso, embora ainda não aplicável nas cidades não anglo-saxônicas. [...] A *villa* distinguia-se de seu modo original – a casa de campo dos nobres ou dos grandes proprietários – por um aspecto importante, independentemente de sua dimensão e custo mais modestos e passíveis de redução. Era antes planejada para as conveniências da vida privada e não para luta pelo *status* social e para a representação.” (HOBSBAWM, 2005, p. 235).

esboçado nos dois capítulos iniciais deste trabalho, a cidade é um lugar problematizado que agrega uma contingência econômica e social muito particular na virada do século. O espaço citadino destacado na obra de Bontempelli é conteúdo que subliminarmente caracteriza a sua abordagem espectral e enigmática. Assim, na medida em que a trama envolve particularmente o contexto da capital italiana e de grandes cidades francesas, como Paris e Marselha, e não se furta a mencionar a guerra, um evento impactante no período em questão, escolhe o escritor os dramas existenciais para centrar a força narrativa. O desenho da obra adentra no território psicológico do homem citadino e não se afasta da realidade desenhada na Europa da virada do século, porque enfoca o esfacelamento dos valores que caracterizam a modernidade.

Para Baudelaire a modernidade “é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno, o imutável.” (BAUDELAIRE, 2010, p. 35). Bontempelli, que deseja explorar o conteúdo metafísico disposto na realidade, tem no cenário romano a aura da eternidade, o *locus* do espírito ocidental, como ele próprio compreendia:

*Roma è la forza equilibrante del mondo, destinata a creare d'epoca in epoca la sintesi del processo dialettico, a dettare la conclusione del sillogismo.[...] Spirito d'Occidente: attaccamento alla realtà, abbandono al contingente, feticismo della materia, felicità come antispirito, ignoramento volontario delle legge supreme, la vita mortale considerata ultimo fine, il cielo stellato come spettacolo offerto alla Terra, trionfo del quotidiano.*¹³¹ (BONTEMPELLI, 1938, p. 118-9).

¹³¹ “Roma é a força equilibrante do mundo, destinada a criar de época em época a síntese do processo dialético, a ditar a conclusão do silogismo.[...] Espírito do Ocidente: apego à realidade, abandono do contingente, fetichismo da matéria, felicidade como antiespírito, desconhecimento voluntário das leis supremas, a vida mortal considerada como fim último, o céu estrelado como espetáculo oferecido à Terra, triunfo do cotidiano.” [Tradução nossa].

O trecho destacado confirma a assertiva de Baldacci (2004) de que a cidade era a grande paixão de Bontempelli; a Itália era Roma para ele e esta definição espacial também indica para suas convicções a respeito da vida moderna absolutamente alinhada à cultura urbana. Seus empreendimentos novecentistas que se confrontavam com a vertente do *Strapaese*, analisado no II capítulo deste trabalho, definem claramente esta tomada de posição a favor do ambiente citadino. E porque se ampara na cidade como um ambiente onde a multidão é lugar propício para se dissimular e se esconder, Bontempelli escolhe Paris para exilar Adria.

A casa em que Adria devia encerrar a sua mocidade e ocultar o seu fim ficava na zona mais setentrional de Paris, num enrêdo de vielas que hoje já não existem, pois desapareceram, para dar lugar ao bairro semilunar, cujo arco é a nova avenida junto e cuja corda é representada pela primeira rampa da rua *du Mont-Cenis*, além da altura em que S. Dinis sofreu outrora o martírio. (BONTEMPELLI, 1933, p. 96-7).

Homem moderno, Bontempelli elege o espaço urbano como refúgio para concretizar o intento de Adria de se isolar da sociedade. Aos trinta anos, Adria vê os primeiros sinais de decadência nos belos traços físicos e não suporta publicizá-los. Resolve abandonar o marido e os filhos adolescentes e confinar-se num apartamento em Paris, não sem antes planejar uma particular decoração que abolia os espelhos e a guardava na mais absoluta invisibilidade com os serviçais e consigo mesma. Ali, o autor pode encontrar a ambiência em que a personagem se afinava em seus princípios existenciais: “A atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva.” (SIMMEL, 1979, p. 17). Ao se transferir para Paris, Adria se beneficia desta reserva e a seu favor estão também todas as anomalias que configuram a modernidade. Ao se alimentar dos construtos falsos do *Bello*, escolhe enterrar-se viva, num projeto mitológico que se mostra coerente com a disputa

estabelecida. Determinada, ela impôs a si mesma nunca adoecer, uma “resolução inquebrantável”, na expressão do narrador. E, mantém-se nestas condições, por doze anos.

E por ter o firme propósito de conservar o elemento de idolatria, Adria não sabe converter em fôlego de vida a sua beleza resplandecente; prefere a clausura, negando-se à convivência inclusive com os empregados que a servem. Mas não se furta da comunicação; recebe jornais e revistas, estabelecendo um diálogo com o mundo por meio epistolar e telefônico sobre o conteúdo das matérias veiculadas. Nestas oportunidades, tece reflexões sobre a alma humana, colocando elementos que escapariam do homem comum de visão embotada pelo fetiche da mercadoria. A filha, a quem endereçava as cartas inusitadas, é digna da notificação de sua mais profunda revelação: a alma não lhe pertence, vagueia pelo universo, presa aos objetos e pessoas que lhe suscitam emoção. Uma reflexão, inegavelmente moderna do ponto de vista benjaminiano, já que os referenciais da memória são solapados perante o convívio em sociedade.

No curso dos doze anos, Adria prefere manter uma conversação via telefônica com estranhos, mas se recusa a receber o cunhado e a filha que a procuram em situação de extrema necessidade. Escolhe, portanto, permanecer leal ao seu projeto mitológico, alimentando-se de lembranças, e imersa numa consagração que só existia no próprio pensamento.

O narrador onisciente se permite dialogar com o leitor, expondo, pois, sua opinião sobre Adria; parece desejar conduzir o leitor a uma particular leitura do fenômeno Adria: “Jamais consegui formar um juízo de Adria e a lembrança da sua vida inspira-me um verdadeiro terror.” (BONTEMPELLI, 1933, p. 115). O sentimento do narrador se faz ver em outras passagens da obra e as manifestações se intensificam na medida em que o romance atinge seu ápice com a decisão da clausura, ato que Adria leva adiante a fim de consagrar sua imagem de beleza resplandecente na lembrança das pessoas: “Quando evoco essa mulher, movendo-se sozinha, nas salas silenciosas, no meio dessa claridade refulgente, sem um espelho a que se pudesse olhar, tenho a sensação de sonhar um sonho horrível.” (BONTEMPELLI, 1933, p.

119). Trata-se, talvez, de ressaltar o sacrifício, como ápice da consagração e sem o qual o mito perde o sentido.

As convicções de Adria em torno destas fantasmagorias determinam o fim trágico dos filhos. Aos vinte anos, Túlia se propõe ao papel de espã no *front* de guerra, numa operação arriscadíssima, que termina com sua execução no terceiro dia de atividade. Meses antes do triste desfecho, Túlia vai a Paris exclusivamente para ver a mãe, e não é recebida. Remo, o gênio, que desde a clausura da mãe se manteve afastado da cidade natal, vale-se da música como forma de ganhar a vida junto a parceiros de conduta duvidosa, e tem uma morte diferente das outras. Alucinado com a visão da mãe, em um retrato enviado por Túlia às vésperas da arriscada operação, ele ataca pelas costas um parceiro de trabalho. Assim, Bontempelli não se furta também do apelo emocional com o fim trágico dos filhos, deixando o leitor estupefato com o destino do rapaz de vinte e dois anos que termina por imigrar para Buenos Aires com a identidade civil do próprio homem assassinado.

Quanto a Adria, a expressão máxima da representação antimoderna é sua recusa em sair do apartamento ao ser notificada pelo poder público de que as edificações seriam demolidas e que qualquer resistência resultaria inútil. Reportando-se ao personagem de Narciso, a personagem se consome na própria imagem. Adria desafia qualquer limite de humanidade e escolhe morrer sob as chamas que ela própria tratou de disseminar no recinto da reclusão: “Como nos escombros não se lhe descobriram os restos, receio que o incêndio daquela noite de setembro lhe tenha devorado o corpo e a alma.” (BONTEMPELLI, 1933, p. 224). Mas não é tempo de dar visibilidade aos sacrifícios aristocráticos, razão pela qual o intento de Adria resulta um fracasso. Do seu círculo social, poucos foram aqueles que dela recordaram depois dos doze anos de reclusão. Queima o escritor a alma aristocrática, porque o sacrifício se perdera num mundo que, igualmente, não estava predisposto à preservação da memória.

O autor consegue evidenciar esse momento de transição em que valores antagônicos, aristocráticos e burgueses, correm em paralelo. Contudo, sua inclinação parece se colocar no sentido de desnudar a

falência psicológica que assola aqueles que ainda resistiam à nova ordem burguesa. A disposição das personagens, suas respectivas características e espaços ocupados demonstram que o autor almejava narrar os acontecimentos que marcavam o espírito dessa transição cultural. Para tanto, construiu uma narrativa que exprimia a realidade social, bem como os seus sustentáculos morais e espirituais, uma fórmula toda sua de harmonizar a abordagem literária com o contexto da época, sem descuidar do entretenimento como propósito artístico da obra literária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de reelaboração da identidade literária na carreira artística do italiano Massimo Bontempelli, demarcada no período de 1910 a 1930, qualifica-se pelo permanente envolvimento deste com as problemáticas culturais pulsantes de sua época. Aspectos da trajetória do escritor aqui recuperados dão visibilidade aos eventos culturais e políticos que se sucedem no curso do entreguerras, como o futurismo e o fascismo, eventos estes tidos como manifestações explícitas das turbulências por que atravessa a arte e o papel do artista em tal período.

Bontempelli busca o debate colocado em torno da crise literária, porém não o faz com um olhar nostálgico, mas, sim, de reconhecimento quanto à inexorabilidade do desenvolvimento tecnológico e informacional para o que cabiam as devidas adaptações. Da tensão entre a sedução pelo novo e a busca por uma definição própria em meio à mudança, resulta que vê a arte como o caminho para contornar a crise espiritual do homem. Para entender o modo de proceder bontempelliano é fundamental considerar que ao homem não cabe um lugar passivo, já que, na relação com os desígnios históricos, ele também esboça resistências, um processo de luta constante em *prol* da organização de um viver que segue na contracorrente da preservação da memória. Walter Benjamin, o filósofo alemão, consegue explicar a relação entre desenvolvimento econômico e social, bem como apresenta uma leitura apropriada da repercussão deste desenvolvimento na esfera cultural da sociedade. Em consequência disso, o homem resulta num ser desorientado porque perde de vista e experiência como uma perspectiva de construção de sua humanidade.

A presença de Bontempelli é a comprovação própria desta condição político-filosófica do homem. Contrariamente às inclinações preponderantes na época, ele acredita, por exemplo, que o século XX não é o século das máquinas, mas, sim, da reconstrução espiritual, o que se entende representar uma manifestação do espírito crítico do escritor perante o processo ideológico atrelado ao desenvolvimento econômico e social. O escritor acompanha as tendências da estética moderna que se colocam no patamar de romper as correntes ideológicas e, por meio do

estímulo à experiência sensível, provocar o despertar da consciência e das potencialidades humanas.

Ao compartilhar os ares modernos, Bontempelli prefere lançar mão de uma teorização própria a respeito da literatura, aquela que denomina de *realismo magico*, que pressupõe uma abordagem literária mais reflexiva e interpretativa quanto aos desígnios do homem moderno. É o projeto literário de Bontempelli que desponta como uma resposta à crise que atravessa a arte desde o final do século XIX. Constata-se que é nos anos 1920 que Bontempelli encontra os fundamentos para sua obra literária. Sua produção inicia em torno de 1904, quando publica sua primeira obra poética, porém é somente depois de 1908 que apresenta ao público obras de cunho narrativo, gênero cujo percurso conflui com o percurso do trabalho jornalístico, que desenvolve até 1951. É verdade, portanto, que tudo se inicia ainda nos anos 1910, quando um processo de amadurecimento então começa, atingindo o ápice em 1919, com o ato simbólico da reviravolta artística pelo descarte de *Dallo Stelvio al mare*.

Há, portanto, um período de inquietude que caracteriza o início da carreira do escritor, quando predomina o perfil classicista derivado da influência *carducciana*, ao mesmo tempo em que ele procura novas possibilidades para sua escritura. A crise pessoal coincide com a turbulência nas concepções por que atravessava a própria arte na virada do século, com o surgimento das vanguardas e com a guerra, eventos que circunscrevem questionamentos de ordem moral e que, igualmente, afetam as perspectivas artísticas vigentes.

Quanto ao futurismo como alternativa de debate sobre os desdobramentos da arte moderna, Bontempelli se esgueira. Destarte, na década de 1920, enquanto amplia a produção literária, assume uma posição crítica dos padrões literários de seu país. Sua atuação se dá por meio do trabalho jornalístico, da obra ensaística, das narrativas de naturezas diversas, tais como contos, romances, dramaturgia, poesias e, também, da tradução. O pensamento literário que o escritor difunde nos anos 1920 representa aquilo que honrará com a produção literária ao longo da vida artística, ou seja, Bontempelli é coeso nos mesmos pressupostos até 1954, quando, então, afasta-se definitivamente das atividades artísticas.

É desta atmosfera que se vale Bontempelli quando firma uma identidade artística. Ele defende os pressupostos *novecentistas* como a alternativa para a construção de um novo paradigma literário para seu país. O que se constata, também, é que Bontempelli manifesta um espírito coerente perante seus pares, com os quais estabelece franco diálogo, e responde aos desafios impostos pela crise literária, propondo a mudança de abordagem à luz das experiências literárias que se disseminam nos países vizinhos. Em torno da *arte applicata e popolare*, manifesta a crença em uma abordagem literária que inclui temas sintonizados com o interesse público, numa literatura de bom nível, mas que estivesse ao alcance da compreensão do homem comum. Seu texto guarda um rigor estilístico e adentra num território psicológico que atribui um interessante refinamento às narrativas. O pensamento literário de Bontempelli, que alguns críticos classificam de ambíguo, pretende aliar mercado e inovação de uma forma inusitada, mas que, de antemão, pressupõe o rompimento dos laços com o romantismo, aquele que fez ressaltar a interioridade e o *bello* numa acepção clássica, procurando, pois, conciliar a ampliação do mercado editorial com o rigor textual.

Um posicionamento crítico se fez notar também em relação à sua atuação no partido fascista, quando se dispunha ao enfrentamento com as políticas culturais do regime, muito embora a ele se mantivesse ligado. Em nome de um projeto de abertura cultural, Bontempelli articula-se politicamente com o partido centralista e autoritário italiano, que se vale dos fundamentos nacionalistas como política cultural. Manteve-se ligado ao Partido Fascista por mais de uma década, porque acreditava poder resolver as tensões políticas trabalhando por dentro do regime; porém fracassa no intento, tendo sido sumariamente expulso em 1938.

Bontempelli é a manifestação própria de uma grande paixão literária, de onde se conclui que sua permanência no partido representou uma estratégia para legitimar o pensamento artístico que perseguia incansavelmente: assentar um novo estilo no sistema literário italiano. Bontempelli se caracterizou por uma face política poliédrica e, se por um lado se associava ao partido conservador, por outro, pretendia uma literatura reflexiva, de longo alcance, ampliando a aproximação entre

escritor e público. Há que se reconhecer que a abordagem reflexiva sobre os desdobramentos de seu entorno, inegavelmente, adentra num território político nada conservador.

Por se tratar de um projeto literário, Bontempelli cuida de consolidar suas proposições nas narrativas que escreve a partir de 1928, a exemplo de *Vita e morte di Adria e dei suoi figli*. Por meio da personagem Adria consegue explorar a abordagem metafísica como uma maneira de evidenciar as lacunas que constituem a existência do homem moderno. Aquilo que é luz se converte em escuridão, como aquilo que é beleza se reduz a solidão e a vida não é vida, mas morte. Adria é a caricatura da aristocracia e ainda conserva os traços de uma tradição que Bontempelli deseja, enfim, enterrar para abrir terreno à insurgência do novo, do moderno.

Não só os costumes, mas o próprio projeto de vida de Adria se dispõe para a manutenção dos mitos de beleza e felicidade, razão pela qual a personagem escolhe se enterrar viva, num projeto enigmático que alcança as raias do mitológico. Adria é fascínio e decadência porque é a representação própria da tradição, aquela que ainda impera na sociedade italiana impondo obstáculos para a almejada modernização. Com o desfecho da personagem, Bontempelli desnuda a falência daqueles que insistem em olhar para o passado ao invés de se debruçar sobre as questões existenciais pungentes na modernidade.

Compreende-se que a morte se constitui na grande alegoria que o escritor privilegia para enfocar as problemáticas de seu tempo, sendo este conceito tomado na concepção mais profunda do que a simples forma de ordenar e exprimir ideias diferentes do mero enunciado. Trata-se de considerá-lo, na acepção benjaminiana, como alegoria que não é apenas técnica de ilustração por imagens, mas uma significação da linguagem. Assim, conclui-se que Bontempelli identifica as vertentes da moderna literatura que começa a despontar, fazendo refletir em sua obra o devir que o período preconiza.

REFERÊNCIAS

- ASOR ROSA, Alberto. *Storia europea della letteratura italiana: la letteratura della Nazione*. Vol. III. Torino: Einaudi, 2009. 631 p.
- BADIOU, Alain. **O século**. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida/SP: Idéias & Letras, 2007. 271 p.
- BALDACCI, Luigi. *Introduzione*. In: BONTEMPELLI, Massimo. **Opere Scelte**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore S. p. A., 2004. p. XI-LII.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. 151 p.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p. Vol. I. (Obras Escolhidas I).
- _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 277 p.
- _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Trad. BARBOSA J. C. M. e BAPTISTA, Hemerson Alves. São Paulo: Brasiliense, 1989. 271 p. (Obras Escolhidas III).
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco: 2011. 303 p.
- BONTEMPELLI, Massimo. *L'Avventura Novecentista: dal "realismo magico" allo "stile naturale" soglia della terza epoca*. Firenze: Vallecchi Editore, 1938. 554 p.
- _____. **Sette discorsi: Pirandello, leopardi, D'Annunzio, Verga, L'Aretino, Scarlatti, Verdi**. Milano: Bompiani, 1942, 238 p.
- _____. **Vida e morte de Adria e seus filhos**. Porto Alegre: Globo, 1933. 224 p.

_____. O colecionador. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda & RÓNAI, Paulo (Orgs. e Trad.). **Mar de histórias**: antologia do conto mundial. 4. ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1999, pp. 57- 67.

_____. Acontecimentos na Dinamarca. In: PENTEADO, Jacob (Org.). **Contos italianos**. Rio de Janeiro: Soc. Brasileira de Empreendimento Editorial LTDA, 1962. 237 p.

CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Tecnoprint Gráfica, 1968. 308 p.

CESERANI, Remo; DE FEDERICIS, Lidia de. *Il materiale e l'immaginario: la società industriale avanzata: conflitti sociali e differenze di cultura*. Torino: Loescher Editore, 1993. 1.531 p. (vol. V).

CHIARELOTTO, Arivane e PETERLE, Patricia. *Massimo Bontempelli nel sistema letterario brasileiro: il caso de "O colecionador"*. **Mosaico Italiano**. Ai margine del canone. Rio de Janeiro, n. 76, aprile/2010. p. 21-4.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. 176 p. (coleção Trans).

FABRIS, Annateresa. **Futurismo**: uma poética da modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1987. 170 p.

GARACCI, Mariasole. *Fare pace con Giorgio de Chirico*. 2011. Disponível em: <http://temi.repubblica.it/micromega-online/fare-pace-con-giorgio-de-chirico/?printpage=undefined> > [Acesso em: 26/10/11].

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: Ensaio sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p. Vol. I. (Obras Escolhidas I).

GUATTARI, Felix e DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo**. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976. 511 p.

- GUGLIELMINO, Salvatore. *Guida al novecento: profilo letterario e antologia*. Terza edizione ampliata. Milano: Principato Editore, 1978. I parte, 404 p. e, II parte, 839 p.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 1.032 p.
- HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios: 1875-1914**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- LAROSSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Trad. João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, Campinas/SP, n. 19, jan./fev./mar./abr 2002. p.20-8.
- LUCCHESI, Ivo. **Crise e escritura**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987. 145 p.
- MAYER, Arno J. **A força da tradição: a persistência do antigo regime (1848-1914)**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 351 p.
- MANACORDA, Giuliano. *Storia della letteratura italiana contemporanea*. 1900-1940. Roma, Editori Reuniti, 1999. 423 p.
- MARCOLINI, Adriana. Relatos de viagem italianos sobre o Brasil: Massimo Bontempelli e Alessandro D'Atri. **Revista de Italianística**. São Paulo, n. IX, 2004. p.75-82.
- MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. 282 p.
- PETRONIO, Giuseppe. *L'attività letteraria in Italia: storia della letteratura italiana*. Firenze: Palumbo, 1988. 968 p.
- _____. *Racconto del novecento letterario in Italia: 1890-1940*. Milano: A. Mondadori Editore, 2000a. 286 p. (Parte I).

- _____. *Racconto del novecento letterario in Italia: 1940-1990*. Milano: A. Mondadori Editore, 2000b. 298 p. (Parte II).
- PISCOPO, Ugo. **Massimo Bontempelli**. Per una modernità dalle pareti lisce. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 2001. 520 p.
- ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 277 p.
- SANTURBANO, Andrea. O espaço, a solidão e o simulacro: trajetórias *metafísicas* na narrativa italiana do novecentos. **Anuário da Literatura**. Vol. 14, n. 1, 2009. p. 63-73.
- SIMMEL, Georg. A metrópole da vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. São Paulo. Zahar, 1979.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 17. Ed. Petrópolis: Vozes, 2002. 448 p.
- TADIÉ, Jean-Yves. **O romance no século XX**. Lisboa, Dom Quixote, 1992. 208 p.
- TELLINI, GINO. *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*. Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- TRERÉ, S.; GALLEGATI, G. *Nuovi itinerari nella comunicazione letteraria*. Seconda Edizione. Firenze: Editore Bulgarini, 1985. 1.333 p.
- THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**: uma crítica ao pensamento de Althusser. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.
- VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. São Paulo. Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.