

UM ARQUIVO
ÍTALO-BRASILEIRO PARA
A CONTEMPORANEIDADE



ORGANIZAÇÃO:

LUCIA WATAGHIN,
PATRICIA PETERLE E
GIORGIO DE MARCHIS

Um arquivo ítalo-brasileiro para a contemporaneidade



Organização:

Lucia Wataghin

Patricia Peterle

Giorgio De Marchis

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Rio de Janeiro

2018

ABRALIC

Associação Brasileira de Literatura Comparada

Realização: Biênio 2016-2017

Presidente: João Cezar de Castro Rocha

Vice-presidente: Maria Elizabeth Chaves de Mello

Primeira Secretária: Elena C. Palmero González

Segundo Secretário: Alexandre Montaury

Primeiro Tesoureiro: Marcus Vinícius Nogueira Soares

Segundo Tesoureiro: Johannes Kretschmer

Conselho Editorial Série E-books

Eduardo Coutinho

Berthold Zilly

Hans Ulrich Gumbrecht

Helena Buescu

Leyla Perrone-Moisés

Marisa Lajolo

Pierre Rivas

Organização deste volume:

Lucia Wataghin

Patricia Peterle

Giorgio De Marchis

Coordenação editorial

Ana Maria Amorim

Frederico Cabala

Série E-books ABRALIC, 2018

ISBN: 978-85-86678-26-4

Esta publicação integra a Série E-books ABRALIC, que consiste na organização de textos selecionados por organizadores dos simpósios que aconteceram durante o XV Encontro Nacional e o XV Congresso Internacional desta associação, em 2016 e 2017, respectivamente. A série conta com vinte e duas obras disponibilizadas no site da associação. É permitida a reprodução dos textos e dos dados, desde que citada a fonte.

Consulte as demais publicações em: <http://www.abralic.org.br>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO – p. 6

Lucia Wataghin; Patricia Peterle; Giorgio De Marchis

REVERBERAÇÕES I

JOÃO GUIMARÃES ROSA E AS CADERNETAS ITALIANAS (1949-1950) – p. 9

Gian Luigi de Rosa

ITÁLIA, 1944: ESCOMBROS E RUÍNAS – p. 22

Giorgio De Marchis

“Ó BRASIL, MINHA TERRA NATAL”: PIER PAOLO PASOLINI NO TERCEIRO MUNDO – p. 31

Cláudia Tavares Alves

TESSITURAS POÉTICAS ENTRE ITÁLIA E BRASIL NA CONTEMPORANEIDADE: ENRICO TESTA – p. 46

Patricia Peterle

POESIA E LEVEZA REAGINDO AO PESO DO VIVER – p. 62

Natalia Guerra Brisola Gomes Godoi

GIUSEPPE UNGARETTI: PROPOSTAS DE INCLUSÃO DE TEXTOS ORAIS AMERÍNDIOS NO ACERVO DA POESIA BRASILEIRA – p. 76

Lucia Wataghin

A PRESENÇA DE PETRARCA NA *LETTERATURA ITALIANA DELLE ORIGINI* DE GIANFRANCO CONTINI – p. 92

Raphael Salomão Khéde

REVERBERAÇÕES II

GOG: UM NOVO PROTAGONISTA – p. 109

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva

DO POETA QUE SE DIVERTE: ALGUMAS IMPRESSÕES BRASILEIRAS – p. 128

Égide Guareschi

PRIMO LEVI NO BRASIL: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS – p. 143

Helena Bressan Carminati e Patricia Peterle

DA LEITURA À TRADUÇÃO DE POESIA PROLEGÔMENOS SOBRE O *INCIPIT* DO
CANTO I DO INFERNO DA DIVINA COMÉDIA – p. 160

Gaetano D'Itria

DUE RACCONTI DI LUIGI PIRANDELLO E MACHADO DE ASSIS – p. 181

Sandra Dugo

DESLEITURAS – p. 197

Alessandra Vannucci

APRESENTAÇÃO

UM ARQUIVO ÍTALO-BRASILEIRO PARA A CONTEMPORANEIDADE

Lucia Wataghin
Patricia Peterle
Giorgio De Marchis

Contatos e contágios, mas também encontros, reescrituras, traduções, parodias, convergências e contingências que traçaram inéditos percursos transoceânicos pela literatura e pela arte contemporânea brasileira e italiana. Como se sabe, no século XX, assim como na primeira parte do XXI, o conceito de experiência tem sido retomado e revisitado mais de uma vez, abrindo-se para novas leituras. Nessa perspectiva, no âmbito de uma tradição plurissecular de trocas culturais e fluxos literários entre Itália e Brasil, o simpósio quis abrir para reflexões sobre a elaboração de textualidades novas, inevitavelmente excêntricas em relação aos cânones nacionais, derivadas do encontro (mais ou menos direto) e do amalgama fruto das intersecções entre as culturas dos dois países.

Como pensar hoje essas inovadoras relações, que inauguraram novos espaços, estimulando confluências *estéticas*? Sem se limitar a experiências mais conhecidas – é possível lembrar as de Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli, Giuseppe Ungaretti, F. T. Marinetti e Edoardo Bizzarri, mas também as da contraparte brasileira, Sérgio Buarque de Hollanda, Jorge Amado e Murilo Mendes –, o simpósio pretende refletir sobre essas fecundas relações de troca e contaminação, que geram comunicações culturais. Desse ponto de vista, procurou-se analisar, numa ótica disponível à leitura crítica de textualidades de variados gêneros e natureza, as obras e processos que melhor refletem uma matriz híbrida, reconstruindo também o papel de artistas e intelectuais que em época contemporânea contribuíram para delinear um arquivo sensível e partilhado pela arte italiana e brasileira.

Partindo dessa proposta, os artigos e ensaios aqui apresentados por estudiosos de várias universidades, brasileiras e italianas, pretendem discutir como algumas experiências podem marcar o percurso literário e

intelectual e abrem para novas leituras e contatos, capazes de aproximar olhares antes distantes. Como pensar a experiência na contemporaneidade? Quais sentidos são ativados e, ao mesmo tempo, o que ativam tais sentidos na escritura poética? Nesse sentido, no âmbito dos encontros éticos e estéticos e tendo como referência algumas das experiências mais contemporâneas, se deseja pensar como se dá esse contato que coloca em operação permeante as culturas e sociedades brasileira e italiana.

Nosso e-book divide-se em seções, Reverberações I e Reverberações II, dedicadas à literatura de viagem, aos contatos e contágios ítalo-brasileiros no âmbito da poesia, à recepção da literatura italiana no Brasil. O tema das experiências de viagens e seus relatos foi um dos que mais atraíram os participantes do simpósio: os diários de duas viagens italianas de João Guimarães Rosa – em que, segundo GianLuigi de Rosa, o grande autor brasileiro oferece, paradoxalmente, resposta especular às descrições das maravilhas do Novo Mundo realizadas pelos viajantes europeus; as crônicas italianas de Rubem Braga, correspondente de guerra nos anos 1943-1944, nas quais, como mostra Giorgio De Marchis, o escritor brasileiro observa a sobreposição dos tempos heterôgeneos das ruínas antigas e modernas (das antigas civilizações e da guerra presente); ou ainda, a única viagem brasileira de Pier Paolo Pasolini, uma visita, em 1970, ao Rio de Janeiro, que lhe inspirou a composição do poema “Hierarquia”, analisado, em sua rica tensão afetiva para com o Brasil, por Cláudia Tavares Alves; ou ainda sobre a megalópole de São Paulo, vivenciada e sentida pelo poeta Enrico Testa, que ao ressemantizar sua experiência traz questões do contemporâneo e éticas analisadas por Patricia Peterle. Sobre textos poéticos, debruça-se também Natalia Guerra Brisola Gomes Godoi, com uma leitura de três poemas brasileiros, de Manuel Bandeira, Manoel de Barros e Carlos Drummond de Andrade, à luz de reflexões sobre a capacidade de engajamento crítico da poesia, mesmo quando ela é permeada pela “leveza” calviniana, ou não trata especificamente de política. De poesia trata também o artigo de Lucia Wataghin, sobre as traduções italianas de poesia indígena (tupi, carajá, bororo), que Ungaretti insere em suas antologias de traduções de poesia brasileira, assim como o texto de Raphael Salomão Khéde, ao

refletir sobre a análise continiana da obra de Petrarca no âmbito da literatura italiana.

Reverberações II é dedicada especificamente a estudos sobre a recepção da literatura italiana no Brasil, com um trabalho de Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva sobre a repercussão, nos principais periódicos brasileiros, do livro *Gog* de Giovanni Papini e outro, de Égide Guareschi, sobre a presença de Aldo Palazzeschi no Brasil, em traduções ou nas reflexões e comentários de intelectuais brasileiros, especialmente nos anos do modernismo. Mais um estudo sobre recepção (e tradução) é o de Helena Bressan Carminati, em colaboração com Patricia Peterle, sobre *É isto o homem*, de Primo Levi, e suas traduções brasileiras. A recepção do Canto I do *Inferno* por tradutores que aceitaram o grande desafio é trazido por Gaetano D'Itria ao propor uma reflexão sobre os rastros das marcas temporais e culturais deixados pelos tradutores e suas relações com a leitura. De contatos e contágios, embora entre autores que não se conheceram, trata o trabalho de Sandra Dugo, que estuda relações e coincidências entre dois contos, respectivamente de Luigi Pirandello e Machado de Assis, ambos dedicados ao tema da loucura. Conclui a coletânea o ensaio da dramaturga, tradutora e diretora de teatro Alessandra Vannucci, que nos introduz no mundo das tradução e encenação de textos teatrais, de Angelo Beolco, Giordano Bruno e Dario Fo, originados de performances atoriais populares em dialeto.

Desejamos, por fim, agradecer à gestão da ABRALIC 2016-2017 e a seu presidente João Cezar de Castro Rocha, pela força num momento tão adverso, pela eficiência e impecável gentileza e flexibilidade na resolução de dificuldades e, sobretudo, por todas as iniciativas oferecidas e pela oportunidade de reunir os ensaios em e-book.

JOÃO GUIMARÃES ROSA E
AS CADERNETAS ITALIANAS (1949-1950)

Gian Luigi De Rosa^{1*}

*Quelle rapide e poi quasi a caso recuperate immagini
d'una annotazione che fu attenta negli anni.
Meraviglie d'Italia
Carlo Emilio Gadda*

RESUMO: Este artigo pretende mostrar a importância das Cadernetas de viagem de João Guimarães Rosa tanto como instrumento preparatório do processo criativo roseano, quanto como tipologia textual não ficcional do gênero diário de viagem.

PALAVRAS-CHAVE: Diário de viagem; João Guimarães Rosa; Itália; Prosa não ficcional;

ABSTRACT: This article wants to show the relevance of João Guimarães Rosa's Cadernetas de viagem both as a preparatory instrument of the author's creative process and as a specific non-fictional type of the Travel Diary genre.

KEY-WORDS: Travel Diary; João Guimarães Rosa; Italy; Non-fictional prose;

Introdução

As seis cadernetas de viagem – conservadas desde 1973, junto ao arquivo pessoal do escritor, no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (Arquivo GR, Série Manuscritos de JGR, Estudos para obra)² – foram escritas por ocasião das viagens realizadas pelo escritor, quando trabalhava na Embaixada Brasileira de Paris como Conselheiro, ao

^{1*} Università del Salento – Lecce (UNISALENTO).

² Maria Neuma Barreto Cavalcante, que desde 1993 coordena o projeto *Organização, Exploração e Divulgação do Arquivo de João Guimarães Rosa* – dirigido anteriormente por Cecília de Lara –, está preparando uma edição crítico-genética do corpus diarístico roseano (além das quatro cadernetas “italianas” – Cadernetas 2, 3, 4 e 5 –, existe uma dedicada à viagem em Alsácia e Lorena, – Caderneta 1 –, e uma às “veredas” de Minas Gerais e da Bahia, transcrita em 1952, Caderneta 6), que deveriam constituir a base para um futuro estudo sobre as relações entre as cadernetas e o resto da produção do escritor mineiro.

interior da França em 1949/1959 (Caderneta 1) à Itália, em 1949 e em 1950 (Caderneta 2, 3, 4 e 5) e ao interior do Estado de Minas Gerais (Caderneta 6).

o conteúdo das seis cadernetas de viagens revela a amplitude de interesses do escritor, seu espírito detalhista e minucioso. Descreve paisagens, privilegiando árvores e animais. Dos museus visitados elenca algumas telas, tapeçarias e mobiliário, fazendo comentários críticos e tentando reproduzir em desenho alguns desses objetos. (Cavalcante, 2007, p. 309).

Nossa análise será focada apenas nas quatro cadernetas “italianas” que testemunham a tentativa de uma aproximação a um lugar que representa e representou nos últimos séculos, para o viajante do continente americano, o equivalente exótico daquela ideia de viagem entendida como estímulo para o conhecimento e a valorização da descoberta do outro lugar.

O exotismo encontrado nesses escritos roseanos - como também em outros diários de viajantes “americanos”-, é uma espécie de resposta especular às descrições das maravilhas do Novo Mundo realizadas pelos viajantes europeus. Um exotismo que nasce fundamentalmente da visão das ruínas de um passado remoto memorável, mas também da contemplação de uma paisagem “natural” que na sua diversidade provoca o mesmo estupor que experimentava o europeu diante da alteridade do universo americano:

Il viaggiatore [...] arriva in un mondo nuovo carico di bagagli concettuali, presuntuosamente certo del suo patrimonio culturale e della sua tradizione storica, e subito avverte quanto tutto ciò si riveli inadeguato ed insufficiente una volta che sia messo a confronto con una natura e un mondo diversi (Cacciatore, 2000, p. 370).

A viagem aristocrática e burguesa no Setecentos e no Oitocentos é fortemente carregada de motivações culturais. “Metafora della curiosità, della sete di sapere, dello sforzo [...] di essere migliori, della capacità di intessere relazioni e di scoprire nuovi mondi e nuovi popoli” (Cacciatore, 200, p. 369), ela é certamente experiência do novo, mas é também a verificação de um lugar do qual já se possui um conhecimento mental, como o retorno a um passado que já se viveu nos livros, na pintura etc.

Por isso, sobretudo do Renascimento em diante, o relato de viagem é permeado de citações de obras de viajantes do passado, “in termini di... confronto con i modelli che promossero il viaggio o che ne predisposero i suggestivi richiami” (Brilli, 1997, p. 23).

O Diário de viagem como momento de escrita “não ficcional”

Um diário, ou um livro, de viagem pode ser considerado uma obra de dois níveis já que apresenta “una superficie realistica pur essendo nel contempo una parabola” (Brilli, 1997, p. 83). Uma narração que une duas maneiras, aparentemente diferentes, da percepção do outro lugar: “cronaca descrittiva e la favola del viaggio, la registrazione obiettiva di un percorso, o della fisionomia di un luogo, e la narrazione di una parabola esemplare” (Brilli, 1997, p. 83), ainda que o turismo moderno tenha afastado cada vez mais essas duas percepções, e sobre a divaricação entre “narrativa de viagem” e “crônica descritiva” da atualidade

s’innestano ulteriori forme letterarie, e in particolare la gloriosa tradizione del «saggio». Il saggio a sua volta può assumere un andamento topografico, secondo una consolidata tradizione romantica, che da Hazlitt giunge a Pater, a Lear, a Waugh, a Douglas e a Sitwell, oppure acquisire pregnanza etica o veemenza di denuncia in un percorso tutto italiano che va da Gadda a Ceronetti (Brilli, 1997, p. 85).

As considerações de Brilli parecem corroborar a interessante proposta de Aldo Albónico para uma diferente abordagem do ensaio latino-americano (Albónico, 1996; 2000). O estudioso italiano identifica na expressão “prosa ficcional” – por ele expressamente cunhada – o termo adequado a uma classificação geral de toda aquela escrita que vive às margens da literatura de invenção e que gira ao redor desse universo, cruzando-o muitas vezes por várias razões e fins, sem todavia fazer parte dele especificamente: o ensaio literário, a historiografia, a literatura política, a literatura de viagem, a escrita íntima, o jornalismo.

Em seu ensaio inovador, introduzido por uma identificação completa dos estudos existentes sobre o assunto, Albònico realiza uma análise tipológica de recorte ideológico-filosófico-político, uma análise estilístico-estética, e apresenta um projeto de classificação da “prosa não ficcional”, definindo também os diversos subgêneros do ensaio, desde o artístico aos escritos de crítica literária, do jornalismo à literatura de viagem, do diário à literatura política.

Partindo desse pressuposto, o diário de viagem entra certamente nessa definição: e, portanto, deveriam também entrar as cadernetas roseanas, seja porque pertencem à literatura odepórica, seja porque são escrita íntima. Mas a genialidade criativa do escritor mineiro parece se recusar à inserção numa categoria com limites tão rigorosos: e, de fato, nas cadernetas encontramos momentos de alta literatura que não podem ser considerados como mero relato de viagem, e o repertório de forte imaginação os aproxima mais da inventiva do conto ou do romance roseano.

Mas, um pouco de cada vez, as datas, as anotações e os registros dos horários que dão início e dividem a viagem, trazem-nos de volta à realidade, fazendo-nos refletir sobre a dificuldade de poder enquadrar essas páginas maravilhosas e reconsiderar mais uma vez as palavras de Albònico, segundo o qual é necessário “operare affinché tante «scritture» attualmente considerate di confine – i resoconti di viaggio, le opere politiche, i diari, ecc.: tutti i tipi di saggistica, insomma – vengano ricondotte pienamente alla letteratura” (Albònico, 1996, p. 161).

No que diz respeito aos livros de viagem, essa era uma ideia, no fundo já expressa de maneira inteligente em um escrito publicado no *Critical Review* em 1770:

Un libro di viaggi, i cui materiali rivestano un'importanza generale e siano convenientemente trattati, costituiscono uno dei prodotti letterari più attraenti e istruttivi. In esso si registra una felice commistione di utile e di dolce; esso diverte e cattura la fantasia senza ricorrere alla finzione romanzesca; ci fornisce un'ampia messe di informazioni pratiche e morali senza la noiosità della trattazione sistematica (Brilli, 1995, p. 33).

Cidades e itinerários italianos

Lendo as quatro cadernetas italianas de Guimarães Rosa, o leitor se dá conta de que o percurso das duas viagens é quase idêntico: todavia, as imagens e as descrições dos lugares visitados, depois de um ano, se enriquecem de novas experiências e novas percepções, visto que quando comparados os textos apresentam notáveis diferenças.

Vejamos, por exemplo, a descrição de Nápoles em outubro de 1949 e no final de setembro de 1950:

Estamos em “Santa Lucia”. Em frente do restaurante Zi’ Teresa. O mar, diante. Tráfego de automóveis, na rua. Uma baía, ou enseada, ao norte, com suas luzes. Estrelas no céu. A lua, vermelha de brasa, enorme, está baixa, quase afundada no mar, na ponta de Terra [Posillipo?]. Parece uma mulher numa rêde (JGR, *Caderneta* 3, 25/X/1949, página não numerada).

Um navio entra, do Norte, suspenso de sua fumaça grande, curva, escura. Ele é branco (ou, pelo menos, claro). Sumiu-se, agora, atrás do Burgo do Ovo. Sua fumaça, sozinha, perdura, se fazendo em cordilheira. [...] Lua no céu, lua no dia. Sobre as nuvens imensas que limitam o mar. Lua que é uma simples branca méia-hostia, recortada da mesma matéria das nuvens. Os cachos de uva azul, pesados nas parreiras.

Posilippo!

Que côres de nuvens, que azuis! . [...]. Que delicados rôxos! O mar parece um leite. E o rosa... (de outra parte do céu) é projetado nessa lisura trêmula, leitosa (JGR, *Caderneta* 5, 21/IX/1950, pp. 8-9).

A cidade é a mesma, mas o olhar que na primeira representação pairava sobre a realidade concreta “Uma baía, ou enseada, ao norte, com suas luzes. Estrelas no céu”, na segunda imagem percorre a profundidade da percepção visível, se deixa envolver pelas atmosferas mediterrâneas, que são reproduzidas com tom de admirável lirismo: “Que côres de nuvens, que azuis! . [...]. Que delicados rôxos! O mar parece um leite”.

Isso se repete, mais ou menos, nas quatro cadernetas: a primeira viagem é de “descoberta”, na segunda, o escritor vai além da superfície do visível, examina aquilo que já conheceu, explora os seus mistérios, extraindo emoções e surpresas bem mais fortes e profundas.

Assim, por exemplo, a cidade de Nápoles transfigura-se em uma “mulher numa rêde”, ícone que se distancia do imaginário comum

napolitano ou italiano. Nápoles foi definida de mil maneiras durante os séculos, mas ninguém nunca a tinha comparado a uma mulher deitada numa rede. Nesta definição, como em tantas outras presentes nas cadernetas roseanas, o uso de um vocabulário e de um repertório figurativo pouco comum no contexto cultural europeu evidencia a “percepção do outro lugar”, por parte do estrangeiro de além-oceano como um universo “maravilhoso” e exótico.

Também em *Viaggio in Italia* de Roberto Rossellini encontra-se uma conotação análoga. O filme começa com o casal Joyce, Katherine e Alexander, que estão chegando a Nápoles de carro. A viagem deles é ao mesmo tempo “[un viaggio] reale e simbolico, dispersivo e dramaturgicamente conciso, quasi un vagabondaggio ma anche e soprattutto un’introspezione esistenziale” (Rondolino 1987, p. 163).

E é sobretudo no perambular da turista – entre os monumentos e as ruínas de Nápoles e Pozzuoli, através da paisagem vulcânica de Solfatara –, e na desorientação causada-lhe pela visão das caveiras no cimitério das Fontanelle e pela procissão religiosa das últimas cenas, que se dá a dúplici função de descoberta de uma paisagem e de viagem introspectiva. O olhar atônito e a expressão surpresa da mulher diante da paisagem geográfica e humana que a rodeia são os sinais tangíveis de um catapultamento em uma dimensão “outra”. Embora o casal Joyce seja inglês, o personagem interpretado por Ingrid Bergman, sueca, naturalizada hollywoodiana, entra nos parâmetros fixados no início desta nossa “viagem” de pesquisa do exótico na Itália, através do ponto de vista do outro “americano”. Rossellini, com esse filme, continua a viagem de descoberta da paisagem italiana iniciada, num certo sentido, com *Paisà* (1947): através da sua obra cinematográfica, ele nos convida a olhar com maior atenção alguns dos elementos que constituem a base para uma discussão daquilo que podia ser considerado, sobretudo nos anos Cinquenta, fonte de exotismo.

As duas viagens de Guimarães Rosa apresentam, como já dissemos, um itinerário quase idêntico. Milão como ponto de partida e Nápoles e as suas zonas limítrofes como ponto mais meridional da sua viagem italiana, passando pelos campos da Toscana e da Umbria. Milão, Veneza, Florença, Roma, Nápoles, Pompeia, Amalfi, Positano, Capri, Sorrento, Assis, Perugia,

Pisa constituem várias etapas do tour e ambas as viagens terminam com o retorno a Paris.

A paisagem italiana na qual se realiza esta singular busca de si é com efeito um contexto complexo que, na sequência de cenários que desde sempre encantaram os protagonistas da viagem à Itália, alterna o romantismo selvagem dos Alpes à luminosidade ofuscante da laguna vêneta, à força telúrica da terra napolitana (Brilli, 1995, p. 21).

Basta comparar a terminologia utilizada por Brilli na conotação das três paisagens italianas – “romantismo selvagem”, “luminosidade ofuscante” e “força telúrica” – e aquela usada por Guimarães Rosa em seus diários, para compreender plenamente o ponto de vista do “outro” sobre a mesma realidade. Nas descrições do escritor brasileiro, emerge de maneira prepotente a metáfora “tropical”: o “Duomo” de Milão é “uma igreja que quis ser floresta” (JGR, *Caderneta 2*, 7/X/1949, p.11), ou “espectral e maravilhoso, à luz de uma lua entre nuvens estranhas” (JGR, *Caderneta 2*, 8/X/1949, p.20). O “Duomo” como uma igreja-floresta que se delinea espectral e maravilhosa à luz das nuvens estranhas. A paisagem do antigo continente europeu, na perspectiva do viajante brasileiro, transforma-se num mundo exótico que ganha vida no próprio processo de uma escrita na qual mesmo o detalhe mais insignificante para um olhar habitual torna-se elemento de estupor para um olhar “inocente”.

Veneza, “o mármore que as marés respeitam” (JGR, *Caderneta 2*, 13/X/1949, p. 68), é a segunda cidade que encontramos folhando as páginas dos diários italianos. Identificada com “as gôndolas, no lusco-fusco, como bichos do mar” (JGR, *Caderneta 2*, 9/X/1949, p. 27)³ e com os “gondolieri” com “chapéu palha (fita azul). Blusa branca. Calça preta”, ou vestidos “de branco, com cinto azul e franja dourada” (JGR, *Caderneta 4*, 6/IX/1950, pp. 5-6.), mas é também uma noite azul de céus límpidos, luzes que vêm de longe, lá do Lido, sons de orquestra: “Noite azul. Lua de gôndolas entre as estacas brancas, e a água dando nos degraus da escada, com obsceno rumor. Rumores de amor. As luzes do Lido. Dois cafés, com as orquestras emulando” (JGR, *Caderneta 4*, 10/X/1949, pp. 48-49); são pombos voando, é

³ Os *bichos do mar* trazem à memória os monstros marinhos dos contos fantásticos medievais, presentes também nas crônicas de viagem de Quinhentos (Cfr. Lanciani, 1990).

mármore de antigos palácios: “Sentado num banco de mármore, à entrada do Palácio dos Doges . [...]. O despencar de pombos. Uma revoada populosa (massiça e direta dos pombos)” (JGR, *Caderneta 4*, 8/IX/1950, p. 18). A Veneza de Guimarães Rosa é feita de mil detalhes: é feita de água, canais, pontes, telhados, campanários, tantos fragmentos que o mar mantém juntos, nos quais todavia o elemento humano está quase sempre ausente. Uma ausência que se registra em todas as quatro cadernetas de viagem: às numerosas descrições da paisagem corresponde um número reduzido de retratos humanos.

De maneira bem diferente procede um outro escritor sul-americano, Gabriel García Márquez. Em setembro de 1995, ele se encontra na Europa na qualidade de correspondente do jornal colombiano *El Espectador*. Passará alguns meses na Itália escrevendo artigos sobre os mais variados assuntos, do Papa ao XVI Festival de Cinema de Veneza. Em um dos artigos jornalísticos dedicados ao Lido de Veneza, encontramos um magnífico afresco da sociedade italiana da época. Se para Guimarães Rosa o aspecto exótico está inserido especialmente na paisagem histórica, Márquez o identifica sobretudo no componente humano, e a fonte para reconhecer e percorrer o seu itinerário é a filmografia neorrealista italiana:

Per capire il neorealismo italiano, per rendersi conto che Cesare Zavattini è uno dei grandi uomini di questo secolo, bisogna vedere un pranzo dei poveri a Venezia, una domenica al Lido. Sotto gli alberi enormi distendono una tovaglia rammendata e poi un involto con un chilo di maccheroni freddi, un pezzo di pane e un litro di vino. Intorno alla tovaglia c'è la tipica famiglia italiana: il padre, grasso e peloso, e la madre, grassa e dittatoriale, con nove figli e un cane. In Italia, come negli Stati Uniti, impera il matriarcato. Il padre non picchia i bambini: si limita a proferire una parolaccia, mentre si ingozza di vino e maccheroni. La madre invece, che è l'ultima a mangiare, insieme al cane, distribuisce ai bambini sberle come quelle che si possono vedere soltanto nei buoni film italiani (Márquez, 2001, p. 60).

Nestas poucas linhas está todo um universo humano compreensível aos olhos do escritor colombiano porque “já visto” no cinema, mas que todavia continua a ser objeto “exótico” de estupor, porque distante das experiências do mundo ao qual pertence.

A viagem de Guimarães Rosa continua de Veneza a Florença, primeiro de barco no rio Po, depois de ônibus. Os pombos são o elo entre as duas cidades: em Venezia “Uma tempestade de pombos. São os céus que voam” (JGR, *Caderneta 2*, 10/X/1949, p. 28), em Florença: “Os pombos (diante de Santa Maria Novella, mas pensando em Veneza). O pombo. [...] Escuro ou mais claro, pintado, chocolate. Reflexos. [...] brilhantes, verdes, róxos. Patas vermelhas. Colo cintilante. Atitude primitiva. Seu passeio equilibrado. O sol na praça” (JGR, *Caderneta 2*, 17/X/1949, página não numerada).

Dos pombos o olhar se desloca finalmente para as pessoas: uma mulher na igreja que protege o rosto do sol, duas moças vestidas de cinza que passeiam pelas ruazinhas do centro, mulheres com casacos vermelhos. Rostos que para Guimarães Rosa constituem somente um detalhe, como os panoramas, as flores, as árvores, os vales, o rio; tantos fotogramas de um olhar que tudo abarca num único sentir e o eterniza na escrita.

Só na descrição de um rapaz (sempre em Florença, na segunda viagem), emerge um perfil de um quase-personagem: “Rapaz: grandes óculos brancos (brilhantes) redondos. E lábios úmidos, boca meio aberta; atenção um tanto sério-ingênuo, seus dedos recurvos seguram uma ponta de cigarro, . [...] quase toda consumida. Enorme pasta, sôbre a mesa. Nariz comprido, perfeito triângulo escaleno” (JGR, *Caderneta 4*, 12/IX/1950, p. 50).

Mas a atenção que lhe é concedida dura pouco e rapidamente volta à paisagem:

Bate o sino abafado (e melancólico) do campanile. A tarde morre em luz pianíssima. E contagia o mundo de vozes, de viajares consultando guias (livros), de grupos, ávidos de arte e de beleza!

Ao crepúsculo, já meio escurecendo (7 hs e pico) fui a Oltrarno, passando a Ponte Trinità. A montante, o céu todo de um azul de mar (marinho) espesso, profundo. A juzante, isto é, para o poente, rôxo em baixo, subindo do escuro, e em cima uma barra rosa, rectilínea. O Arno, com reflexos de luzes, está azul, azul, azul claro. O resto do céu azul está, guardando luz (JGR, *Caderneta 4*, 12/IX/1950, pp. 51-52).

Um afresco que sozinho seria suficiente para consolidar a ideia de uma escrita diarística, mas que vai muitas vezes muito além do tom memorialístico, alcançando níveis de alta literariedade. Se frequentes são as

representações de paisagens urbanas, não faltam as de paisagens rurais: os campos de Siena com os seus vinhedos, oliveiras, bois, camponeses; e as cores dos vales da Toscana despertam-lhe lembranças da sua pátria, sobretudo da sua terra mineira:

As oliveiras azuladas, cinza as oliveiras, belas (de mais longe = irreais, musgosas, pairantes [...]. O céu italiano. O céu sensível (de esmalte), que prestigia cada canto de paisagem. O carro de bois com aquele véu de frondericalhas vermelhas (guirlandas, são feito flores caídas). [...] um cipreste – um punhal negro. O dos bois é de ornamento. Estamos na Toscana. Ólio e vino. [...]. Bois no carro, com o ornamento [...]. As vinhas sôbre pequenas árvores, que são pequenas macieiras e perliras. Bois no carro. Sempre com adôrno! [...] São grandes, belos bois brancos.

Jovens plátanos, às vezes riem com seu verde muito claro, onde o outono amareleja. Colinas, montes com punhada de casas entre os ciprestes. Os oscuros ciprestes que a terra toscana empunha (JGR, *Caderneta 2*, 19/X/1949, página não numerada.).

Roma provoca nele uma reação inesperada: as visitas aos museus, às ruínas do império romano, ao centro histórico parecem não despertar no escritor mineiro um grande interesse e as maravilhosas descrições escritas até chegar à Cidade Eterna se transformam em meticulosas anotações. Há poucos momentos nos quais encontramos a força emotiva das descrições anteriores, e quando isso acontece nos damos conta de estar diante de paisagens bucólicas de forte chamamento arcádico: “Termas de Caracalla / Sentar num troço de mármore, na relva rústica (e matinho rampicante), e assistir às ovelhas pastando, como um clássico” (JGR, *Caderneta 3*, 24/X/1949, página não numerada).

Às imagens urbanas e rurais se sobrepõem um longo diálogo com o mar, com o qual Guimarães Rosa, o cantor do sertão-mar, instaura uma relação de sentir amoroso, traduzida na intensidade poética das descrições: “Da janela do quarto do hotel a paisagem composta com óleos de névoa – era um quadro. A cresta do Forte Ovo fechava-lhe o arabêsko” (JGR, *Caderneta 3*, 27/X/1949, página não numerada).

Um ano depois, ainda o mar de Nápoles:

O mar leve mover de rugas, vem de todos os lados para nosso promontório. Escureceu mais. Pisca um farol (de Capri) = que é mal entrevista. As saliências da

amurada. A vista soberba. Contorno-a. Nísida - a ilha: suas luzes. O istmzinho, semi-iluminado e lambido, também, aqui e ali, de lua (em estrias transversais) (JGR, *Caderneta 5*, 21/IX/1950, p. 13).

Amalfi, com a sua gente que tem rostos “triangulares, como o nome Amalfi”, com o seu quente amanhecer: “sol fortíssimo (sua esteira enorme), no lugar onde ontem esteve a lua [...]. Marulho de mar agora [...]. Mar azul como se pintado. Geléia de violetas, lisa. Ondejar suave, liso” (JGR, *Caderneta 5*, 25/IX/1950, pp. 57-60). Pouco depois é a vez de Capri: na ilha azul – representada em tons elegíacos – o escritor inicia uma guerra pessoal com os mosquitos, de sabor deliciosamente kafkeano:

Assaltaram-me as pernas, têm uma tática ancestral: picam, deixam um ardor; o ardor esquenta a pele, a gente inconscientemente se descobre (as pernas) para refrescá-las: e é outra investida!... Agora, enquanto tomamos café, Ara me mostra alguns dos brutos: em cima, no teto branco, ou nos altos das paredes, lá se destacam eles, gordos, engordados . [...] em repouso digestivo (JGR, *Caderneta 5*, 28/IX/1950, p.67-68).

De Capri começa a viagem de volta a Paris. Guimarães Rosa refaz o percurso inverso: Roma, depois Umbria, Toscana. De novo Florença, onde os sinos, com as suas badaladas, difundem no ar uma trama de cores e “sôbre as luzes dos fios da praça, o céu parece de outro verde, e parece um teto plano, que cada vez mais plano, e baixo” (JGR, *Caderneta 5*, 3/X/1950, p.79).

As esplêndidas imagens de 1950 subentram às minuciosas anotações da viagem de 1949, nas quais, come se procurou dizer, o artista vai além da superfície das coisas, compreende o seu mistério, e o transforma em imagens de fascinante vigor.

Pentencem os diários roseanos à “prosa não ficcional”, ou a definição criada por Aldo Albònico é para as páginas memorialísticas do escritor brasileiro inadequada? Na minha visão, a leitura na perspectiva sugerida pelo estudioso italiano confere a esses diários a devida dignidade dentro do panorama literário roseano, sugerindo-nos novas interpretações que não ignorem a importância de tais textos enquanto “material que possa valer, como fornecimento de cor local, pitoresco e exatidão documental” (JGR,

1983, p. 160), nem negligenciem os estudos que até agora os analisaram unicamente como laboratório de escrita “ficcional” do autor mineiro.

(tradução do italiano de Carla Valeria de Souza Faria)

REFERÊNCIAS

Albònico, Aldo, “A proposito di alcune testimonianze di viaggio ispanoamericano in Italia a cavallo tra i secoli XVIII e XIX”, em VV.AA., *Il Viaggio e le letterature Ispaniche*, Napoli, L’Orientale Editrice, 1996, pp. 161-169.

Albònico, Aldo, “Hacia un enfoque de conjunto de la Prosa no ficcional hispanoamericana entre 1870 y 1914”, em VV.AA., *La prosa no ficcional en Hispanoamérica y en España entre 1870 y 1914*, (orgs. Aldo Albònico e Antonio Scocozza), Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana-I.S.LA.-Casa de Bello, 2000, pp. 157-193.

Brilli, Attilio, *Il viaggiatore immaginario*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 23.

Cacciatore, Giuseppe, “America latina e pensiero europeo nella «filosofia del viaggio» di Ernesto Grassi”, em *Cultura Latinoamericana, Annali 1999-2000*, nn.1-2, Salerno, I.S.LA./Edizioni del Paguro, 2000.

Cavalcante, Maria Neuma Barreto, “Cadernetas de viagem de João Guimarães Rosa: [SÉP] fonte de criação literária”, em *Veredas*, Porto Alegre, 2007, pp. 303-318.

Guimarães Rosa, João, “Carta ao pai de 6/XI/1945”, em Vilma Guimarães Rosa *Relembramentos: João Guimarães Rosa, meu pai*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983.

Lanciani, Giulia, “Il meraviglioso come scarto tra sistemi culturali”, em Giuseppe Belli (org.) *L’America tra reale e meraviglioso: scopritori, cronisti, viaggiatori*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 213-218.

Márquez, Gabriel García, *Dall’Europa e dall’America 1955-1960*, Milano, Mondadori, 2001.

Rondolino, Gianni, "Il cinema contemporaneo come metafora del viaggio" em AA.VV., *L'Altrove Perduto*, (orgs. G. Simonelli e P. Taggi), Roma, Gremese Editore, 1987.

ITÁLIA, 1944: ESCOMBROS E RUÍNAS

Giorgio de Marchis^{1*}

RESUMO: A viagem a Itália de Rubem Braga, entre setembro de 1944 e abril de 1945, como correspondente de guerra do “Diário Carioca” se caracteriza por uma experiência de temporalidades diversas, na qual a contemplação das ruínas da Antiguidade e contemporaneamente dos escombros da Segunda Guerra Mundial revela ao escritor brasileiro a possibilidade de um tempo policrónico.

PALAVRAS-CHAVES: Grand Tour, Rubem Braga, Segunda Guerra Mundial, Ruínas, Escombros

ABSTRACT: Rubem Braga’s Grand Tour in Italy as a war correspondent for the “Carioca Diary” between September 1944 and April 1945 was an experience marked by different temporalities, in which the contemplation of ancient ruins vis à vis the contemporary debris of the Second World War revealed to the Brazilian writer the possibility of a polychronic time.

KEYWORDS: Grand Tour, Rubem Braga, Second World War, Ruins, Debris

Como é sabido, o *Grand Tour* foi durante muitos séculos uma viagem de formação, uma experiência pedagógica, destinada aos membros da futura elite política especialmente inglesa, mas também alemã e francesa. Destinava-se a jovens entre os dezesseis e os vinte e dois anos das famílias mais abastadas e o longo itinerário de instrução, formação e deleite através da Europa se considerava a digna conclusão de uma excelente educação. Se trata de um fenômeno tipicamente setecentista – de que, contudo, há notícias já no século XVII e que se prolongará no século XIX graças a percursos “sentimentais” de muitos viajantes românticos até a algumas tardias experiências novecentistas. Neste contexto, como escreve Attilio Brilli, no seu ensaio *Quando viaggiare era un’arte*:

L’Italia come fatidica «Land der Klassik» e come eterna matrice e custode della tradizione artistica è il vero obiettivo del gran giro dei paesi europei e l’approdo agognato di scrittori e artisti americani. E poiché i primi attori e beneficiari del

^{1*} Università degli Studi Roma Tre.

viaggio di istruzione sono coloro che hanno terminato nei rispettivi paesi il corso degli studi, si può dire che c'è un lungo periodo storico in cui, per parafrasare un motto fortunato, è in Italia che i giovani incontrano l'Europa. (Brilli, 1995, 8)

De qualquer maneira a percepção da experiência da viagem não se manteve inalterada ao longo dos séculos. De facto, os viajantes da época das Luzes se deslocavam como que guiados por uma otimística fé na natureza comum dos seres humanos, confiantes na existência duma linguagem cultural universal, capaz de contornar as barreiras locais dos hábitos e das línguas diferentes – uma ideia da viagem fundamentada, em suma, numa ideal estética do uniforme; pelo contrário, os protagonistas românticos do *Grand Tour* procuram o insólito e o bizarro, considerando relevante apenas o que se apresentava como inédito e extravagante. Deste ponto de vista, o *Sentimental Journey* (1768) de Sterne inaugura uma nova maneira de encarar a viagem que reservará todo o interesse para com os elementos capazes de abalar a sensibilidade do observador. Ao longo do século XIX, portanto, não muda apenas a relação entre o homem e a Natureza – vista como reflexo do estado de espírito do viajante – mas também a visão da paisagem histórica. Concluída a assética contemplação dos vestígios da classicidade, o século XIX se caracterizará por uma apaixonada celebração das ruínas, agora interpretadas como terrível admoestação moral e implacável juízo sobre a mesquinhez do presente.

Numa viagem portanto que, pelo menos no que diz respeito à Itália, tinha as suas etapas inevitáveis nas cidades de Gênova, Veneza, Siena, Florença, Roma (principalmente no Inverno e nas semanas do Carnaval) e Nápoles (sem descuidar, de qualquer maneira, visitas a Turim, Milão e Livorno), a imponência das ruínas pela primeira vez, como escreve Giovanni Macchia, suscita “una concezione del tutto tragica della storia” (Macchia, 2000, 322) que acabará por influenciar não apenas a interpretação do passado mas também a ideia de precariedade do futuro de viajantes chegados de Londres e Paris e que agora têm a possibilidade de olhar as ruínas recentemente descobertas de Pompéia e Herculano.

Estas considerações preliminares sobre o *Grand Tour* como fenômeno histórico são necessárias porque gostaria de propor uma interpretação da

experiência de Rubem Braga em Itália, entre setembro de 1944 e abril de 1945, como correspondente de guerra do “Diário Carioca” *embedded* na Força Expedicionária Brasileira como um exemplo de tardio e anacrônico *Grand Tour* novecentista, tragicamente marcado pela experiência da guerra mas não por isso menos instrutivo. De certa forma, as crônicas de Braga apresentam um itinerário italiano no qual, como o anjo benjaminiano da história, o escritor brasileiro avança contemplando as consequências da Modernidade que, perante os seus olhos, justapõem às ruínas da Antiguidade a espectral visão dos escombros contemporâneos.

Deste ponto de vista, Braga tem noção que está realizando um *tour*, no qual não faltam momentos de lazer e onde, mesmo correndo inúmeros riscos, o seu dia a dia turístico nem de longe se pode comparar ao dos soldados brasileiros de que escreve nas suas crônicas. Perante a neve dos Apeninos, em finais de dezembro de 1944, o jornalista faz a seguinte constatação:

Mas um correspondente é, afinal, um turista. Sim, eu sou um boa-vida e posso confessar que no primeiro dia em que vi essas montanhas totalmente cobertas de neve, e as fontes que saltavam das pedras transformadas em faíscas de gelo – embora fosse um dia ruim em toda a frente, um dia de apreensões – fiquei incapaz de escrever qualquer coisa sobre a guerra. Voltei à minha infância, lembrei a primeira vez que vi o mar – e deixei um refúgio aquecido, inventando uma visita a uma bateria onde não tinha nada o que fazer, só para caminhar na neve funda, sob o céu esplêndido em que a lua crescia. (Braga, 1985, 81)

Da mesma maneira, como nas relações de viagens setecentistas e como é próprio do gênero odepórico, amiúde o autor procurar apresentar o desconhecido (desconhecido para a maioria dos seus leitores brasileiros) através do conhecido, recorrendo a processos analógicos que tentam aproximar realidades distantes. Assim, por exemplo, a cidade de Tarquínia à noite, com as suas “muralhas de séculos” e as suas “estátuas enormes nas esquinas das praças” lhe lembra “Ouro Preto, com suas ladeiras que não acabavam nunca” (Braga, 1985, 33); as serras dos Apeninos se parecem com uma paisagem de Minas Gerais, nos arredores de São José da Lagoa ou de Itabira; a primavera italiana “é doce, como nos melhores momentos de junho no Rio de Janeiro” (Braga, 1985, 202) e, agora que a derrota dos alemães

parece iminente, “passeio” – escreve o jornalista – “na frente dos *foxholes* com a tranqüilidade de quem passeia na praia do Leme” (Braga, 1985, 206).

Contudo, um dos aspetos mais interessantes da viagem a Itália de Rubem Braga é, sem dúvida, a experiência do tempo ou, melhor dito, a experiência da sobreposição de tempos diferentes que o autor registra nos seus textos. Deste ponto de vista, são exemplares as considerações seguidas à sua visita a Florença, no Natal de 1944:

Que cidade! No dia em que o Brasil foi descoberto, isto aqui já era alguma coisa séria: Botticelli tinha 54 anos, Da Vinci tinha 48, Machiavelli estava nos seus 31, Leão X e Michelângelo eram rapazes de 25 anos, Andrea del Sarto tinha 52 anos, Americo Vespucci está com 46 – e Cellini ia nascer exatamente naquele ano. E acontece que essa gente está toda viva; essa gente e outra mais antiga de Florença: Dante, Giotto, Bocaccio (*sic*), Donatello, Luca della Robbia... (Braga, 1985, 62)

A experiência de tempos heterogêneos sobrepondo-se um em cima do outro – como ruínas de uma civilização remotíssima e desaparecida ou destroços deixados por um bombardeamento de poucas horas antes – não pode não provocar anacronismos, nos quais o passado penetra no presente gerando um agora policrónico. Por isso, nas crônicas de Rubem Braga, os artistas da Renascença não morreram nunca e os jovens soldados brasileiros podem vaguear pela cidade de Dante à procura de uma Beatriz ou de uma Laura a quem oferecer *scatolletas* (*sic*) ou chocolates e num teatro florentino de revista “há italianos civis e militares, ingleses, americanos, indianos, neozelandeses, poloneses, guelfos, gibelinos, o diabo.” (Braga, 1985, 63)

É precisamente a experiência novecentista da guerra a modificar completamente a viagem a Itália do escritor brasileiro. É a contemplação da paisagem italiana, martirizada e moralmente embrutecida, que permite a emersão de temporalidades diversas: o passado remoto, o presente e uma imagem ainda incerta e precária do futuro se amontoam graças à contemplação das ruínas, dos omnipresentes escombros e das primeiras, incipientes e incertas, tentativas de reconstrução do país devastado pelos bombardeamentos.

Obviamente, o olhar de Braga se detém sobretudo sobre uma Itália destruída pela guerra. As suas crônicas mapeiam os destroços morais e

materiais de que são evidentemente responsáveis a miopia mussoliniana e a heroica estupidez dos soldados alemães, que continuam a combater uma guerra perdida. Na Itália libertada, reina em toda parte o mercado negro, a inflação, o servilismo, a corrupção, a prostituição – “mulheres que diante dos soldados trocam qualquer dignidade por um naco de chocolate” (Braga, 1985, 147) – e a miséria. Os italianos são aos olhos do cronista brasileiro um povo vencido e faminto – que pede como esmola cigarros e latas de carne – tanto que Braga reconhece como “diante dessa população miserável somos todos milionários” (Braga, 1985, 38); um povo moralmente abatido por vinte anos de Fascismo:

Desorganizados e desmoralizados, mal saindo do caos da derrota e com todos os males e corrupção de mais de 20 anos de fascismo – os italianos não podem, por si mesmos, libertar a sua pátria. (...) uma grande parte da população, no território libertado, está mais preocupada com suas necessidades imediatas do que com a organização política do país – e depois de tudo o que o fascismo fez, em um estado a que chamarei de desmoralização política. Gente que durante 20 anos se acostumou a receber ordens – “faça isto, sinta isso, pense aquilo, fale assim” – não pode certamente adquirir uma consciência política muito sólida de um momento para outro. (Braga, 1985, 112 e 113)

Sendo assim, em Janeiro de 1945, com a constante justaposição de temporalidades diferentes que caracteriza o seu olhar, Braga mistura novamente o passado, o presente e o futuro, afirmando que, se Dante renascesse em sua Florença e tivesse a possibilidade de ver hoje o seu país, sem dúvida repetiria as tristes palavras que já disse: “Ai serva Italia, di dolore ostello” (Braga, 1985, 114)... Versos que, contudo, – lembra, confiante, o escritor brasileiro – o autor da *Divina Comédia* pôs no Purgatório e não no inexorável Inferno.

Nesta Itália devastada, as doces paisagens renascentistas escondem inúmeras minas terrestres e os destroços se juntam aos vestígios de época clássica: tanto nos becos das grandes cidades, “onde ruínas antiqüíssimas alternam com ruínas recentíssimas” (Braga, 1985, 32), como entre as escavações arqueológicas de Misa, nos arredores de Marzabotto, onde “as ruínas etruscas juntavam-se àquelas de 1945 – e entre umas e outras, os nazistas haviam deixado a sua semente de minas” (Braga, 1985, 268). Nas

ruelas medievais das aldeias do centro de Itália, onde não há uma só casa em pé, até o Fascismo parece relegado a um passado remoto, do qual emergem apenas fragmentos grotescos de uma retórica de regime que viu ruir o seu império de falso mármore:

Nesses montes de escombros estão soterrados os reinos íntimos, as antigas ternuras, as inúteis e longas discussões domésticas – e às vezes, num pedaço de parede que se equilibra entre ruínas, aparece, num ridículo macabro, a legenda de alguma fanfarronada fascista: *Vincere!* O mármore é barato, em toda parte topamos gravadas em mármore frases insolentes de Mussolini. (Braga, 1985, 43)

Um império de que sobrevivem cômicas e paródicas ruínas que testemunham não tanto a majestade perdida quanto o inglório fim:

Marcos me conta no hospital instalado dentro do estádio de Bolonha. Ali há uma enorme estátua eqüestre de Mussolini, que domina as arquibancadas. Mas os *partigiani* arrebutaram a estátua: só ficou o grande cavalo empinado, com as pernas gordas do *Duce*. (Braga, 1985, 267)

Contudo, a certeza que se está combatendo uma guerra justa faz com que a pluralidade temporal se abra também à possibilidade do futuro. Uma garantia de futuro que se revela claramente perante a poda das árvores da Toscana ou testemunhando a tenaz reconstrução da sua casa por parte de um agricultor e, sobretudo, assistindo a uma exposição de pintura organizada em Roma, em dezembro de 1944, no *Palazzo Veneza* – a “mais bela exposição de pintura da Renascença que um homem já pôde ver no mundo” (Braga, 1985, 59). As ingênuas *madonne* de Piero della Francesca, a *Vénus* de Botticelli, o *São Jorge* de Mantegna, a *Transfiguração* de Bellini, a *Tempestade* de Giorgione apagam a sombra sinistra e ridícula do *Duce* e a contemplação das obras primas de Caravaggio, Rafael, Ticiano, Tintoretto, Correggio, El Greco, Rubens e Velázquez convencem o escritor brasileiro que o seu tempo é um novo Renascimento, que surge não tanto das sombras da idade média mas do ódio para com a cultura e a liberdade de Hitler e Mussolini:

Das ruínas de suas cidades, as populações famintas da Europa surgem para um

outro Renascimento. As bestas medievais estão acuadas em seu covil: a infâmia, a opressão, a mentira e a estupidez. Esperança para todos os homens oprimidos, para todos os povos oprimidos do mundo! É um novo Renascimento: eu o sinto na ânsia de liberdade e de justiça do povo da Itália. Tenho orgulho de ver os caboclos brasileiros trabucando na Toscana pela libertação do mundo. (Braga, 1985, 60)

O *Grand Tour* de Rubem Braga mistura, portanto, três dimensões temporais e provavelmente, deste ponto de vista, é *Cristo Morto*, uma crônica escrita em abril de 1945, o texto mais interessante. O autor descreve a visita a algumas pequenas capelas rurais destruídas pela guerra perto da frente de combate. Numa dela, nos arredores de Monte Castello, “apenas duas paredes ficaram de pé: o teto e as outras paredes ruíram” e um crucifixo de madeira mostra um Cristo “decapitado por um estilhaço” (Braga, 1985, 214) e, afirma Braga, “aquele corpo sem cabeça, pendurado a uma só mão, com os joelhos curvados, parecia querer cair a qualquer momento sobre o monte de escombros. Entre as pedras e os tijolos, alguém plantara, como legenda do quadro, um cartaz simples: «Perigo – Minas» (Braga, 1985, 214). As antigas ruínas de Monte Castello que a guerra transformou em escombros se tornam exemplares de uma nova condição porque, escreve sempre Braga:

Aquele pobre Cristo de massa, sem cabeça, pendendo para um só lado da cruz, me pareceu mais irmão dos homens, na sua postura dolorosa e ridícula, igual a qualquer outro morto de guerra, irmão desses cadáveres de homens arrebatados que tenho visto, e que deixam de ser homens, deixam de ser amigos ou inimigos para ser pobres bichinhos mortos, encolhidos e truncados, vagamente infantis, como bonecos destruídos. (Braga, 1985, 214)

O Cristo de Monte Castello “perdera até a majestade que costuma ter o Cristo na sua cruz (...) Era um morto da guerra” (Braga, 1985, 214 e 215) mas aquele Cristo decapitado, que ressurge do passado e se confunde com o Calvário do presente, se transforma também numa intimação para um futuro de justiça e liberdade ainda por construir. Porque ele e todos os mortos da Segunda Guerra Mundial (e, deste ponto de vista, Monte Castello é o lugar trágico por excelência da Força Expedicionária Brasileira), escreve Braga, “querem saber por que morreram, para que morreram.” (Braga, 1985, 215).

É *Cristo Morto*, a meu ver, o texto que resume da melhor maneira a experiência trágica da História e a comistão temporal que caracteriza o *Grand Tour* de Rubem Braga. Como escreve Marc Augé, de facto, perante as ruínas experimentamos um tempo puro – porque as ruínas são um tempo sem história, “un paesaggio, una commistione di natura e di cultura che si perde nel passato ed emerge nel presente come un segno senza significato, o, per lo meno, senza altro significato che il sentimento del tempo che passa e che dura contemporaneamente” (Augé, 2004, 94-95):

La natura (...) abolisce non solo la storia, ma il tempo. Il paesaggio delle rovine (...) conferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l’atemporale. Il «tempo puro» è questo tempo senza storia, di cui solo l’individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione. (Augé, 2004, 37 e 38)

Deste ponto de vista, o *Cristo Morto* de Monte Castello, não sendo apenas um resto arqueológico, é mais uma vítima da guerra e – como os escombros das igrejas bombardeadas e as paisagens da Toscana, maravilhosas mas cheias de minas terrestres – encarna, por isso, também o tempo impuro da história, arrastando com força o seu observador para dentro do devir histórico. Um tempo impuro e trágico que tem, porém, nas incipientes obras de reconstrução, suspendidas entre a presença ainda palpável do passado e a iminência incerta do que ainda está por acontecer, a sua mais plena expressão. “I cantieri”, de resto, escreve Augé, “sono spazi poetici nel senso etimologico della parola: vi si può fare qualcosa; la loro incompiutezza contiene una promessa” (Augé, 2004, 91):

Enquanto isso, aquele homem faz outra vez a sua casa. (...) Trabalhando quieto, quase sem comer, de sol a sol, para refazer a sua casa, indiferente a tudo o mais, ele tinha no seu gesto uma segura beleza que superava o egoísmo da casa. Parecia que estava fazendo mais: estava ali, solitário, começando a reconstruir o mundo. (Braga: 217)

REFERÊNCIAS

Augé, Marc (2004). *Rovine e macerie*. Il senso del tempo. Torino: Bollati Boringhieri.

Braga, Rubem (1985). *Crônicas da guerra na Itália*. Rio de Janeiro: Record.

Brilli, Attilio (1995). *Quando viaggiare era un'arte*. Il romanzo del Grand Tour. Bologna: Il Mulino.

Macchia, Giovanni (2000). *Le rovine di Parigi*, Milano: Mondadori.

“Ó BRASIL, MINHA TERRA NATAL”: PIER PAOLO PASOLINI NO TERCEIRO MUNDO¹

Cláudia Tavares Alves^{2*}

RESUMO: Em 1970, o escritor italiano Pier Paolo Pasolini visitou o Brasil durante alguns dias de suas férias. Nessa rápida passagem pelo país, conheceu as cidades de Rio de Janeiro, Recife e Salvador, que se tornaram temas de uma série de poemas escritos sobre essa experiência. As impressões dessa viagem revelam intersecções entre suas vivências no Brasil e na Itália, principalmente ao longo dos anos posteriores ao fim do fascismo e da consolidação do capitalismo como modelo econômico hegemônico. O intuito desse artigo é, a partir dessas impressões, localizar nesses poemas a relação que o poeta identifica entre o Brasil e a noção de Terceiro Mundo, a qual foi explorada pelo escritor ao longo dos anos de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: Pier Paolo Pasolini; Literatura de viagem; Terceiro Mundo; Poesia italiana; Brasil.

ABSTRACT: In 1970, the Italian writer Pier Paolo Pasolini visited Brazil for a few days of vacation, on his way to Mar del Plata, Uruguay. During these days, he could know Rio de Janeiro, Recife and Salvador, Brazilian cities which became themes of some poems written about this experience. His impressions of this trip revealed close intersections between Brazil and Italy during the years after the end of fascism and the setting of the capitalism as a hegemonic economic model. The objective of this article is to search in these poems and impressions the relation that the poet identifies between Brazil and the notion of a Third World – which was explored by the writer mainly over the years of 1970s.

KEYWORDS: Pier Paolo Pasolini; Travel literature; Third World; Italian poetry; Brazil.

Introdução

São diversas as entradas possíveis para tratar do tema Pier Paolo Pasolini e sua relação com o Brasil. Poderíamos abordar, por exemplo, a via

¹ “A Viagem de Pasolini ao Brasil: uma visão do Terceiro Mundo”, comunicação apresentada no XV Encontro da Abralic, em 2016 na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, e publicada posteriormente nos anais do evento, foi o ponto de partida para esse texto que se apresenta aqui com alterações.

^{2*} Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo número 2016/07884-0.

da recepção crítica brasileira de sua obra, a qual acolhe sua produção cinematográfica a partir do final da década de 1960, quando o filme *O Evangelho segundo Mateus* (1964) foi exibido aqui pela primeira vez³. Outra possibilidade seria analisar suas traduções publicadas no país, que começaram em 1968 com o livro *A hora depois do sonho*.⁴ Ainda pelo cinema, poderíamos refletir sobre a ideia que Pasolini tinha de realizar um filme sobre a América Latina⁵, o que possivelmente passaria por questões referentes ao Brasil. Poderíamos pensar também na diferenciação entre futebol de prosa e futebol de poesia⁶, já que o escritor, apaixonado pelo esporte, reconhecia no time brasileiro um raro exemplar de como se jogar bola de uma maneira poética:

Chi sono i migliori "dribblatori" del mondo e i migliori facitori di goal? I brasiliani. Dunque il loro calcio è un calcio di poesia: ed esso è infatti tutto impostato sul dribbling e sul goal. (...) Se dribbling e goal sono i momenti individualistici poetici del calcio, ecco quindi che il calcio brasiliano è un calcio di poesia (Pasolini, 1999, pp. 2545-2551).⁷

Dentre essas e outras tantas aproximações possíveis à obra de Pasolini, uma das mais interessantes parece ser levantar hipóteses que coloquem o Brasil como um país pertencente ao Terceiro Mundo, da maneira como este foi conceituado por Pasolini ao longo dos anos. Por meio de tal abordagem, seria ainda possível percorrer as relações estabelecidas entre esses países do Terceiro Mundo e o caso da Itália burguesa e consumista, também concebida nesses termos pelo intelectual. Partindo desses pontos, buscarei então traçar algumas linhas que deem conta de percorrer esses caminhos sugeridos entre a experiência de viagem do escritor ao conhecer o Brasil e suas vivências em seu país de origem.

Pasolini no Terceiro Mundo

³ Para mais informações sobre a recepção crítica brasileira de Pasolini, conferir o artigo “Os tempos de Pasolini no Brasil”, de Maria Betânia Amoroso (Kactuz, 2014, pp. 120-124).

⁴ *Il sogno di una cosa* (1962).

⁵ Conferir o texto “Notas para um poema sobre o Terceiro Mundo” (Kactuz, 2014, pp. 23-27).

⁶ Pasolini desenvolve a ideia de que o futebol brasileiro faria parte do futebol de poesia no texto “Il calcio ‘è’ un linguaggio con i suoi poeti e prosatori”, publicado em 1971, no jornal italiano *Il giorno*.

⁷ “Quem são os melhores ‘dribladores’ do mundo e os melhores fazedores de gol? Os brasileiros. Então o futebol deles é um futebol de poesia, que é baseado em dribles e gols. (...) Se driblar e fazer gol são os momentos individuais e poéticos do futebol, eis que então o futebol brasileiro é um futebol de poesia” (tradução minha).

A caminho de um festival de cinema em Mar del Plata, Uruguai, para a exibição de *Medeia* (1969), em março de 1970, Pasolini fez um pouso de emergência em Recife. Na semana seguinte, em seu percurso de volta à Itália, fez uma escala que passou novamente pelo Brasil, dessa vez pelas cidades do Rio de Janeiro e de Salvador. Em resumo, essas foram as poucas experiências do cineasta italiano em território brasileiro⁸. Apesar de efêmeras, o que o escritor presenciou aqui foi suficiente para ser usado como material para alguns textos sobre o país. “Hierarquia”, “Comunicado à Ansa (Recife)” e “A choradeira de que falava Marx”⁹ foram poemas publicados no livro *Trasumanar e organizzar*, de 1971, e que de alguma forma relatam a breve experiência de viagem do poeta no Brasil.

Contextualizando essa experiência de viagem a outras atividades com as quais o poeta estava envolvido nessa época, surgem possibilidades interessantes de interpretação para tais poemas. No mesmo período em que visita e escreve sobre o Brasil, isto é, nos anos iniciais da década de 1970, Pasolini se encontra em um momento muito particular de sua produção – suas reflexões políticas e sociais sobre a sociedade italiana começam a ganhar cada vez mais repercussão nos meios de informação de grande circulação. A esse momento específico de sua produção chamamos de *corsarismo* ou *fase corsária*¹⁰. Tal termo foi cunhado pela crítica pasoliniana para se referir a esse momento em que as críticas do escritor se intensificaram e funcionaram como uma denúncia do modelo consumista consolidado na Itália a partir da Segunda Revolução Industrial ou Revolução Tecnológica, ocorrida nas décadas de 1950 e 1960. *Corsarismo* é uma referência direta ao título do livro *Scritti corsari* (1975), que reúne os principais textos que trataram sobre esses temas, isto é, os ensaios jornalísticos publicados em grandes periódicos italianos, como *Corriere della Sera*, *Tempo*, *Il Mondo* etc.

⁸ Mariarosaria Fabris tem pesquisado há alguns anos as relações entre Pasolini e o Brasil. Para mais informações, conferir o artigo “Pasolini interpreta o Brasil, o Brasil interpreta Pasolini” (Kactuz, 2014, pp. 131-138).

⁹ “Gerarchia”, “Comunicato all’Ansa (Recife)” e “Il piagnisteo di cui parlava Marx” foram traduzidos por Mariarosaria Fabris e publicados no catálogo da Mostra *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo* (Kactuz, 2014, pp. 10-22). “Gerarchia” também foi traduzido por Michel Lahud e publicado no livro *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini* (1993). O poema original, em italiano, está presente no anexo desse capítulo.

¹⁰ Esse foi o tema central da minha dissertação de mestrado, “O ensaísmo *corsário* de Pier Paolo Pasolini”, financiada pela FAPESP e defendida em 2015 na Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/270079/1/Alves_ClaudiaTavares_M.pdf>.

Em relação ao contexto da sociedade italiana, Pasolini está formulando noções como a do *neocapitalismo* e sua consequente *revolução antropológica*¹¹, que afetam de maneira bastante violenta os jovens italianos, levando-os a uma padronização cultural sem precedentes históricos. Em linhas gerais, são conceitos que se referem aos anos posteriores à já mencionada Revolução Tecnológica, quando se dá a consolidação de um novo modelo econômico pautado pela produção e pelo consumo de mercadorias, acarretando mudanças substanciais no conjunto da vida italiana.

i ‘ceti medi’ sono radicalmente – direi antropologicamente – cambiati: i loro valori positivi non sono più i valori sanfedisti e clericali ma sono i valori (ancora vissuti solo esistenzialmente e non “nominati”) dell’ideologia edonistica del consumo e della conseguente tolleranza modernistica di tipo americano. È stato lo stesso Potere – attraverso lo ‘sviluppo’ della produzione di beni superflui, l’imposizione della mania del consumo, la moda, l’informazione (soprattutto, in maniera imponente, la televisione) – a creare tali valori gettando a mare cinicamente i valori tradizionali e la Chiesa stessa, che ne era il simbolo (Pasolini, 2001, p. 308).¹²

Segundo as ideias do escritor, já não haveria nenhuma diferença entre os jovens burgueses e os jovens subproletários, ou ainda, entre os jovens do sul e os jovens do norte da Itália, afinal todos eles se vestiam e falavam da mesma forma, pois respondiam uniformemente às mesmas doutrinações econômicas.

Em meio a esse universo de análises, há uma declaração em que Pasolini reconhece que o que acontecia na Itália estava no meio do caminho entre as experiências já vividas por outros países europeus no passado e as experiências futuras que ainda seriam vividas pelos países do Terceiro Mundo: “Eu vivi uma experiência histórica muito original, extremamente retardada, por um lado, mas também extremamente antecipada, por outro,

¹¹ Conferir, por exemplo, “Studio sulla rivoluzione antropologica in Italia” (Pasolini, 2001, p. 307) e “Ampliamento del ‘bozzetto’ sulla rivoluzione antropologica in Italia” (Pasolini, 2001, p. 325), ambos publicados em *Scritti corsari*.

¹² “As classes médias estão radicalmente – diria antropologicamente – mudadas: seus valores positivos não são mais sanfedistas ou clericais, mas são os valores (ainda vividos apenas existencialmente e não ‘nomeados’) da ideologia hedonista do consumo e da consequente tolerância modernista de tipo americana. Foi o mesmo Poder – por meio do ‘desenvolvimento’ da produção dos bens supérfluos, da imposição da inquietação do consumo, da moda, da informação (sobretudo, de maneira imponente, a televisão) – a criar tais valores, jogando ao mar cinicamente os valores tradicionais e até mesmo a Igreja, de que era símbolo” (tradução minha).

porque é a experiência que viverão os países do Terceiro Mundo daqui a alguns anos” (Pasolini apud Lahud, 1993, p. 113).

Quando menciona essa noção de Terceiro Mundo, o escritor coloca em perspectiva países extremamente diferentes entre si, afinal encontra algo em comum aos países da América do Sul, da África, além dos países árabes e asiáticos. Para o autor, apesar das diferenças históricas e geográficas, há ainda aspectos identificáveis em todos eles, como a formação da nacionalidade e das classes sociais, os embates entre as etnias, as guerras que podem surgir desses conflitos, o mundo da tradição em vias de desaparecer pela industrialização, o que os colocaria em certo pé de igualdade entre si.

A comparação com a Itália se corrobora justamente pela possibilidade de supressão das particularidades de cada uma dessas nações devido ao modelo econômico capitalista que se estabelece invariavelmente em cada uma delas. Segundo esse ponto de vista, haveria algo superior e capaz de padronizar quaisquer diferenciações existentes em todos os países do Terceiro Mundo e até mesmo nos países mais desenvolvidos economicamente, o que poderia desencadear um processo mais amplo de aculturação.

É nesse sentido e partindo dessa comparação que, quando vem ao Brasil, Pasolini tem a experiência de viver empiricamente a realidade de um país de Terceiro Mundo, na América Latina, e presenciar suas próprias contradições. Aliás, segundo o escritor, é sempre e apenas a partir desse lugar que ele poderia escrever de fato sobre essa experiência e chegar a certos “discursos ideológicos”, pois “é da experiência existencial, direta, concreta, dramática, *corporal* (da realidade) que nascem em conclusão todos os meus discursos ideológicos” (Pasolini em Lahud, 1993, p. 121).

Com essa ideia, Pasolini reforça ainda o que alguns críticos chamam em sua obra de “vocalização semiológica”, ao se referirem a essa premissa de que é preciso estar sempre atento aos sinais da sociedade para compreender seus desdobramentos mais profundos, ou, em outras palavras, de que “a linguagem do comportamento assume uma importância decisiva” quando a linguagem verbal convencional já pouco diferencia os indivíduos (Pasolini, 2001, p. 315). E é finalmente a partir de sua interpretação dessa linguagem

que Pasolini testemunhará, no poema “Hierarquia”, aquilo que ele viveu no Brasil.

Brasil, minha terra natal

A hipótese de leitura aqui proposta de “Hierarquia”, o mais famoso e extenso poema sobre sua experiência no Brasil, busca sobretudo breves indícios que possibilitem a compreensão do Terceiro Mundo brasileiro segundo a concepção de Pasolini. Nesse texto, o escritor conta sobre o que presenciou quando esteve na cidade do Rio de Janeiro – “Chego muitas vezes numa cidade nova, transportado pela dúvida” (Pasolini em Lahud, 1993, p. 125). E é primeiramente pela própria narrativa criada que o autor constrói uma cidade repleta de contradições pertinentes ao que chama de Terceiro Mundo:

dentro de cada habitante teu, meu concidadão,
existe um anjo que não sabe nada,
sempre debruçado sobre seu sexo,
e, velho ou jovem, se apressa
a pegar em armas e lutar,
indiferentemente, pelo fascismo ou pela liberdade
(Pasolini em Lahud, 1993, p. 129).

Em um primeiro momento, fica bastante evidente a maneira como, para Pasolini, não existe a possibilidade de diferenciação social entre os cidadãos brasileiros. Estariam todos prontos para lutar por sua pátria, mas sem qualquer possibilidade de consciência política. Essa suposta energia de um país novo preparado para, talvez, propor as lutas revolucionárias seria sobreposta pela falta de possibilidade de se saber por que lutar. São cidadãos indiferentes, “não sabem nada”, independentemente de sua idade. E essa indiferenciação geraria um verdadeiro descompasso entre todos, deixando ao acaso o posicionamento de cada um: “É assim por puro acaso que um brasileiro é fascista e um outro subversivo” (Pasolini em Lahud, 1993, p. 128). Nesse ponto, “no cume da Hierarquia”, Pasolini encontra “a ambiguidade, o nó inextricável” (Pasolini em Lahud, 1993, p. 129).

Fica claro como o escritor estabelece explicitamente uma relação de afetividade e, principalmente, afinidade com o Brasil. Quando usa termos como “concidadão” e “minha terra natal” ao se referir ao país, Pasolini está relacionando com bastante proximidade suas experiências de vida em ambas as nações. Apesar das poucas horas que passou em terras brasileiras, há algo que ele identifica de imediato, algo que lhe transmite essa sensação de estar revivendo sensações já conhecidas. E é aqui, nesse lugar em que reconhece sua terra de origem, que suas velhas lutas, já superadas na Itália pela dominação do sistema capitalista, encontram novos sentidos:

Ó Brasil, minha desgraçada pátria,
devotada sem escolha à felicidade
(de tudo o dinheiro e a carne são donos
enquanto tu és assim tão poético)
(...)
Ó Brasil, minha terra natal, onde
as velhas lutas – bem ou mal, já vencidas –
para nós, velhos, voltam a fazer sentido –
respondendo à graça dos delinquentes ou dos soldados
à graça brutal (Pasolini em Lahud, 1993, p. 129).

Michel Lahud, em um texto¹³ que marca a presença de Pasolini no Brasil ao lembrar os 10 anos da morte do escritor, nota que

poucas personagens encarnam tão radicalmente quanto Pasolini essa figura de intelectual e artista profundamente engajado, sempre pronto a rever suas posições ideológicas e estratégias de combate anteriores em função das transformações que, através de suas próprias experiências existenciais da realidade, nela vai detectando (Lahud, 1993, p. 121).

Esse é o intelectual que chega ao Brasil em 1970 e que se permite experimentar, estar presente, nesse país em que as contradições são inúmeras e visíveis a olho nu ao primeiro contato com o país. Ainda segundo Lahud:

Quem seria capaz de desarranjar tão radicalmente quanto Pasolini o cenário oficial

¹³ “O poema de Pasolini para o Brasil” foi publicado no jornal Folha de São Paulo em 2 de novembro de 1985, exatamente 10 anos após o assassinato de Pasolini em Óstia, na Itália. Posteriormente, esse texto foi recolhido no livro *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini* (1993, pp. 117-129).

carioca, para nele destacar nossa provocante “ambiguidade” antropológica, senão um autêntico espírito corsário que, transgredindo todos os pactos assentados, abordasse o Brasil apenas com *as armas próprias da poesia?* (Lahud, 1993, p. 123).

Não parece exagero afirmar que esse intelectual atento às realidades que vive em sua terra natal, um “semiólogo da atualidade”, como afirma Lahud, conseguiu perceber nuances da sociedade brasileira de maneira bastante perspicaz e coerente. Por isso, o resultado é um poema que anuncia questões profundas do nosso cenário, que ganham grandes contribuições quando as vemos a partir das teses sociais que Pasolini cunha nos anos de 1970. As “armas próprias da poesia” são o meio pelo qual o escritor-intelectual se reinventa mais uma vez – e sempre que for preciso –, justamente para dar conta dessa realidade escorregadia, que vagueia entre ondas de povoamento europeu e as contradições políticas, econômicas e sociais que decorrem de sua própria história:

Quem caminha às quatro da tarde
ao longo dos canteiros cheios de árvores
e pelos bulevares de uma cidade desesperada onde europeus pobres
vieram recriar um mundo à imagem e semelhança do deles,
forçados pela pobreza a fazer de um exílio a vida?
(Pasolini em Lahud, 1993, pp. 125-126).

Considerações finais

Por um lado, pensando nos contrastes e no acolhimento que Pasolini experienciou quando visitou o Brasil, me pergunto em que medida podemos reconhecer ainda hoje essas relações que o escritor estabelece entre Brasil e Itália. Por outro lado, é também necessário ressaltar que as proposições *corsárias* registradas nos textos jornalísticos ganham particularidade social – e também literária – por se referirem às especificidades da realidade italiana, anulando de certa maneira essa aproximação tão direta entre ambos os países.

Porém, não há como negar que as formulações pasolinianas muito nos dizem sobre nossa própria realidade brasileira (e também mundial) de hoje. Refiro-me especificamente à falsa liberdade sexual e à falsa tolerância, já que

aqueles que não respondem ao padrão são sempre, no máximo, tolerados em nossas sociedades. Penso também nas instituições religiosas, que deixam de agregar e unificar fiéis e passam a tratá-los como mercadoria. Em um âmbito mais genérico, seria a lógica do consumo aplicada a tudo em nossa vida, inclusive às questões políticas.

E, seguindo essa noção universalizante das críticas formuladas por Pasolini, podemos pensar no tipo de fenômeno que tem acontecido com a sua própria figura em larga escala. Como exemplo, valeria uma análise mais aprofundada da enxurrada de homenagens e lembranças do escritor em 2015, quando se celebraram os 40 anos de sua morte. Nessa ocasião, dois tipos de leituras foram muito marcantes. Ora Pasolini era tratado como profeta, evocando novamente o intelectual corsário dos anos de 1970 que criticava veementemente a Itália de sua época, mas que acertou em muitos termos o futuro da sociedade italiana. Ora era visto por meio de leituras biografistas que retomam seus posicionamentos mais polêmicos, sua homossexualidade, as controvérsias e as incoerências de sua vida pessoal, com a finalidade de justificar a importância de sua obra. Para nós, fica a impressão de que, em senso comum, Pasolini também passa a ser consumido como cultura de massa.

Intentando então contrabalancear essas ideias com o intuito de abarcar todas as complexidades de um intelectual multiforme, a pergunta que permanece é se seria ainda possível ler Pasolini hoje de outra forma. Sem a pretensão de responder a esse questionamento, chega-se à conclusão de que, diante da impossibilidade de encontrar uma resposta, continua valendo mais a pena a tentativa despreziosa de continuar polemizando com um escritor tão polêmico. Ou, quem sabe, lembrar sempre que possível aquela “estranha esperança” da qual o poeta se alimentava:

Convertido de um dia pro outro em peregrino
de uma fé na qual não creio;
representante de uma mercadoria há muito depreciada,
mas é grande, sempre, uma estranha esperança
(Pasolini em Lahud, 1993, p. 125).

ANEXO

Gerarchia (1971)

Se arrivo in una città
oltre l'oceano

Molto spesso arrivo in una nuova città, portato dal dubbio.
Divenuto da un giorno all'altro pellegrino
di una fede in cui non credo;
rappresentante di una merce da tempo svalutata,
ma è grande, sempre, una strana speranza –
Scendo dall'aeroplano col passo del colpevole,
la coda tra le gambe, e un eterno bisogno di pisciare,
che mi fa camminare un po' ripiegato con un sorriso incerto –
C'è da sbrigare la dogana, e, molto spesso, i fotografi:
comune amministrazione che ognuno cura come un'eccezione.
Poi l'ignoto.

Chi passeggia alle quattro del pomeriggio
sulle aiuole piene di alberi
e i boulevards d'una disperata città dove europei poveri
sono venuti a ricreare un mondo a immagine e somiglianza del loro,
spinti dalla povertà a fare di un esilio una vita?
Con un occhio alle mie faccende, ai miei obblighi –
Poi, nelle ore libere,
comincia la mia ricerca, come se anch'essa fosse una colpa –
La gerarchia però è ben chiara nella mia testa.
Non c'è Oceano che tenga.

Di questa gerarchia gli ultimi sono i vecchi.
Sì, i vecchi alla cui categoria comincio ad appartenere
(non parlo del fotografo Saderman che con la moglie
già amica della morte mi accoglie sorridendo
nello studiolo di tutta la loro vita)
Sì, c'è qualche vecchio intellettuale
che nella Gerarchia
si pone all'altezza dei più bei marchettari
i primi che si trovano nei punti subito indovinati
e che come Virgili conducono con popolare delicatezza
qualche vecchio è degno dell'Empireo,
è degno di star accanto al primo ragazzo del popolo
che si dà per mille cruzeiros a Copacabana
ambidue son lo mio duca

che tenendomi per mano con delicatezza,
la delicatezza dell'intellettuale e quella dell'operaio
(per lo più disoccupato)
la scoperta dell'invariabilità della vita
ha bisogno di intelligenza e di amore
Vista dall'hotel di Rua Resende Rio –
l'ascesi ha bisogno del sesso, del cazzo –
quella finestrella dell'hotel dove si paga la stanzetta –
si guarda dentro Rio, in un aspetto dell'eternità,
la notte di pioggia che non porta il fresco,
e bagna le strade miserabili e le macerie,
e gli ultimi cornicioni del liberty dei portoghesi poveri
sublime miracolo!
E dunque Josvé Carrea è il Primo nella Gerarchia,
e con lui Harudo, sceso bambino da Bahia, e Joaquim.
La Favela era come Cafarnao sotto il sole –
Percorsa dai rigagnoli delle fogne
le baracche una sull'altra
ventimila famiglie
(egli sulla spiaggia chiedendomi la sigaretta come un prostituto)
Non sapevamo che a poco a poco ci saremmo rivelati,
prudentemente, una parola dopo l'altra
detta quasi distrattamente:
io sono comunista, e: io sono sovversivo;
faccio il soldato in un reparto appositamente addestrato
per lottare contro i sovversivi e torturarli;
ma loro non lo sanno;
la gente non si rende conto di nulla;
essi pensano a vivere
(mi parla del sottoproletariato)
La Favela, fatalmente, ci attendeva
io gran conoscitor, egli duca –
i suoi genitori ci accolsero, e il fratellino nudo
appena uscito di dietro la tela cerata –
eh sì, invariabilità della vita, la madre
mi parlò come Lìmardi Maria, preparandomi la limonata
sacra all'ospite; la madre bianca ma ancor giovane di carne;
invecchiata come invecchiano le povere, eppur ragazza;
la sua gentilezza con quella del suo compagno,

fraterno al figlio che solo per sua volontà
era ora come un messo della Città –
Ah, sovversivi, ricerco l'amore e trovo voi.
Ricerco la perdizione e trovo la sete di giustizia.
Brasile, mia terra,
terra dei miei veri amici,
che non si occupano di nulla
oppure diventano sovversivi e come santi vengono accecati.
Nel cerchio più basso della Gerarchia di una città
immagine del mondo che da vecchio si fa nuovo,
colloco i vecchi, i vecchi borghesi
ché un vecchio popolano di città resta ragazzo
non ha da difendere niente –
va vestito in canottiera e calzonacci come Joaquim il figlio.
I vecchi, la mia categoria,
che vogliano o non vogliano –
Non si può sfuggire al destino di possedere il Potere,
esso si mette da solo
lentamente e fatalmente in mano ai vecchi,
anche se essi hanno le mani bucate
e sorridono umilmente come martiri satiri –
Accuso i vecchi di avere comunque vissuto,
accuso i vecchi di avere accettato la vita
(e non potevano non accettarla, ma non ci sono
vittime innocenti)
la vita accumulandosi ha dato ciò che essa voleva –
accuso i vecchi di avere fatto la volontà della vita.
Torniamo alla Favela
dove o non si pensa nulla
o si vuole diventare messi della Città
là dove i vecchi sono filo-americani –
Tra i giovani che giocano biechi al pallone
di fronte a cucuzzoli fatati sul freddo Oceano,
chi vuole qualcosa e lo sa, è stato scelto a sorte –
inesperti di imperialismo classico
di ogni delicatezza verso il vecchio Impero da sfruttare
gli Americani dividono tra loro i fratelli superstiziosi
sempre scaldati dal loro sesso come banditi da un fuoco di sterpi –
È così per puro caso che un brasiliano è fascista e un altro sovversivo;

colui che cava gli occhi
può essere scambiato con colui a cui gli occhi sono cavati.
Joaquim non avrebbe potuto mai essere distinto da un sicario.
Perché dunque non amarlo se lo fosse stato?
Anche il sicario è al vertice della Gerarchia,
coi suoi semplici lineamenti appena sbozzati
col suo semplice occhio
senz'altra luce che quella della carne
*Così in cima alla Gerarchia,
trovo l'ambiguità, il nodo inestricabile.*
O Brasile, mia disgraziata patria,
votata senza scelta alla felicità,
(di tutto son padroni il denaro e la carne,
mentre tu sei così poetico)
dentro ogni tuo abitante mio concittadino,
c'è un angelo che non sa nulla,
sempre chino sul suo sesso,
e si muove, vecchio o giovane,
a prendere le armi e lottare,
indifferentemente, per il fascismo o la libertà –
Oh, Brasile, mia terra natale, dove
le vecchie lotte – bene o male già vinte –
per noi vecchi riacquistano significato –
rispondendo alla grazia di delinquenti o soldati
alla grazia brutale.

REFERÊNCIAS

AMOROSO, M. B. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. "As periferias do mundo. Pasolini e o Brasil". *Via Atlântica*, São Paulo, v. 01, pp. 79-94, 2008.

BAZZOCCHI, M. A. *Pier Paolo Pasolini*. Milão: Bruno Mondadori, 1998.

_____. *I burattini filosofici: Pasolini dalla letteratura al cinema*. Milão: Bruno Mondadori, 2007.

BELLOCCHIO, P.; SOFRI, A.; VELTRONI, W. “L’uomo che capiva troppo” em *Micromega*, 6, 2005.

BELPOLITI, M. *Settanta*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2001.

BERARDINELLI, A. *Tra il libro e la vita: situazioni della letteratura contemporanea*. Turim: Bollati Boringhieri, 1990.

_____. *Autoritratto italiano*. Roma: Donzelli Editore, 1998.

KACTUZ, F. (Org.). *Pasolini ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2014/10/Cat%C3%A1logo-Pasolini.pdf> Consulta em 20 de outubro de 2016.

LA PORTA, F. *Pasolini*. Profili di storia letteraria. Bolonha: Il Mulino, 2012.

LAHUD, M. *A vida clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PASOLINI, P. P. *Escritos póstumos*. Trad. Helena Ramos. Lisboa: Moraes Editores, 1979.

_____. *Caos: crônicas políticas*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Diálogo com Pasolini: escritos (1957-1984)*. Trad. Nordana Benetazzo. São Paulo: Nova Stella, 1986.

_____. *Os jovens infelizes: antologia de ensaios corsários*. Org. Michel Lahud. Trad. Michel Lahud e Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____. *Vita attraverso le lettere*. Org. Nico Naldini. Turim: Einaudi, 1994.

_____. *Le belle bandiere: dialoghi 1960-1965*. Roma: Riuniti, 1996.

_____. *Saggi sulla letteratura e sull’arte*. Org. Walter Siti. Milão: Mondadori, 1999.

_____. *Saggi sulla politica e sulla società*. Org. Walter Siti. Milão: Mondadori, 2001.

_____. *Escritos corsários/Cartas luteranas: uma antologia*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

PISCHEDDA, B. *Scrittori polemisti: Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*. Turim: Bollati Boringhieri, 2011.

SANTATO, G. *Pier Paolo Pasolini: l'opera poetica, narrativa, cinematografica, teatrale e saggistica: ricostruzione critica*. Roma: Carocci, 2012.

TRICOMI, A. *Sull'opera mancata di Pasolini: un autore irrisolto e il suo laboratorio*. Roma: Carocci, 2005.

TESSITURAS POÉTICAS ENTRE ITÁLIA E BRASIL NA CONTEMPORANEIDADE: ENRICO TESTA

Patricia Peterle*

RESUMO: Este trabalho propõe uma reflexão sobre alguns poemas de Enrico Testa a partir do gesto de escuta e olhar em suas caminhadas na contemporaneidade. A linguagem poética assim faz o impoderável possível, reinventa o tempo.

PALAVRAS-CHAVE: Enrico Testa; poesia, contemporaneidades

ABSTRACT: This work proposes a reflection on some poems of Enrico Testa from the gesture of listening and looking at his walk in the contemporaneity. The poetic language is the thread that makes the imponderable possible, reinvents time.

KEYWORDS: Enrico Testa; poetry; contemporaneity.

O escritor nunca tem, pois, de “arrancar” uma palavra ao silêncio, como se diz em piedosas hagiografias literárias, mas ao contrário, e muito mais dificilmente, muito mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de separar uma fala segunda da cilada das falas primeiras que lhe são fornecidas pelo mundo [...]

(Roland Barthes)

O poeta se depara, tropeça, é afetado, invadido pelo que pode vir a se transformar num “fato criativo”, que se expõe ao poeta e vice-versa. Há, certamente, um convívio marcado pela inquietude, cuja intensidade varia. Quando se diz que o fato criativo se expõe ao poeta, isso não significa que tal fato esteja pronto ou se apresente como algo fechado. Na verdade, o que estamos chamando de “fato criativo” só se torna um fato criativo por meio de um olhar oblíquo, que sem deixar de ver as coisas ordinárias, nelas e por meio delas consegue captar algo, antes ilegível, por entre elas. Eis aqui o enigma do poético. Talvez seja por isso que o percurso do poeta, ao tentar pensar e definir a poesia, é uma trajetória mais de dúvidas do que de certezas, como afirmou Vittorio Sereni, num texto de 1947, não por acaso

intitulado “Experiência da poesia”¹. Dúvidas, que diante de um espelho, ainda com Sereni, não formariam nunca uma única imagem, mas, a cada vez, essa imagem refletida seria uma outra, com todas as cores ou tonalidades possíveis, enfim, o reflexo acabaria por ser uma “batalha de imagens” – que poderia ser complementado com uma outra, a de sensações. Talvez nesse sentido seja possível, agora, reler a primeira afirmação contida na epígrafe barthesiana: “o escritor nunca tem, pois, de “arrancar” uma palavra ao silêncio”. Por que o escritor deveria fazer esse gesto violento? O verbo arrancar parece estar relacionado mais a um outro campo semântico talvez mais vizinho ao de termos como forçar, sacar, extrair, que apontam para o resultado final, ou seja, a obtenção de algo: a própria palavra. Palavra que, por sua vez, pode até não existir se não houver uma experiência que a envolva. Eis aqui o ponto central: poesia e experiência, poesia como experiência.

É, justamente, a exposição e a experiência que podem levar a um *acontecimento*, que abre espaços para o poeta perceber – e aqui vem a segunda parte da epígrafe de Roland Barthes – e “separar uma fala segunda da cilada das falas primeiras que lhe são fornecidas pelo mundo”. Matéria, espaço e experiência – elementos fundamentais por estarem relacionais – são três aspectos que parecem caracterizar a produção mais recente de Enrico Testa (Gênova, 1956), para quem “a relação [...] é, sempre, para cada um de nós, um suporte sem limite e, algumas vezes, irreduzível ou, por fim, misterioso” (Testa, 2016, p. 35).

Dentre um leque de possibilidades que vai da terra natal, uma parte da Ligúria, ao ambiente familiar e às pessoas que dele fazem e fizeram parte, da natureza, são muitos os animais e inúmeras as flores e plantas que participam desse laboratório poético, à observação atenta e paciente do que acontece ao redor, inclusive em relação à dimensão e precariedade do próprio homem, um elemento importante a ser considerado nessa escrita é o movimento da viagem. Nos dois livros de poesia traduzidos até o momento no Brasil, *Páscoa de neve* e *Ablativo*, é possível identificar e acompanhar a

¹ É importante lembrar que o ano de 1947 contextualiza o discurso de Vittorio Sereni, nesse curto texto. É o momento em que são discutidas questões concernentes à poesia e sociedade, a “utilidade” da poesia, mas também da literatura, num período marcado pelo pós-guerra e pela fase de reconstrução do país. Nesse mesmo período, 1947-1949, outro poeta italiano, Giorgio Caproni, também dedica uma série de artigos sobre a questão da poesia e da linguagem poética.

força de reverberação desse aspecto, tanto em deslocamentos mais próximos quanto em outros mais distantes. Se em *Páscoa de neve*, publicado na Itália em 2008 e traduzido em 2016, nos deparamos com três seções fruto do deslocar, *Bálticas*, *Hammerwand*, *No Jardim botânico*, ou seja territórios dos Balcãs, uma pequena parte das famosas Dolomites e Lisboa, sem contar outros poemas das demais seções, em *Ablativo*, publicado na Itália em 2013 e traduzido em 2014, esse movimento parece continuar com *Balcânicas*, *Cais de Alcântara*, *Breve excursão pela América do Sul*. O caminhar, o deslocar-se, que se apresenta ainda sob outras formas na escrita poética de Testa, só por meio desse primeiro indício aflora e chama a atenção do leitor. Um corpo em movimento é uma possível leitura para se pensar o fluxo dessa poesia.

Cada vez que venho ao mundo, todo dia portanto, minhas pálpebras se levantam para o que não caberia chamar de espetáculo uma vez que sou imediatamente tomado, misturado, absorvido por todos os recursos de meu corpo que adentra esse mundo, incorpora o seu espaço, as suas direções, as suas resistências e as suas aberturas, movendo-se numa percepção da qual ele é apenas o ponto de vista onde se organiza esse perceber-agir. (Barthes, 2009, p. 236)

Assim, a viagem o deslocamento, nessa perspectiva, se torna ainda mais essencial e um elemento constituinte de aberturas, de novas trilhas, de reflexões que provavelmente estavam ali, mas em silêncio e veem à tona, justamente, com essa ação de se distanciar, levando contudo consigo toda a bagagem acumulada, que em nenhum momento é esquecida ou deixada de lado, mas também ela sofre deslocamentos, que podem se desdobrar em reflexões, repensamentos, dúvidas, murmúrios. O ponto de vista, a perspectiva inicial ou iniciática também é deslocada, com isso o origem pode sofrer pequenos e grandes abalos. “O corpo só é corpo fora: pele exposta, rede de receptores e emissores sensíveis” (Nancy, 2015, p. 65). Nessa linha, a experiência se torna um elemento mais do que essencial dessa escrita que tende às coisas materiais, aos espaços, partindo de certa materialidade ou concretude para se enveredar por questões outras, tocantes e inerentes à própria dimensão humana. Há um corpo a corpo com o que é sentido e percebido. Testa parece dispor dos sentidos nessas caminhadas para o fora, além da visão outro aspecto importante na construção da trama de sua

tessitura poética é a escuta. Porém, tal disposição à escuta não significa estar à espera de signos ou códigos já pré-estabelecidos ou convencionais; mais do que isso é um gesto que perpassa por uma reflexão de Barthes quando este afirma que:

quem fala, quem emite: supõe-se que ela [a escuta] se desenvolve num espaço intersubjetivo, onde “eu escuto” quer dizer também escuta-me; aquilo que ela se apodera para o transformar e o lançar infinitamente no jogo da transferência, é uma “significância” geral, que já não é concebível sem a determinação do inconsciente. (Barthes, 2009, p. 236)

Nesse sentido, é interessante lembrar, continuando com Barthes, a descrição fornecida um pouco mais adiante:

como um funil orientado do exterior para o interior, recebe o maior número possível de impressões e canaliza-as para um centro de vigilância, de seleção e de decisão; as pregas, as curvas do seu pavilhão parecem querer multiplicar o contacto do indivíduo com o mundo, e contudo reduzir esta multiplicidade submetendo-a a um percurso de triagem: porque é preciso – é esse o papel dessa primeira escuta – que o que era confuso e indiferenciado se torne distinto e pertinente, e que toda a natureza tome a forma particular de um perigo ou de uma presa: a escuta é a própria operação desta metamorfose. (Barthes, 2009, p. 238)

Na percepção do fora, do exterior não há como não deixar aflorarem os sentidos, eles são mais do que ativados, na tentativa de captar indícios e rastros. Há, portanto, uma espécie de prática do espaço, por meio da experiência, uma interioridade que é atraída para fora de si: “um exterior cava o próprio lugar onde a interioridade costuma encontrar seu recuo e esvazia a própria possibilidade desse recuo”. (Foucault, 2009, p. 236) Uma intensidade que se move e faz operar. Nas incursões e no caminhar, o que os elementos geradores ou seminadores, para lembrar de Michel de Certeau, são as relíquias de sentidos, os detritos, os pequenos nada que orientam os passos ou, nesse caso, operam na própria escrita. A própria descrição física fornecida por Barthes, um pouco mais adiante,

Um exemplo concreto de como, então, se desenvolve essa escrita pode ser lido, precisamente, num poema que é fruto de uma viagem, mais do que isso, uma simples passagem rápida – naquelas horas eternas –, como as

inúmeras que são feitas diariamente nos aeroportos internacionais. Trata-se de uma viagem de retorno, partindo da Bolívia, La Paz, passando por São Paulo, para chegar na Itália, em Gênova, passando por Roma, inscrita na seção *Breve excursão pela América do Sul de Ablativo*. O poeta passa por uma situação, mais precisamente no aeroporto de Guarulhos, que se transforma numa montaliana ocasião. Um elemento do contemporâneo que toma corpo na intempestividade do cotidiano, no ordinário que pode se potencializar por meio de um olhar oblíquo tecendo novas contemporaneidades. Depois de passar pela paisagem boliviana também marcada por um distanciamento do elemento urbano, presente em alguns topônimos indicados nos sete primeiros poemas dessa seção, da aldeia de Coroico a sinais de antigas civilizações “vales profundos / tão remotos do Ocidente”, do Río Ovejuyo, Apaña ao Valle de las Ánimas, a imagem dos grandes lagos (“os grandes lagos que recobriam o planalto”), passa-se para uma atmosfera completamente outra. Outro, agora, também é o espaço, não mais a Bolívia, mas o Brasil, mais especificamente, um pedacinho da cidade de São Paulo, o aeroporto internacional de Guarulhos. Da paisagem natural à cidade de pedra. Poucas horas, talvez eternas, em um espaço do não-lugar, como é esse e tantos outros aeroportos espalhados pelo mundo. É a experiência dessa inusitada situação o estopim para os 26 versos que formam o poema, composto por diferentes linhas que num entrelaçar dão-lhe corpo.

prometia também massagens e relaxamento
o leteiro do Fast Sleep^[1]_[SEP]
encontrado depois de tanto perguntar e vagar
pelo labirinto de balcões
corredores escadas rolantes e salões^[1]_[SEP]
no aeroporto de São Paulo.^[1]_[SEP]
Microscópica a entrada,^[1]_[SEP]
enorme (mas gentil e apologético) o porteiro
e microscópicos também os quatinhos:
brancos retângulos estreitos
ocupados inteiramente por beliches.
Nada de janelas.^[1]_[SEP]
Só luz artificial e segregada^[1]_[SEP]
e, persistente, um cheiro de anilina.
Silêncio e zunido auricular:
o desordenado frenesi confederal ao redor já remoto.^[1]_[SEP]
O cansaço do voo noturno^[1]_[SEP]

de La Paz (via Assunção)
cedia, derrotado e vazio,^{[1][2]}
à sensação de clausura.
^{[1][2]}Ali experimentei,^{[1][2]}
antes de renascer, seis horas depois
à chamada para Roma,
uma perfeita micro-sepultura^{[1][2]}
ajustada – como por um alfaiate-arconte –
à minha altura (Testa, 2014, p. 171)

Os dois primeiros versos parecem indicar uma situação, a escolha pelo verbo no tempo imperfeito (“prometia”) caracteriza algo que parece ficar só na promessa, mensagens e relaxamento oferecidos no “letreiro do Fast Sleep”. A ideia de relaxamento, ao longo do poema, vai sendo revista e virada pelo avesso. Os fios desse entrelaçamento podem ser: 1) o anúncio da situação (v. 1-2); 2) a descrição do vagar pelo aeroporto à procura pelo Fast Sleep (v. 3-6); 3) a descrição ao entrar nesse espaço do Fast Sleep (v. 7-14); 4) certo distanciamento desse momento das descrições (versos 15-16; 5) uma espécie de pausa (v. 17-18); 6) a sensação experimentada naquela ambiente tão procurado (v. 19-26). Nessa operação, o Fast Sleep, essa espécie de hotel para poucas horas, para a espera entre uma conexão e outra, ganha inesperadas dimensões. O eu cansado, “derrotado”, esvaziado, suspende as referências primeiras e abre espaço para outras imagens, permitindo justamente outras sensações. O pequeno espaço de descanso, com a “sensação de clausura”, pois a confusão já havia sido deixada para trás, agora, torna possível uma outra experiência (“Ali experimentei”) que acontece em paralelo: a de pensar aquele momento como uma possível experiência (a da sepultura) que nunca poderemos viver, uma vez que o corpo já estaria morto. Essas poucas horas passadas no Fast Sleep, suspensas as relações lógicas, proporcionaram sentir o próprio corpo, “uma perfeita micro-sepultura / ajustada como por um alfaiate-arconte / à minha altura”, que termina algumas horas depois, com o acordar e a retomada da viagem de volta para casa: “antes de renascer, seis horas depois / à chamada para Roma”.

Testa que aos poucos vai chegando e penetrando nas nossas leituras, em um poema publicado no *Jornal Rascunho*, em setembro de 2014, na edição

de número 173, já havia problematizado esses espaços indefinidos, quando mais uma vez o ambiente do aeroporto é experienciado, passando a ser alvo de outras inquietações. Agora, em “Vazio d’horas”, o foco não é mais o cansaço, o estado de fadiga, provocado por voos longos e pelas diferenças de fuso-horário. Se no poema anterior, as horas passadas no aeroporto de São Paulo, praticamente não foram sentidas, uma vez que foram “anestesiadas” pela exaustão e pela clausura, oferecida pelo Fast Sleep, nesse outro elas são mais do que sentidas. De fato, o título do poema “Vazio d’horas”² aponta, justamente, para a sensação de vazio, muitas vezes de impotência, diante da espera pelo voo, nesse caso, no aeroporto da cidade de Cagliari. Contudo esse mesmo vazio pode ser uma falsa pista, pois se pode ser sentido por alguns que tentam driblá-lo com uma visita à livraria, com um almoço em um self-service ou trocando mensagens pelo celular, esse tempo, a princípio morto, pode se potencializar a partir do momento em que aqueles mesmos espaço e tempo passam a ser vistos por um olhar atento e paciente, com um quê de antropológico:

o vazio d’horas no aeroporto de Cagliari Elmas,
 pra ti tem preço de certo desprezo
 depois, pouco a pouco, colmei em vários modos:
 um passeio na livraria
 com a compra de um Rulfo de safra;
 [...]
 palavras e sotaques diversos
 e diversos modos de falar.

Há uma pluralidade existente na mesmice do cotidiano de qualquer aeroporto. O olhar de Testa não se satisfaz com essa primeira sensação de tédio; dentro ou naquele mesmo tédio o poeta busca alternativas, desafiando-o e virando-o de ponta a cabeça, abrindo assim outras possibilidades, que estão ali, estão presentes, basta serem percebidas. Na medida em que o corpo caminha pelas várias partes desse espaço capta diversos gestos: os viajantes incertos, as vendedoras de produtos locais, mas, sobretudo, as várias maneiras de falar, os sotaques, elementos que suspendem por alguns instantes o tédio. Percepções que para muitos

² Esse mesmo poema em 2016, deu título à antologia *Vacío de horas*, organizada por Silvio Mignano, publicada pela editora El Estilete, na Venezuela.

permanecem ilegíveis, mesmo estando ali, e que são captadas pela obliquidade do sentir. Talvez por isso, a segunda estrofe se inicie com um verso nítido e impactante: “Pessoas: singulares e plurais”. Num espaço austero, normalmente pensado para ser o mais neutro possível, os sentidos do poeta perscrutam algumas situações, algumas cenas, tentando encontrar, na distância, algo que esteja perto, isto é, que seja do humano e que possa ser de alguma forma compartilhado. A sensação de tédio, muito característica desses contextos, pode, então, não ser a única. Nos versos de Testa, ela vai diminuindo quando os sentidos passam a encontrar, penetrar e abrir alguns subterfúgios e caminhos; paralelamente, as estrofes seguem esse movimento, ficam mais enxutas, os versos diminuem, a descrição mais física abre espaço para as sensações e o *vazio d’horas* se reinventa. Assim, a sensação primeira de vazio e o próprio vazio, aos poucos, vão sendo deixados até que o poeta descarta definitivamente o vazio e elege os falares diferentes³, rejeitando o circuito mais automatizado, e os olhares andantes que dão forma a um rosário. Um rosário cujas contas são as dezenas de indícios com os quais se depara e tropeça, que nele esbarram, , nessa horas de espera (escuta). Uma oração, portanto, que mais uma vez sublinha a importância da relação. Como aponta Augê, na contemporaneidade, na realidade concreta em que vivemos os lugares e os não-lugares se encaixam e se compenetraram reciprocamente. Nesse sentido, a possibilidade do não lugar não é nunca ausente de um lugar, e o retorno ao lugar é o remédio ao qual recorre o frequentador de não-lugares.

Operações poéticas que são assim definidas por Enrico Testa, quando questionado sobre sua poesia.

Por exemplo, o que se dizia relativamente à experiência é uma coisa da qual estou muito convencido: não estou em nível de escrever poemas de modo abstrato, como um exercício exclusivamente cerebral. Deve haver sempre, montalianamente, uma ocasião-estímulo, algo que aconteceu concretamente. Além disso, outro aspecto de tipo linguístico muito relevante – não só da minha, mas da poesia dos últimos anos – é o de tender a uma língua de comunicação, uma língua que não distancie o leitor, sem cair, porém, na língua da moda e em suas frases feitas. Um último aspecto, talvez o mais importante, é que considero que a poesia seja um gênero, tanto para

³ Outra confirmação estão também nos seguintes versos do mesmo poema: “O diálogo com o rosto inca / da zeladora dos banheiros / fadigoso mas amável / e tudo numa língua manca.”

usar uma palavra um pouco difícil, aporético, no sentido que não transmite uma mensagem unívoca ou de uma só cor, mas mensagens em claro-escuro, unindo, algumas vezes, os opostos. (Testa, 2016, pp. 43-44)

Não mais num espaço de trânsito, como é o aeroporto, contudo ainda dentro do âmbito da viagem, numa perspectiva outra, é possível ler o seguinte poema inédito, fruto da passagem do poeta pela cidade de São Paulo, ou melhor dizendo megalópole. Aqui, o transeunte é bombardeado de informações visuais e sonoras, o movimento da cidade que nunca dorme. Nessa viagem realizada em 2014, para aulas e palestras na Universidade de São Paulo e depois na Universidade Federal de Santa Catarina, que contou também com a apresentação da tradução de *Ablativo*, na Casa Guilherme de Almeida, Enrico Testa do bairro Higienópolis, mas especificamente no Higienópolis Hotel & Suítes, na Avenida Angélica 310, onde estava hospedado, até o campus da USP, atravessa uma pequena parte da cidade. Nesse caminho, passando por zonas mais e menos nobres os olhares do poeta, provavelmente, por meio da janela de um carro ou andando em algumas ruas, observa em seus percursos o cotidiano e o ritmo da cidade mais rica do país, captando algumas cenas e flashes ruminantes na memória:

Pegas e trapos em São Paulo

toda essa gente que encontramos na rua
está a ponto de se perder.
O que sirva para detê-los
ainda um momento, antes do abismo,
não se sabe
e – mesmo saber –
eles querer não iriam.
São inertes e lentos.
Não reivindicam nada à vida.
Migalhas gemidos esvaídos preces.
As gralhas pretas crocitantes nas árvores da avenida
e nos ramos teias de farrapos
e plástico em frangalhos cambaleantes

Gazze e stracci a San Paolo

tutta questa gente che incontriamo per via

è sul punto di perdersi.
Cosa serva per trattenerli
ancora un momento sull'abisso,
non lo si sa
e – anche a saperlo –
loro non lo vorrebbero.
Sono inerti e lenti.
Non rivendicano nulla alla vita.
Briciole gemiti spenti preghiere.
Le gazze nere gracchianti sugli alberi del viale
e sui rami le ragnatele di stracci
e plastica a brandelli pencolanti

Uma cena, a do poeta italiano, bem diferente daquela registrada nas fotografias feitas pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, durante sua estada como professor de sociologia da recém-criada Universidade de São Paulo. Os mais de 40 negativos, feitos entre os anos de 1935 e 1937, adquiridos pelo Instituto Moreira Salles⁴, registram uma fase de crescimento da capital paulistana. Um período de transição em que ainda era possível registrar a convivência entre automóveis, bondes e animais pelas ruas da cidade, ao lado da construção de novos edifícios como o emblemático Martinelli, símbolo das transformações desse período, ao lado ainda de roupas penduradas nos varais.



⁴ As imagens fazem parte do acervo do Instituto Moreira Salles. Disponível em <<<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/claude-levi-strauss/5080>>>. Acesso em 03/08/2017.

Tais fotografias foram publicadas no livro *Saudades de São Paulo*. Dizia Levis-Strauss que uma cidade é como um texto que, para ser compreendida, é preciso saber ler e analisar. O olhar do antropólogo, capta, então, um momento entre metrópole e certo provincianismo, em que o Martinelli era ainda uma referência e, até, para alguns motivo de orgulho. Em “Pegas e trapos em São Paulo”, pelo menos nesses versos, o olhar do poeta ao entrar em contato com esse território, não é atraído pelos luminosos e moderníssimos letreiros, pelo inconfundível tráfego que pára a cidade em alguns horários, pelos famosos arranha-céus ou ainda pela atraente oferta de shows, filmes e outras atrações culturais. O olhar parece permanecer na altura dos olhos, sem grandes desvios. O que já é bastante para colher algumas impressões. Impressões fruto da experiência, de um momento único, impossível de ser recuperado, mas que agora retorna, generosamente, sob a forma de poema. Versos que nos trazem um impacto duro, que nos colocam em direto contato com a ardente realidade, ao mesmo tempo frágil e precária que faz parte e é uma das faces da cidade de São Paulo. Na primeira frase de “Infância em Berlim por volta de 1900”, Walter Benjamin dá uma pista da relação que se pode entreter com o espaço urbano, ao descartar, peremptoriamente, o conhecimento pela orientação, ou seja, aquele conhecimento indireto e ao mesmo tempo frio que só garante um caminhar mais “seguro”: “Saber orientar-se numa cidade não significa muito” (Benjamin, 2000, p. 73). Provavelmente, a orientação do poeta italiano, nessa sua primeira estada paulistana, é bastante precária, porém, isso não o impede de colher alguns traços da cidade, à qual ele não fica indiferente. Ele é tocado pela intensidade da megalópole, por seu fluxo ininterrupto e frenético, como é colocado no primeiro verso de tons eliotianos: “toda essa gente que encontramos na rua”, cujo ritmo – com uma pausa depois de “gente” – parece reproduzir o espaço ocupado por “toda essa gente”. O *enjambement* ressalta a tensão presente no segundo verso: é uma massa de gente que está “a ponto de se perder” e segue em direção a um abismo próximo. Há uma urgência pressentida pelo poeta (v. 3-7), que pensa como seria possível resistir ao abismo, que cada vez mais se aproxima. Resistência talvez seja uma chave de leitura do poema.⁵ Se a expressão “toda essa gente”

⁵ “Por outro lado, o que resiste com a poesia – e muito certamente, numa ligação estreita com o que precede – é o que, na

poderia apontar para algum tipo de movimento ou movimentação dessa massa, os adjetivos “inertes” e “lentos” apontam para como ela se mostra anestesiada, talvez adormecida dentro do pesadelo da própria vida que a silencia. Porém, ela existe, está ali, e isso é, por si só, uma fala. Ao mesmo tempo em que há o gesto de pensar nessa situação portadora de desalento, outro desconforto, talvez intenso, é colocado em seguida: isto é, o fato desses indivíduos talvez preferirem não saber o que lhes pode servir. O traço maior dessa “gente” é assim dado por meio do verso 9, “Não reivindicam nada à vida”, todo o pathos é aqui expresso e sintetizado. O fato de nada reivindicarem aponta para uma espécie de desistência do viver, processo invisível e corrosível, provocado pelos inúmeros dispositivos que nos envolvem a todo momento. Essa gente, assim, parece estar numa zona de indiferença, entre o homem e o animal, que não é nem só a vida natural (*zoé*) e nem a forma de vida qualificada (*bios*).

É uma situação sem dúvida urgente, muito diferente do instante “congelado” por Levi-Strauss por meio da fotografia, advertida e ressignificada pelo poeta, cujos versos podem ser inclusive lidos como um clamor. O grito do poeta nasce, justamente, dos destroços “de toda essa gente”, das suas “Migalhas, gemidos” que se esvaem, pelas preces que permanecem invisíveis – ilegíveis. Os últimos três versos, talvez uma provável tentativa de encontrar algum refúgio, alguma esperança, trazem uma mudança na direção do olhar, que agora não mais foca “essa gente”, se alça um pouco, percebe as árvores na avenida, as copas, os ramos. Elementos da natureza que poderiam oferecer uma acolhida, um conforto mínimo, depois do pesar e da inquietude; porém, aqui, até a natureza parece sofrer o peso da megalópole, da frenética contemporaneidade, que tem pressa e vai deixando seus resíduos, humanos e não, esparsos pelos espaços urbanos: “e nos ramos as teias de farrapos / e plástico em frangalhos cambaleantes”. Cena nada incomum por quem caminha, passa de carro ou de ônibus pelas ruas de São Paulo, que é ressignificada e operada por Enrico Testa.

língua ou da língua, anuncia ou retém mãos do que a língua. Não da «supra língua» nem da «ultralíngua», mas a articulação que precede a língua «em» si mesma (e que é tanto uma «seção» e uma «práxis», ou um «ethos», quanto propriamente uma «enunciação») e, sem dúvida, alguma coisa dessa articulação enquanto «ritmo», «cadência», «pausa» [*coupe*], «síncope», («espaçamento», «batimento»), e com isso, nisso, alguma coisa do que eu denominaria de um *desenho*, para não dizer «figuração» e também “A resistência à desmedida que a linguagem é por si mesma – e, por conseguinte, uma resistência inscrita na linguagem mas em seu reverso, ou como seu reverso.” (Nancy, 2016, pp. 161 e 164).

Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. Em tal caso sua transcrição não é ainda nem sequer uma fotografia ruim. Também a verdade (como uma criança, como uma mulher que não nos ama) se recusa, diante da objetiva da escrita, quando nos acoramos sob o pano preto, a olhar quieta e amistosamente. É bruscamente, como um golpe, que ela quer ser afugentada de ser mergulho em si mesma e despertada num susto, seja por um tumulto, seja por música, seja por gritos de socorro. [...] E “escrever” nada mais significa que pô-los em funcionamento. (Benjamin, 2000, p. 60)

Os versos mais breves paradoxalmente são também os mais tensos e podem aludir à ideia da vida que se esvai nesses corpos viventes, cuja condição também é paradoxal: se de um lado vivem sob as luzes – naturais e artificiais – dessa cidade que nunca dorme, sempre em movimento, do outro, não saem de um penoso e amorfo anonimato. A força intrínseca do verbo “reivindicar” – escolha não casual, inclusive pela própria posição no verso – coloca em evidência as inúmeras ausências e o fio de voz que resta e persiste nas migalhas, nos gemidos que vão esvaecendo e nas preces, como última tentativa de esperança. Hoje uma grande metrópole acolhe e separa todas as variedades e as desigualdades do mundo, é uma cidade-mundo nas palavras de Marc Augê (2009, p. 12), que desmente a ilusão do mundo-cidade em virtude da sua mera existência.

As pegas pretas crocitantes nas árvores da avenida podem ser vistas como uma outra imagem-anúncio dessa situação. O poeta italiano não busca na paisagem brasileira pássaros exóticos, obviamente o contexto é São Paulo, mas essa escolha não é casual está em sintonia com esses sujeitos que vivem uma vida nua. Não se trata do canto reconhecível e agradável de um beija-flor, mas de uma espécie de chalrear áspero e até desagradável, para não dizer perturbador, em consonância com a vida nua. Até as árvores, muitas vezes, exuberantes e frondosas, imagem de uma natureza forte, quase incontrolável (poder-se-ia lembrar de Giuseppe Ungaretti, por exemplo), nessa leitura e ressignificação, aparecem estar, como “toda a gente” do primeiro verso, abandonadas. Nos ramos, ao invés de folhas verdes, são identificados, talvez trazidos pelo vento, refugos, sobras que acabam se tornando lixo que (re)veste a cidade, escondendo outras belezas possíveis: “e nos ramos as teias de farrapos”, “e trapos de plástico cambaleantes”. A visão

falaciosa e estereotipada da natureza tropical e “selvagem” sofre uma inversão, não é mais a beleza selvagem e ameaçadora a atrair o olhar, mas sim uma natureza que padece junto ao homem.

Esse poema ainda inédito poderia figurar ao lado de um outro publicado em *Páscoa de neve*, cujo espaço retoma o de mais uma cidade que pouco dorme: Londres.

mas para onde vão estes
que se chocando em procissão
e seguindo direções opostas
percorrem sem trégua
Oxford Street?
A que insígnias obedecem?
Que relíquias adoram?

Movimentam-se lado a lado
como presos em uma borrasca
inadvertida e fina
e apertam a ansiosa passada
antes que Londres volte
a uma só vereda relvada. (Testa, 2016, p. 29)

A pergunta iniciada no primeiro verso só se conclui no quinto, a concatenação desses *enjabements*, parece tirar o fôlego, como se reproduzisse o afã de uma das ruas mais movimentadas do mundo a Oxford Street, expressão que encerra a primeira pergunta. Assim, a massa inerte e lenta avistada numa rua qualquer de São Paulo parece ser o outro lado da moeda dessa massa londrina, agitada, ritmada, identificada anos antes. A sensação de estar perdido, talvez sem um norte, expressa no primeiro poema, aqui, desaparece, pois há algo evidenciado na imagem da borrasca (“presos em uma borrasca”), já indicado nas entrelinhas pelas outras duas perguntas da primeira estrofe, que é compartilhado. Perguntas com uma pitada de ironia, uma vez que as relíquias passíveis de serem adoradas em Oxford Street, a grande rua do grande comércio, remetem às barbaras insígnias do capitalismo desenfreado. Nesses poemas tudo parece falar e contemporaneamente resistir. Há uma demanda que opera o próprio poético. Talvez uma pergunta que ressoe no momento pós-leitura seja: como lemos o espaço? Como nos relacionamos com ele e com o que há nele?

Espaços da *surmodernidade*, dos quais Testa prefere algumas singularidades que oferecem traços e contrapontos. Todos os poemas aqui tratados colocam em cena questões relativas à nossa contemporaneidade, alguns aspectos agressivos de sua voracidade, para além de localismos. Tais versos parecem, ainda, apontar para o fato de que o sentido da poesia está sempre para se fazer e que a poesia pode estar lá onde não há poesia. O caminhar é também selecionar e fragmentar, a prática do espaço exige corte nas ligações, pulos, omissões, como acontece no caso dos três poemas: o *Fast Sleep* no aeroporto de Guarulhos, uma rua na labiríntica capital paulistana, ou uma das mais famosas ruas do mundo, em Londres. O olhar do poeta etnólogo é portanto uma exigência diante do contemporâneo, enquanto o poema se torna, por sua vez, um espaço antropológico. Como aponta Nancy, “Ela [a poesia] pode mesmo ser o contrário ou a recusa da poesia, e de toda a poesia. A poesia não coincide consigo mesma: talvez essa não-coincidência, essa impropriedade substancial, faça propriamente a poesia” (Nancy, 2016, p. 146). A escrita de Enrico Testa oferece o acesso de sentido do qual fala o filósofo francês, a poesia articula e opera o próprio sentido, uma vez que é “ação integral de disposição ao sentido” (Nancy, 2016, p. 149). Talvez, por isso, a primeira frase desse texto traga o termo “expõe”. O poeta como viajante não se exime em fazer algumas paradas e em olhar, observar. Os sentidos afloram, dada a exposição de seu corpo e a do espaço em que é inserido. Com esses olhares oblíquos, Enrico Testa faz com quem a poesia se torne um espaço do pensar, do compartilhar, e com isso consegue abrir uma fenda, fazendo com que a “fala tenha um *lugar*, e não se ecoe simplesmente” (Nancy, 2016, p. 173).

REFERÊNCIAS

AUGÊ, Marc, *Não lugares*, Petrópolis, Papirus, 2004.

BARTHES, Roland, *O óbvio e o obtuso*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, 2009, Edições 70.

BENJAMIN, Walter, *Rua de mão única*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, editora Brasiliense, 2000.

DE CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano- artes de fazer*, trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis, Vozes, 2001.

FOUCAULT, Michel, "O pensamento do exterior", in *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, música e cinema*, org. e seleção Manoel de Barros da Motta, trad. Inês Autran Dourado Barbosa, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2009.

Instituto Moreira Salles. Disponível em <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/claude-levi-strauss/5080> .

NANCY, Jean-Luc, *O corpo fora*, trad. e org. Marcia Sa Cavalcante Schuback, Rio de Janeiro, 7Letras, 2015.

NANCY, Jean-Luc, *Demanda*, trad. João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla, Florianópolis, Chapecó, Editora UFSC, Argos, 2016.

PECHMANN, Robert Moses, *idades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2002.

TESTA, Enrico, *Ablativo*, trad. Patricia Peterle, Silvana de Gaspari, Andrea Santurbano, São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2014.

TESTA, Enrico, *Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana*. Org. Patricia Peterle, Silvana de Gaspari, Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

TESTA, Enrico, *Páscoa de neve*, trad. Patricia Peterle, Sao Paulo, Rafael Copetti Editor, 2016.

POESIA E LEVEZA REAGINDO AO PESO DO VIVER

Natalia Guerra Brisola Gomes Godoi^{1*}

RESUMO: O presente artigo aponta um diálogo entre falas de Italo Calvino e T. W. Adorno para pensar numa maneira diferente de engajamento da poesia, tratando indiretamente de problemáticas sociais e incitando no leitor um posicionamento crítico mesmo quando suscita imagens de alegria, esperança e nostalgia. Conforme conceituação de Calvino, trazemos poemas de três autores brasileiros para demonstrar como a Leveza consegue atingir tais efeitos.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Leveza; Engajamento social; Italo Calvino; T. W. Adorno.

ABSTRACT: This article points out a dialogue between the speeches of Italo Calvino and T. W. Adorno to think in a different way of poetry engagement, indirect dealing with social problems and inciting a critical stand in the reader, even when it brings images of joy, hope and nostalgia. According to Calvino's conceptions, we bring poems by three brazilian authors to show how Lightness can achieve such effects.

KEYWORDS: Poetry; Lightness; Social engagement; Italo Calvino; T. W. Adorno.

É profusa e antiga entre estudiosos e simpatizantes da literatura a discussão sobre como definir o fazer poético e sua função perante a humanidade. Há quem diga que a produção lírica resulte de um árduo refinamento das palavras e dos versos, mas há, de igual modo, pensadores que a atribuem ao gênio artístico de poucos privilegiados e sua inspiração. Houve épocas em que a poesia era entendida como uma imitação da realidade factual, descrevendo paisagens e acontecimentos; mais tarde, com o Romantismo, passou a ser vista como meio de expressar os sentimentos íntimos do poeta; por fim, quando moderna, assumiu uma faceta autorreflexiva, trabalhando não apenas com os significados das palavras, mas com os próprios signos da linguagem. Sob tantas maneiras de se manifestar, dependendo não apenas do contexto de ideologia literária em

^{1*} Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Paraná. Bolsista da CAPES.

que se insere, mas também do estilo de cada autor, o gênero é compreendido ora como ferramenta politizadora de seus leitores, devendo retratar as mazelas da sociedade e denunciar os abusos de poder, ora como instrumento de contemplação da beleza, completamente dispensado da tarefa de se preocupar com o mundo à sua volta.

No capítulo “Que é escrever?” de seu livro *Que é a literatura?* (1948), Jean-Paul Sartre rejeita a cobrança de muitos por um engajamento social da poesia. O filósofo defende que, devido à metalinguagem presente nos versos modernos, as palavras neles contidas deixam de *expressar* uma ideia por meio de seus múltiplos significados. Observando a sonoridade, a forma e a imagem evocada por cada vocábulo, o poeta manuseia-o como objeto, material de criação, que *representa* algo quase que concretamente. Essas “palavras-coisas” são como as cores utilizadas numa pintura ou os sons de uma música, incapazes de apresentar com precisão uma mensagem do autor para o leitor – habilidade que, segundo Sartre (2004, p. 10), apenas a literatura em prosa detém. Esta, de uma forma ou outra, sempre deixa entrever a ideologia do escritor e, por isso, pode ser questionada sobre sua finalidade, assim como possui métodos para fazer críticas aos problemas do mundo e conclamar a sociedade para mudar a situação em que se encontra. A poesia e as demais artes, por sua vez, tornam-se elas próprias as emoções que representam, emudecendo o artista enquanto falam por si só. A consequência disso é que cada leitor apreende tais produções de uma maneira única, mais sentindo que compreendendo racionalmente aquilo que são, o que leva Sartre (2004, p. 18) a concluir que ao poeta é vedado engajar-se.

Contudo, ainda que concordemos com Sartre em sua afirmativa de que, na poesia, a função expressiva das palavras ceda lugar a uma resignificação sensorial das mesmas, podemos nos embasar em outros dois teóricos, Theodor W. Adorno e Italo Calvino, para entender como os poetas, se desprovidos de tal, conquistam o direito de engajar-se socialmente. Para tanto, devemos esclarecer o que esses dois autores entendem por “engajamento”. Em seu ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957), Adorno defende que os versos capazes de despertar a criticidade do ser humano são justamente aqueles que menos tratam explicitamente de

política. Longe de incentivar um alheamento do mundo, ao expressar sentimentos e angústias do indivíduo a poesia “é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade” (ADORNO, 2003, p. 67). Além disso, o filósofo comenta sobre a capacidade poética de se criar um mundo novo, ideal, que se opõe à precariedade da situação real que circunda poeta e leitor. Ela também seria uma característica capaz de oferecer contribuições à conscientização dos sujeitos, uma vez que oferece uma imagem contrastante para dar esperança de mudança à sociedade e tirá-la de um possível comodismo que a impede de lutar por seus sonhos e direitos (ADORNO, 2003, p. 9):

Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim. Em protesto contra ela, o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida.

O pensamento de Adorno em muito se aproxima da relação entre literatura e sociedade defendida por Italo Calvino, que por toda a vida teve consciência de sua responsabilidade política. Foi por meio de sua própria experiência de produção literária, após constatar que seu estilo de linguagem não era compatível com o Neorrealismo², que o escritor italiano descobriu a possibilidade de fazer denúncias e conscientizar os leitores sem que precisasse tematizar sobre a morte, a miséria e a violência, permitindo-se recorrer ao insólito, ao lirismo, ao humor e à cultura popular. Quando sutis e prazerosas, as críticas feitas pela literatura parecem ter não apenas um alcance maior do público, como também uma melhor adesão de suas ideias, uma vez que seu frescor pode revigorar a sociedade. Apesar de não escrever poesia, Calvino teve estreito contato com versos em suas leituras, traduções e edições de livros, tendo conhecimento suficiente para, com convicção, incluir o gênero nessa relação entre tenuidade e persuasão. É desse modo que comenta sobre a obra de Eugenio Montale e estende sua conclusão para

² Movimento artístico surgido após a Segunda Guerra Mundial, de grande força na Itália, que buscava revelar, no regionalismo, nas imagens brutais e na vida dos marginalizados, as mazelas causadas pelos anos de guerras e ditaduras.

os poemas em geral: “a força de sua poesia consistiu em seu falar em voz baixa, sem ênfase de nenhum tipo, com um tom despojado e duvidoso [...]. É assim que a literatura abre o próprio caminho: sua ‘eficácia’, seu ‘poder’, se existem, são desse tipo” (CALVINO, 2006, p. 343).

Adorno (2013, p. 74) também vê poder nessa poesia cujos objetivos parecem ser despercebidos pelo público: “a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem”. Ao olhar para si mesmo, o leitor descobre toda a humanidade e compreende que faz parte de um coletivo. Por essa razão, a introspecção ou a contemplação de uma fantasia presentes na poesia que, à primeira vista, distanciavam o indivíduo da realidade, acabam por permitir que o indivíduo analise a sociedade mais detidamente, com a curiosidade e a segurança de um observador externo, estrangeiro, e assim abandone sentimentos como inferioridade ou apatia ao retornar para o mundo factual.

Uma característica vista por Sartre como empecilho a um possível engajamento da poesia é a metalinguagem que assumiu na modernidade, por fazer das palavras objetos e, com isso, muitas vezes perder o sentido direto da mensagem politizadora que se poderia almejar passar. No entanto, a autorreflexão da literatura tem agido exatamente de forma contrária, tornado algumas instâncias ainda mais críticas. Exemplo disso é a metaficção historiográfica descrita por Linda Hutcheon (1991). Ao criar personagens incumbidos de registrar acontecimentos que marcaram humanidade, essa ficção conduz o leitor a refletir sobre a subjetividade da escrita até quando se pretende objetiva e descritiva. Assim, ele torna-se mais crítico em relação ao conhecimento que possui de um passado já inapreensível, a respeito do qual só tem acesso por meio de vozes imparciais e, muitas vezes, manipuladoras. Numa observação ampliada da literatura, Italo Calvino afirma que a metatextualidade nos leva a entender um livro como uma escrita em conjunto, da qual participam o autor, criando, o leitor, interpretando, e as palavras, dizendo infinitas mensagens por si só. E isso acaba politizando a sociedade na mesma medida em que a metaficção historiográfica nos torna menos inocentes quanto aos registros históricos, pois entendemos a

pluralidade da linguagem na escrita e na leitura: “Esse tipo de consciência não influencia apenas a literatura: pode ser útil à política para fazer com que ela descubra quanto nela é apenas construção verbal, mito, *tópos* literário. A política, assim como a literatura, deve em primeiro lugar conhecer a si mesma e desconfiar de si mesma” (CALVINO, 2006, p. 346).

Leveza é um conceito literário de Calvino que engloba todas as características até aqui citadas. Segundo o autor, seria essa uma das qualidades, ao lado da rapidez, da exatidão, da visibilidade, da multiplicidade e da consistência, que contribuiria para a persistência da literatura em meio à tecnologia da era pós-industrial³. A leveza se definiria como uma forma de combater o pesadume e a apatia que dominam os ânimos modernos por conta de acontecimentos coletivos e individuais, como a opressão política e as amarras sociais, e que acabam por influenciar também a produção dos escritores. Para contrapor-se à inércia e à opacidade do mundo, a ficção faz uso da ironia melancólica, da metáfora, do insólito, das descrições abstratas, da divagação, do mito e de imagens emblemáticas de delicadeza e gravitação. Ela evoca a alegria, a luz, a natureza, a nostalgia. Além disso, pode haver um despojamento da linguagem, que confere aos significados uma “rarefeita consistência” (CALVINO, 2002, p. 28), o que se aproxima da ideia de “palavras-coisas” sartreana. É possível, portanto, retirar o peso de personagens, cenários, da estrutura textual e da linguagem.

Para ilustrar seu conceito, Calvino recorreu às imagens de leveza encontradas em meio ao terror e à violência no mito de um herói grego lutando contra um monstro: “Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento; e dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho” (CALVINO, 2002, p. 16). Do sangue da Medusa nasce Pégaso, o famoso cavalo alado que, em algumas variantes, é cavalgado por Perseu. Na versão apresentada por Ovídio nas *Metamorfoses*, o autor italiano encontra outro uso da leveza, agora na delicadeza e sensibilidade atribuídas ao herói enquanto este envolve em

³ As discussões que aconteciam nos círculos literários sobre a permanência da literatura no terceiro milênio foram a motivação de Calvino a elencar esses conceitos, que pretendia expor no ciclo de palestras que preparava para ministrar como convidado na Universidade de Harvard em 1985 e que foram interrompidas por seu falecimento. As cinco das seis conferências que chegou a desenvolver foram posteriormente publicadas em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*.

algas a cabeça decepada do monstro, a fim de protegê-la da areia áspera onde pretende depositá-la. Italo Calvino também busca exemplos nas abstrações dos poemas de Guido Cavalcanti e na sua forma de defender a paridade entre todos os seres e elementos da natureza, na modulação lírica e existencial da obra de Shakespeare, além da ironia melancólica e das imagens de sonho que nelas encontramos, nas transfigurações fantásticas e nas histórias de gravitação de Cyrano de Bergerac, no poder e na magia simbolizados por tapetes voadores e gênios da lâmpada em *As mil e uma noites*, na suavidade dos versos de Giacomo Leopardi, no contraste entre luz e escuridão feito por Eugenio Montale e em tantas outras criações literárias.

É em *Decamerão*, de Boccaccio, que se destaca uma representação da leveza na forma condizente com o conceito calviniano, responsável e consciente. Encontrando-se num caminho repleto de túmulos, o personagem Cavalcanti apoia-se em um deles e salta para desvencilhar-se de uma brigada de cavaleiros que o cercava e provocava. De nada adiantou a força e a coragem dos paladinos perante o rápido raciocínio do poeta, fato que Calvino utilizou para diferenciar a aparente vitalidade dos tempos (que acaba por ser uma frivolidade) da real leveza, pertencente à contemplação e ao intelecto: “o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo” (CALVINO, 2002, p. 24). Para ele, a contraposição exercida pela leveza em relação ao peso do mundo deve manter claro seu objetivo de convocar a sociedade à reação: “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório” (CALVINO, 2002, p. 28). Retornemos ao mito grego para arrematar o assunto: “É sempre na *recusa da visão direta* que reside a força de Perseu, mas *não na recusa da realidade* do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal” (CALVINO, 2002, p. 17, grifos nossos).

Partiremos agora para três poemas brasileiros que fazem da criação de um novo mundo e da leveza instrumentos para gerar a reflexão de seus autores. O primeiro deles é “Vou-me embora pra Pasárgada”, uma das composições mais conhecidas de Manuel Bandeira que contam sobre um país utópico:

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada
Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconsequente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água

Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcaçoide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

Há em Pasárgada uma vitalidade que supera ginásticas e passeios de bicicleta e possui um ar mágico de rejuvenescimento, capaz de devolver a infância ao eu-poético ao lhe permitir subir no pau-de-sebo e tomar banhos de mar. Esse sentimento nostálgico e fantasioso é reforçado pelas histórias do tempo de menino que ele voltaria a ouvir, não mais da ama-seca, mas da folclórica mãe-d'água. Não há distância temporal ou hierárquica nessa terra onde uma rainha do século XV está ligada a uma nora do poeta que nunca existiu. Também há espaço para se realizarem os divertimentos adultos, com a alusão a tecnologia, drogas e sexo, sem que consequências indesejadas precisem ser temidas: “Tem um processo seguro/ De impedir a concepção”. O anseio de fugir para um país imaginário está diretamente relacionado à insatisfação do eu-poético com sua real situação: “Aqui eu não sou feliz”. Em um esquema lógico simples, se “lá”, em Pasárgada, ele é amigo do rei, tem ao seu lado a mulher que lhe agrada e possui disposição física e autonomia para fazer tudo que quiser, “cá” pode ser interpretado como a negativa disso, como vemos nos versos “Em Pasárgada tem tudo/ É *outra* civilização”. Mas Bandeira optou por fazer com que imagens de deleite predominassem sobre a tristeza que queria expressar. Quando, no poema, parece haver um breve rendimento à depressão e à aspiração ao suicídio, uma hábil interrupção de pensamento retoma os primeiros versos e restaura a esperança.

Por uma declaração do próprio Manuel Bandeira, sabemos que o poema foi escrito num momento de dor intensa que vivia por conta da tuberculose e da solidão. Além de seu grave desalento pessoal, transparecido no desejo do eu-poético de recuperar a saúde e os divertimentos que lhe foram negados, vemos um anseio pela melhoria do Brasil como um todo, por tantos contrastes que faz com o país, a começar por apresentar Pasárgada como uma monarquia. Os versos incentivam uma reflexão dessas diferenças principalmente quando lidos na sequência da publicação original, conforme observa a professora Telma Borges (2014, p. 4): “a Pasárgada que o poeta evoca é uma espécie de nação-ilha que emerge em meio ao conjunto de poemas do livro que tematiza o Brasil da alegria; do carnaval; das desigualdades sociais; dos sujeitos anônimos: negros, velhos,

pobres”. A ausência de menção ao dinheiro, à posição social e às obrigações do cotidiano também é uma forma de se evocar a leveza, retirando, por um momento, as preocupações do leitor. Ser “amigo do rei” não é necessariamente um privilégio de poucos quando tratamos de um país imaginário, pois seu funcionamento interno, desconhecido por nós, pode muito bem garantir que todos os habitantes se relacionem com igualdade, como podemos entrever com a ligação entre a nora inexistente do eu-poético e uma rainha da Espanha. Nostalgia e simplicidade como contrapeso às privações também é a fórmula de outro poema, “O menino que ganhou um rio”, de Manoel de Barros:

Minha mãe me deu um rio.
Era dia de meu aniversário e ela não sabia
o que me presentear.
Fazia tempo que os mascates não passavam
naquele lugar esquecido.
Se o mascate passasse a minha mãe compraria
rapadura
ou bolachinhas para me dar.
Mas como não passara o mascate, minha mãe me
deu um rio.
Era o mesmo rio que passava atrás de casa.
Eu estimei o presente mais do que fosse uma
rapadura do mascate.
Meu irmão ficou magoado porque ele gostava
do rio igual os outros.
A mãe prometeu que no aniversário do meu
Irmão
Ela iria dar uma árvore para ele.
Uma que fosse coberta de pássaros.
Eu bem ouvi a promessa que a mãe fizera ao
meu irmão
E achei legal.
Os pássaros ficavam durante o dia nas margens
do meu rio
E de noite eles iriam dormir na árvore do
meu irmão.
Meu irmão me provocava assim: a minha árvore
deu lindas flores em setembro.
E o seu rio não dá flores!
Eu respondia que a árvore dele não dava
piraputanga.
Era verdade, mas o que mais nos unia eram

os banhos no rio entre pássaros.

Nesse ponto nossa vida era um afago!

O mundo aqui criado pelo poeta tem tons de insólito e nostalgia e é carregado de leveza em sua linguagem, nas pequenas alegrias de presentes, aniversário, família, doces e brincadeiras de crianças. Há também uma imagem emblemática dos pássaros, apresentados como adornos da natureza e como companheiros de infância dos meninos. O próprio eu-poético conclui que todos esses momentos eram um “afago”, palavra que em si mesma carrega a suavidade e o contentamento que resumem essa poesia. Contudo, alguns detalhes apontam que, apesar de não serem o foco da composição, os problemas pessoais e comunitários não são ignorados. No último verso, o que antecede a expressão “nossa vida era um afago!” é a delimitação “nesse ponto”, que conduz a uma interpretação de que nem tudo corria bem. A pista na qual podemos firmar essa suposição se encontra ainda no início, podendo passar despercebida pelo leitor: “Fazia tempo que os mascates não passavam/ naquele *lugar esquecido*” (grifo nosso). Conhecendo um pouco da biografia de Manoel de Barros, é possível reconhecer traços de suas próprias memórias em seus poemas, como relatam Waleska Martins, Kelcilene Grácia-Rodrigues e Rauer Ribeiro no artigo “A infância que se entrega aos pântanos: as memórias ‘experimaginadas’ de Manoel de Barros”. Segundo os autores, esse “lugar esquecido” pode remeter a Corumbá (MS), onde o poeta passou a maior parte de sua infância:

Corumbá, logo após a Guerra do Paraguai, se fez rota principal do movimentado comércio do Centro-Oeste, sendo um dos portos mais importantes da América Latina [...] No entanto, o declínio apresentou-se com a mesma rapidez dos trens que, nas primeiras décadas do século XX, traçaram novos rumos, novas rotas. Com isso, o comércio, antes tão próspero e que percorria lonjuras de sertões aquáticos, ficou cada vez mais enfraquecido (MARTINS; GRÁCIA-RODRIGUES; RIBEIRO, 2010, p. 107).

Com a chegada da crise econômica na cidade, os mascates que costumeiramente levavam produtos alimentícios e de necessidade básica às fazendas da região deixaram de frequentá-las. As dificuldades advindas com a interrupção desse pequeno e prático comércio possivelmente eram

percebidas até pelos membros mais novos daquelas famílias, ainda que houvesse qualquer esforço dos adultos para poupá-los das preocupações. A escassez de recursos e o descaso dos governantes quanto a essa situação não deixam de existir, mas Manoel de Barros exorta a sociedade a tentar resolver esses problemas sem deixar de cuidar para manter intactas a inocência e a fantasia das crianças e valorizar bens imensuráveis como a família e a natureza.

Por fim, trazemos aqui “A flor e a náusea”, poema de outro importante modernista brasileiro, Carlos Drummond de Andrade. Também ele suscita a esperança representada pela natureza, no caso uma única flor que surge em meio ao asfalto e aos demais elementos pesados e intransponíveis da cidade moderna:

Preso à minha classe e a algumas roupas, vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias, espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.
O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam este tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.

Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralitem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.
Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

Nesses versos temos uma pintura detalhada da apatia e da desesperança comuns à modernidade, diferente dos poemas anteriormente abordados. Mas é exatamente porque esse quadro se apresenta que é nítido o contraste causado pelo surgimento da flor após seis estrofes de puro desalento, com vocábulos como “melancolias”, “sujos”, “doentes”, “tédio” e “ódio”. Sequer a flor pode nascer saudável nesse meio e, portanto, é desbotada, feia, desconhecida e insegura, mas nem por isso deixa de ser símbolo da revolução contra a inércia decretada pelo governo, tanto que “ilude a polícia”. Tal flor descolorida pode representar a poesia, a luta, a consciência, a nova geração, mas, ainda quando vista sob seu significado imediato, não deixa de instigar o leitor à ação: “No semblante da natureza em repouso, do qual se apagaram os traços de qualquer semelhança humana, o sujeito interioriza sua própria nulidade” (ADORNO, 2003, p. 72). Além disso, quando interpretada como representante do lirismo, a flor

conduz os versos a uma autocontemplanção, na qual o poema tem poder para exigir que o indivíduo interrompa qualquer atividade ou pensamento para ouvi-lo e, assim, descobrir a sublimação.

Com esses poemas tão refinados de Manuel Bandeira, Manoel de Barros e Carlos Drummond de Andrade, esperamos ter ilustrado com clareza a ideia aqui defendida de que o engajamento político e social está presente no gênero lírico moderno, ainda que de maneira distinta da usualmente reconhecida na literatura. Afastando-se de qualquer panfletagem ou caráter didático, os versos não deixam de apoiar a busca por mudanças positivas no mundo. Pelo contrário, servem de encorajamento por meio de linguagem e imagens poéticas, que suscitam no leitor o que há de mais humano, sensibilizando-o perante as mazelas coletivas tanto quanto é afetado por suas angústias mais íntimas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico)

BANDEIRA, M. "Vou-me embora pra Pasárgada". In: _____. *Bandeira a Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1986.

BARROS, M. "O menino que ganhou um rio". In: _____. *Memórias inventadas - As infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta, 2010.

BORGES, T. Manuel Bandeira e Osvaldo Alcântara - a nação em questão. 2014. Disponível em: < <http://www.unicv.edu.br/images/ail/97Borges.pdf> >, acesso em 15 jan. 2017.

CALVINO, I. Leveza. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Usos políticos certos e errados da literatura. In: _____. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. "A flor e a náusea". In: _____. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

HUTCHEON, L. Metaficção historiográfica: o passatempo do tempo passado. In: _____. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

MARTINS, W; GRÁCIA-RODRIGUES, K.; RIBEIRO, R. A infância que se entrega aos pântanos: as memórias "experimaginadas" de Manoel de Barros. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 26, jan.-jun. 2010, p. 101-120.

SARTRE, J. P. Que é escrever?. In: _____. *Que é a literatura?*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

GIUSEPPE UNGARETTI: PROPOSTAS DE INCLUSÃO DE TEXTOS ORAIS AMERÍNDIOS NO ACERVO DA POESIA BRASILEIRA

Lucia Wataghin^{1*}

RESUMO: Com sua obra de tradução de poesia, Ungaretti constrói uma vasta constelação de textos e autores de diferentes línguas e tradições, clássicas e modernas: ele se autotraduz do italiano para o francês e vice-versa, traduz trechos do Zibaldone de Leopardi para o francês e traduz para o italiano sua própria antologia da poesia ocidental, de Shakespeare a Mallarmé a Racine a Góngora aos mestres da poesia amorosa árabe aos mestres da poesia brasileira a poemas em dialeto siciliano. E outros... A inclusão, nesse repertório, de contos indígenas brasileiros (tupi, carajá, bororo) deve ser lida como sinal da abertura do poeta a uma concepção ampla de “literatura” e de seu constante interesse pelas relações entre cultura popular e “alta” cultura; e pode-se perceber hoje, mais do que na época em que foram publicadas, a importância dessas traduções como valorização de uma literatura que é cada vez mais urgente defender. O objetivo do presente trabalho é sugerir uma reconexão da proposta ungarettiana de inclusão de poesia indígena e popular em sua antologia brasileira com a história das relações dos textos ameríndios com a literatura brasileira e com o esforço dos autores indígenas contemporâneos para conquistar espaço vital para a literatura ameríndia no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: poesia indígena, Giuseppe Ungaretti, Raul Bopp.

ABSTRACT: With his poetry translation work, Ungaretti builds a vast constellation of texts and authors from different languages and traditions, both classical and modern: he translates himself from Italian into French and vice-versa, he translates excerpts of Leopardi's Zibaldone into French and translates into Italian his own anthology of western poetry, from Shakespeare to Mallarmé, to Racine, to Góngora, to the masters of Arabic love poetry, to the masters of Brazilian poetry and poems in Sicilian dialect. And others... The inclusion, in this repertory, of native Brazilian tales (tupi, carajá, bororo) should be read as an indication of the poet's openness to a broad notion of “literature” and of his constant interest in the relations between popular culture and “high” culture; and one can see today, more than at the time of their publication, the importance of these translations as

^{1*} Universidade de São Paulo (USP).

an appreciation of a literature that is increasingly urgent to defend. The objective of this work is to propose a reconnection of Ungaretti's proposal of including native Brazilian and popular poetry in his Brazilian anthology with the history of the relations between the native Brazilian texts and the Brazilian literature and with the efforts of contemporary native Brazilian authors to gain a vital space for the native Brazilian literature in Brazil.

KEYWORDS: Native Brazilian Poetry, Giuseppe Ungaretti, Raul Bopp.

As duas antologias² de poesia brasileira que Giuseppe Ungaretti conseguiu publicar em 1946 e 1961 (reduzindo um pouco as dimensões do projeto original de um "volume enorme" de traduções, que anunciara a amigos e possíveis editores, na década de 1940) têm em comum três textos peculiares, que até então não estavam registrados no patrimônio canônico da literatura brasileira. Trata-se de três contos³ indígenas, respectivamente tupi, carajá e bororo, extraídos do patrimônio etnográfico brasileiro disponível naqueles anos, transformados (traduzidos, transcritos e versificados) em língua italiana e inseridos por Ungaretti, com gesto pioneiro, em sua própria seleção de poesia brasileira.

Temos notícias do trabalho de busca, seleção e tradução do material brasileiro, e da correspondência de Ungaretti (2010, p. 1.395) com amigos e editores a respeito de seus projetos de publicação, a partir de 1944. Ungaretti, que voltara do Brasil em 1942, estava então em Roma – em plena guerra (a cidade fora bombardeada e ocupada pelos nazistas nos anos 1943-1944) –, já nomeado professor de literatura italiana junto à Universidade, desde setembro 1942, e ocupado em um amplo projeto de traduções, que incluía poesia "alta" e poesia "popular", Shakespeare e Góngora, Racine e Scève, além de "algumas poesias populares brasileiras" (p. CXLII). O volume que deveria reunir todas as traduções não foi realizado, e as várias traduções foram publicadas paulatinamente, em diferentes volumes, nos anos seguintes. A pequena antologia brasileira, em suas duas versões, contém traduções de poetas "canônicos" brasileiros, das origens aos contemporâneos do autor, mas – dentre todos os conjuntos de traduções

² A primeira foi publicada com o título "Poesia brasileira", na revista *Poesia*, III-IV, em janeiro de 1946; a segunda, com o título "Páu Brasil (1946)", no volume *Il deserto e dopo*, Milão, Mondadori, 1961.

³ A dificuldade de classificação do gênero dos textos indígenas se coloca desde a escolha das possíveis denominações: o etnógrafo Magalhães usa o termo "lendas", que Ungaretti traduz por "favole" e "poesia". Utilizarei, em português, além do termo "lendas" (embora impreciso), "contos", "cantos", ou "textos criativos ameríndios" etc.

ungarettianas – talvez seja a única⁴ que dá espaço à poesia popular. Em suas cartas da época, a propósito das traduções brasileiras, o autor salienta especialmente seu interesse pela poesia popular e o caráter de novidade que sua leitura poderá ter aos olhos dos brasileiros. Em 1945, escreve a Giuseppe De Robertis:

O livro das Traduções será um volume enorme. Estou traduzindo agora poesias brasileiras (poesias populares – as mais belas do mundo – e poesias de índios – **das traduções literais portuguesas** – índios bororo, karaja, tupi – que são os indígenas daquele país ao qual estou hoje ligado como ao meu (Ungaretti, 2010, p. 1.395, grifos do autor).⁵

Ou, ainda, sobre a poesia “popular” que o atrai, escreve ao editor Mondadori, em 1946:

Mesmo no Brasil grande parte das coisas que eu disse em torno do significado dos vocábulos parecerão novas e farão com que seja amada uma poesia popular que no próprio Brasil poucos hoje sabem ler. (Ungaretti, 2010, p. 1.390).

Não é a primeira vez que o autor se dedica a traduzir textos de poesia “popular” de outras línguas e culturas: temos o caso de “Lamento arabo” (Ungaretti, 1936, pp. 127-128), que ele declara ter transcrito *da viva voz* da língua árabe,⁶ e “Tam tam degli animali” (pp.129-130), texto também de origem oral, traduzido a partir da tradução francesa de “La dance des animaux”, inserida entre outras por Blaise Cendrars em sua *Anthologie Nègre*, publicada em 1919 – esta, por sua vez, composta por contos africanos orais, reunidos e traduzidos para o francês por missionários, viajantes, exploradores. No longo poema “Monologhetto”, em que narra, inclusive, sua chegada ao Brasil, no navio Neptunia, Ungaretti (1969, pp. 257-262) cita pequenos trechos e versos isolados de uma canção popular corsa, um provérbio toscano e um refrão carnavalesco brasileiro.

⁴ A exceção é *Traduzioni* [Novissima 1936], que contém a pequena seção “Affrica”, com dois textos de poesia popular africana, ao lado de traduções de St-John Perse, Blake, Góngora, Esenin, Jean Paulhan.

⁵ As traduções neste artigo são minhas, salvo diversa indicação.

⁶ Assim ele escreve na nota introdutória ao volume *Traduzioni* (Ungaretti, 1936), mas anteriormente já dera crédito ao amigo “Elia[n] J. Finbert, ótimo escritor egípcio de língua francesa”, pelo auxílio na tradução (Ungaretti, 2010, p. 1.340).

Antes disso, já temos outras manifestações do interesse de Ungaretti por textos criativos à margem da “alta” literatura, por ele definidos “cantos” e “poesia”. Pouco antes de vir ao Brasil, onde ficou, como se sabe, de 1937 a 1942, ele fizera algumas viagens a pedido do jornal *Gazzetta del Popolo*, de Turim, que publicou suas reportagens entre 1931 e 1934. Nessas prosas – descrições de lugares e países, ricas de observações pessoais e amplamente documentadas –, o poeta não deixou de registrar expressões das tradições populares encontradas em suas viagens: nelas encontramos trechos de poesia oral corsa, em italiano ou em dialeto, transcritos e comentados por Ungaretti: um canto de *vendetta*, “poesia dura, poderosa, tremenda, nua” das *voceratrici* [pranteadeiras]:

Vogliu cigne la carchera,
Vogliu armà schioppu e pistola,
Vogliu esse cruda e fiera
Benché abandunata e sola,
Vogliu vindicá lu sangue
Di quellu ch è stesu in tola!
(Ungaretti, 1961, p. 145).⁷

um canto de guerra, o *lamento* de um bandido:

U iornu avieni
Tra segni d’allegria
Cantanu l’aucelli
Ma chi dolce armunia,
Cunforte della tristizzia,
Mia solita cumpagnia
Tantu lieta è la sua sorte
Quantu torbida è la mia
(Ungaretti, 1961, p. 147).⁸

Há também a transcrição – neste caso, de um texto escrito, de autoria de um poeta popular corso, Paolo di Taglio – do canto de uma castanheira, um lamento pela derrubada de inteiros bosques para extração de ácido gálico da madeira, utilizado para confecção de doces. O longo lamento,

⁷ “Quero cingir a cartucheira/ Quero armar pistola e carabina./ Quero ser cruel e fera/ Mesmo que largada e sozinha/ Quero vingar o sangue/ Daquele na mesa estendido”. Trad. de Aurora F. Bernardini.

⁸ “Vem, vem ó dia/ entre sinais de alegria/ As aves cantam/ Que doce harmonia./Se contrapõe à tristeza./Que me faz companhia!/ Tanto alegre é sua sorte/quanto anuviada é a minha”. Trad. de Aurora F. Bernardini.

canto do “drama da civilização humana”, o qual começa com uma dolorosa queixa dirigida ao Corso, abatedor das árvores: “*A un suppliziu senza nome,/ O Corsu, m’hai condannatu*” (Ungaretti, 1961, pp. 121-122),⁹ é reconhecido pelo autor como “o mais belo canto *strapaesano* que eu conheça” (p. 121), por sua intensa poeticidade. Por outro aspecto, o da luta pela preservação da natureza, o texto não poderia ser mais atual – hoje, no mundo inteiro e especialmente no Brasil. Entre os outros versos citados nas prosas de viagens, extraídos do patrimônio popular napolitano e da região da Puglia, lembro ainda outra amostra da bela seleção ungarettiana, a seguinte rapidíssima paisagem de uma Nápoles fabulosa e cheia de calor: “*Napule/ chiena’e feneste aperte e d’uocchie nire*” (p. 197).¹⁰

O material aí coletado faz parte certamente do patrimônio etnográfico corso, ou napolitano, ou da Puglia, mas, por outro lado, já encontrou seu lugar na assim chamada literatura “popular” e costuma ser definido como “poesia”. A situação dos textos indígenas incluídos nas duas antologias ungarettianas é diferente.

O tema do índio – que se torna *indianismo*, quando é alimentado, no Romantismo, por mitos europeus, de Vico a Rousseau, chegados até nós através de Chateaubriand, Cooper, Ferdinand Denis – atravessa a literatura brasileira desde as origens. João Alexandre Barbosa (retomando a análise de Heron de Alencar), identifica, até os anos 1960, seis fases distintas do tema do índio na literatura brasileira: a barroca, a arcádica, a romântica, a parnasiana, a modernista e a pós-modernista” (Barbosa, 1980, p. 79). Em todas elas, o índio é tema literário, mas nenhuma admite as criações verbais ameríndias em seu patrimônio textual. Em sua reconstrução da história dos textos (orais) ameríndios brasileiros, Antonio Risério (1993, p. 85) conclui que o interesse por eles no Brasil permaneceu confinado no mundo da etnologia, e não chegou a abranger o campo da estética; em outras palavras, que as lendas, os cantos, as fábulas, a inteira tradição ameríndia, não foram sequer lidos na perspectiva dos estudos literários. Há algumas exceções: breves textos indígenas se encontram, “retrabalhados, engastados” nas obras

⁹ “A um suplício sem nome,/Ó corso, me condenaste”. Trad. de Aurora F. Bernardini.

¹⁰ “Nápoles/cheia de janelas e de olhos negros”. Trad. de Aurora F. Bernardini.

eruditas de Oswald de Andrade e Mario de Andrade (*Macunaíma, Manifesto Antropófago...*) (Risério, 1993, p. 101). Outro ouvido especialmente sensível ao charme das línguas indígenas é o de Sousândrade, que incorpora um grande número de vocábulos (das línguas tupi, tucuna, umauá, bororó etc.) nos versos do “Tatuturema”, seção de “O Guesa”, como no seguinte trecho: “*Sonhos caiam da nuvem / Chuvas no urucari – Já se fez cae-a-ré, IJacaré – Viva Jurupari!*” (Sousândrade, *apud* Campos; Campos, 2002, p. 332). Os termos incorporados são tantos, que Augusto e Haroldo de Campos compilaram e anexaram à sua edição do “Tatuturema” um consistente glossário, único para várias línguas indígenas (pp. 333-337), para isso recorrendo a dicionários históricos, a obras etnográficas como *O selvagem*, a livros de viagem (de Hans Staden, Jean de Lery, Spix e Martius).

O acesso às línguas e ao patrimônio textual indígena ainda é dado pelos etnógrafos: é a eles que Ungaretti recorre, assim como fizeram seus contemporâneos Oswald e Mario de Andrade, para se aproximar desse universo poético e cultural. No caso de Ungaretti, contudo, a seleção de textos para suas antologias de traduções brasileiras tem dívidas reconhecíveis não apenas com as grandes obras etnológicas, que efetivamente consulta, mas também diretamente ao menos com uma fonte literária: a *Pequena história da literatura brasileira*, de Ronald de Carvalho (1984). Este, nascido em 1893, pertenceu à geração dos modernistas (participou, inclusive, da Semana de 1922, em São Paulo), mas faleceu em um acidente de automóvel em 1935, dois anos antes da chegada de Ungaretti a São Paulo. O poeta italiano nunca o encontrou, mas certamente teve acesso¹¹ a *Pequena história da literatura brasileira*, edição de 1935 (editora F. Briquet & C., Rio de Janeiro), da qual extraiu exatamente suas escolhas de textos de José de Anchieta e de Tomás Antonio Gonzaga, além de, muito provavelmente, a inspiração para levar em consideração a existência de poemas e lendas populares em relação com as origens da literatura nacional. O segundo capítulo da *Pequena história...*, com o título “A poesia e as lendas populares no Brasil” e que se inicia afirmando que “a verdadeira poesia nasce da boca do povo” (Carvalho, 1984, p. 57), tem o mérito de transferir conteúdos etnográficos para o ambiente literário, com as transcrições de

¹¹ Ungaretti (1946, p. 214) cita e define como “ótima” a *Pequena história da literatura brasileira*.

canções “muito curiosas” do português/tupi e do português africano (ambas extraídas do *Folclore pernambucano*, de Pereira da Costa), além de duas “lendas” populares (uma indígena e outra de origem africana, extraídas dos *Contos populares do Brasil*, de Silvio Romero).

O breve capítulo da *Pequena história...* dedicado às lendas populares do Brasil é colocado estrategicamente numa espécie de limbo, **anterior** ao chamado “período da formação”, e **não relacionado** nem mesmo com “as primeiras manifestações literárias”, objeto do III Capítulo; no entanto, certamente serviu de sugestão para Ungaretti pensar no lendário indígena como precursor da poesia brasileira.¹² No entanto, ele não encontrou suas três lendas cosmogônicas indígenas em manuais de literatura, mas em textos etnográficos.

A primeira, “Come si fece notte”, foi extraída de *O selvagem*, do General Couto de Magalhães, um clássico da antropologia e etnografia brasileiras. O livro, composto a pedido do imperador Pedro II e apresentado no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1874, tinha por objetivos declarados¹³ criar instrumentos linguísticos para estimular a assimilação e aculturação do índio, para assim “aproveitá-lo” “nas indústrias pastoris, extrativas e de transportes internos”, para povoar as “nossas mais remotas fronteiras”, “desbravar o interior” etc. (Magalhães, 1935, p. 7). *O selvagem* contém, além de uma descrição das origens, costumes e religiões dos “selvagens”, um curso de língua tupi, composto de gramática e exercícios. Faz parte desse curso um capítulo – a parte final – sobre a “mythologia zoológica na família tupi-guarani” e a transcrição em tupi, com tradução interlinear em português, de 23 lendas, incluindo a escolhida por Ungaretti: material precioso aos olhos do primitivismo modernista brasileiro. Magalhães (1935, p. 161) também não é insensível à beleza desse material: “Quanto ao estylo das lendas, há ahi alguma cousa de tão singello e infantil que é impossivel lel-as sem reconhecer que há nisso verdadeira poesia selvagem”.

¹² Não parece inútil lembrar que Ronald de Carvalho participa do esforço modernista de construção de uma nova ideia da literatura brasileira, bem distinta da europeia. A *Pequena história...* se fecha com as seguintes palavras: “[...] é mister que ele (o homem moderno do Brasil) estude não somente os problemas brasileiros, mas o grande problema americano. O erro primordial das nossas elites, até agora, foi aplicar ao Brasil, artificialmente, a lição européia. Estamos no momento da lição americana. Chegamos, afinal, ao nosso momento” (Carvalho, 1984, p. 304).

¹³ Na introdução e na memória, que o autor leu ao apresentá-lo, em 1874, no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (Magalhães, 1935, p. 17).

Os “cantos” tupis recolhidos no clássico de Couto de Magalhães:

[...] fizeram fortuna entre os escritores do modernismo de 22: *Rudá, Rudá*, invocação ao deus do amor, guerreiro que reside nas núvens; *Cairé, Cairé nu*, invocação à lua cheia; e *Catití, Catití*, invocação à lua nova que seria citada, como exemplo de “língua surrealista”, na montagem de flechas incendiárias do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade (Risério, 1993, p. 94).

Por uma coincidência curiosa, que indica um contato, ou uma simples sintonia de gostos, a mesma lenda que narra o surgimento da noite, a primeira das três que foram transcritas por Ungaretti, serviu de inspiração a uma transcrição de Raul Bopp, que a publicou com o título “Princípio”, em setembro de 1946, na revista *Província de São Pedro*, em Porto Alegre.

A tradução de Ungaretti saíra pela primeira vez na revista italiana *Poesia*, em janeiro do mesmo ano. Pode ser que Bopp, que em janeiro de 1946 fora nomeado cônsul em Zurique, tenha tido acesso à coletânea brasileira do poeta italiano; e, certamente, ambos leram o texto original no livro de Magalhães, *O selvagem*.¹⁴

A lenda conta que no princípio era sempre dia e que a noite dormia no fundo das águas, domínio da Cobra Grande. A filha da Cobra Grande casa-se com um jovem índio, mas se recusa a dormir com o marido, se ele não mandar buscar a noite no rio. Três “vassallos” são enviados a Cobra Grande, que lhes entrega a noite, fechada num caroço de tucumã, que contém os ruídos da noite, os cantos noturnos dos grilos e dos sapinhos. Embora advertidos de que não deveriam abri-lo, os três índios não resistem à tentação de derreter o breu que fechava a noz. De repente a noite cai, e o “piloto” do barco exclama: “Nos perdemos!”. Na escuridão, todas as coisas da mata, incluindo a canoa, se transformam em animais. Finalmente a filha da Cobra Grande separa o dia da noite e transforma os personagens em cujubim e inambu (duas aves cujo canto se distingue de todos os outros,

¹⁴ Ungaretti (1946, p. 191) leu a segunda edição: “Transcrevi a poesia de *O selvagem*, do Doutor (sic) Couto de Magalhães. O livro continua instrutivo, por mais que sua primeira edição seja de 1876. A segunda foi publicada em 1913 pela Livraria Magalhães (Rio e São Paulo). Magalhães publica o texto tupi e a tradução portuguesa da poesia”.

como assinala Ungaretti em suas notas à tradução) e os “vassallos”, em macacos.

Ungaretti conserva seu título em tupi: *Mai pituna oiquau ãna* [Como a noite apareceu], e acompanha quase literalmente a tradução interlinear de Magalhães, a qual, por sua vez, por ser instrumento de um curso de língua tupi, mantém a sintaxe original. Para transpor o ritmo da narração tupi (que lê na tradução ultraliteral em português), o tradutor abrevia trechos, recortando os versos, introduzindo repetições e paralelismos e colocando os verbos no final de cada um.

O principio durante não havia noite; dia somente todo tempo em.

A noite adormecida está da agua no fundo.

Não havia animaes; todas as cousas fallavam.

(Magalhães, 1935, p. 164)

Notte una volta non c'era.

Sempre giorno una volta c'era

Notte nell'acqua una volta dormiva.

Le parole nelle cose una volta stavano.

(Ungaretti, 1946, p. 188)

Como vemos nesse último verso, pode acontecer que a interpretação de Ungaretti transforme certas expressões em direções imprevistas, entendendo o texto em sentidos que interessam a sua poética e afastando-se das expressões originais. Ou então, como nos versos que seguem, o tradutor, com muita liberdade, sintetiza uma sinestesia da linguagem de uso popular (“O que é este barulho? Vamos vêr?”), criando uma moderna imagem sinestética de grande efeito sonoro e visual (“*Il chiasso vediamo*”):

Os vassallos foram-se, ouviram barulho de tucumã rainha pupé: ten, ten, ten; ten, ten, ten. Dos grilos era o barulho, e dos sapinhos com elles, cantam os quaes noite durante.

Vassallos estavam quando já longe um delles disse seu companheiros aos:

O que é este barulho? Vamos vêr?

O piloto disse:

Não; do contrario nos perderemos.

Remai, vamos embora.

(Magalhães, 1935, p. 166).

A transcrição de Ungaretti:

I famigli partirono. Dalla noce chiasso s'udiva:

"Tem, ten, ten... xi..."

I famigli dalla noce

Grilli e ranocchi udivano.

Quando i famigli lontani furono, dissero:

"Il chiasso vediamo".

Il piloto disse:

"Non aprite,

Se no, spariremo:

Remate".

(Ungaretti, 1946, p. 189)

Difícil adentrar as motivações da escolha de Magalhães do termo "vassallos" para traduzir o termo tupi "miaçúa"; Ungaretti traduz por "famigli" [*servi, domestici*], recorrendo a um termo alternativo, utilizado por Magalhães na versão da mesma lenda em prosa não interlinear (Magalhães, 1935, p. 172). Mais uma intervenção significativa de Ungaretti, que remete a uma possível interpretação ideológica da lenda, transforma o "do contrario nos perderemos" da versão em português em: "Se no, spariremo" [se não, desapareceremos] (por causa da escuridão), reconduzindo o leitor ao caráter prático da ameaça contida na proibição e evitando assim a ambiguidade do "nos perderemos", que alude, em seu sentido figurado, à perda da inocência.

Segundo Magalhães (1935, p. 162), a lenda tupi em questão é "provavelmente um fragmento do Gênese dos antigos selvagens sul-americanos" e guarda uma evidente analogia com a história bíblica de Adão e Eva e com os *Vedas*: o paraíso é perdido por causa de uma desobediência, mais precisamente, o pecado da curiosidade a respeito de um fruto proibido. No entanto, Magalhães nem tenta explicar o porquê de os índios sentirem necessidade de contar, com sua lenda cosmogônica, a criação da noite – uma necessidade que não tem analogias, salvo engano, na cosmogonia bíblica.

Corretamente, Risério (1993, pp. 40 ss.) observa que, na história do Brasil, "o texto ameríndio foi falsificado, traído e silenciado. Fundamentalmente, por obra e graça de missionários" e apresenta breve histórico e análise desse fenômeno, lembrando dois diferentes tipos de missionários: linguistas e religiosos. Ungaretti também, meio século antes,

afirmava a provável existência de contaminações dos textos indígenas pelo contato com os tradutores, missionários, etnógrafos, viajantes. Mais precisamente, ao comentar o primeiro texto selecionado, o poeta italiano prevenia o leitor da possibilidade de que os narradores tupis, sob a influência de trezentos anos de catequização jesuíta, tivessem introduzido *perfezionamenti* [aperfeiçoamentos] no conto. Desde a primeira nota, explicitava sua diferente interpretação, platônica e não cristã: o paraíso perdido da lenda ameríndia não é o Éden bíblico, mas o mundo das puras ideias:

O mundo da pura luz, das puras ideias, das coisas que falam, harmonioso silêncio, é perturbado por uma transgressão na ordem do amor. Mas a animalidade que degrada e torna as coisas misteriosas, enterrando-as na noite carnal, não as anula inteiramente, se as obriga ao esforço de voltar à luz. O silêncio e a solidão dominam a fábula assim como aquele debussismo melancólico que provoca o infinito ruído do anoitecer fechado na surdina de uma noz. Ausência. Distância de sonho. E nada poderia expressar melhor a aspiração à liberdade e o lamento de tê-la perdido do que os símbolos da alegria conservados na terra com o vôo e o canto dos pássaros festejadores do renascer da luz a cada manhã (Ungaretti, 1946, p. 191).¹⁵

Os textos indígenas são tomados por ele como material de poesia, para além de qualquer interpretação ou análise etnográfica; e Ungaretti atribui valor certamente poético, ligado talvez a “razões sagradas”, às imagens – do silêncio e da solidão, da noite encerrada numa noz, dos cantos variados das aves que cantam a luz da manhã – e à linguagem, apesar das contaminações:

Não me aprofundarei em explicações sobre como, nesta e nas outras duas fábulas, cristalizam-se no mito crenças religiosas e preceitos sociais, e também não destacarei que tal função poética dos mitos é especialmente evidente em textos primitivos transmitidos oralmente por razões sagradas (Ungaretti, 1946, p. 198).

A interpretação de Ungaretti é ligada aos rumos de sua poética: as traduções brasileiras devem ser lidas no âmbito da sua própria visão da literatura, como diálogo entre “inocência” e “memória”, e sendo permeadas

¹⁵ Tradução de Lenira Marques Covizzi.

pelas reflexões e leituras paralelas que vinha desenvolvendo naqueles mesmos anos, de outros autores e textos brasileiros, da filosofia de Platão, da poesia de Leopardi, e por outras traduções que estava realizando no período (especialmente Blake, Góngora e os sonetos de Shakespeare), além da própria poesia que estava compondo, paralelamente às traduções. No entanto, as lendas transcriadas conservam o *status* de traduções, com atenção a cada detalhe e passagem do original.

O caso do poema de Raul Bopp é diferente. Este reelabora a fonte, da qual retoma em grandes linhas o enredo (a filha do Cobra Grande não quer dormir com o esposo, porque ainda não há noite; a expedição em busca da noz de tucumã, em que a noite está encerrada; a abertura da noz), mas a transformação é muito mais radical e livre. O poema é breve, exclui detalhes conservados na tradução de Ungaretti e, por outro lado, acrescenta novas invenções. O poema não é uma tradução, mas, curiosamente, guarda semelhanças estilísticas com o texto criado por Ungaretti: as repetições, os versos entrecortados, o léxico coloquial, os diálogos dos personagens. Bopp também é fascinado pela imagem dos homens que vão “espiar” o que tem dentro da noz de tucumã e com isso provocam o repentino chegar da noite, que cobre tudo de escuro. Seu poema, assim como a transcrição de Ungaretti, evita alusões a proibições sociais ou divinas.

Princípio. No princípio era sol sol sol./ O Amazonas ainda não estava pronto./ As águas atrasadas/ derramavam-se em desordem pelo mato.// O rio bebia a floresta.// Depois veio a Cobra Grande. Amassou a terra elástica/ e pediu para chamar sono. As árvores enfatiadas de sol combinaram silêncio./ A floresta imensa chocando um ovo!// Cobra Grande teve uma filha. Ficou moça./ Um dia/ ela disse que queria conhecer homem. Mas não encontraram rasto de homem.// Então/ começaram a adivinhar horizontes/ e mandaram buscar de muito longe um moço.// Ai! Que houve festa na floresta!// Mas a filha da Cobra Grande não queria dormir com o noivo/ porque naquele tempo não havia noite.// A noite estava escondida atrás da selva/ dentro de um caroço de tucumã./ Ah! Então vamos buscar o tucumã pra dar de presente de casamento.// Veio o Sapo. Jabuti veio também./ O Camaleão estava esperando sono./ A onça não pôde vir porque tinha emprestado os sapatos.// Andaram. Andaram.// As vozes iam na frente procurando caminho.// Desembarcaram árvores. Raízes furavam a lama./ A floresta crescia.// Chô que depois de muito andar chegaram.// – Esta é que é a noite?/ – Será mesmo a noite?/ – Ah! Não acredito.// Então vamos espiar o que tem dentro.// Quando abriram o caroço/ houve um estouro imenso/ que cobriu tudo de escuro.// A floresta inchou./ Árvores saíram correndo./ Um pedaço da noite entrou na barriga do Sapo./ Então /

a filha da Cobra Grande pôde fazer dormezinho com o noivo (Bopp, 1998, pp. 240-241).

A operação de tradução ou transcrição ou reelaboração dos textos ameríndios é extremamente delicada, não só pela dificuldade de adequar nosso patrimônio lexical e categorias gramaticais a esferas pertencentes a universos culturais tão distantes. O texto oral em questão, fixado na língua escrita pelo etnógrafo Couto de Magalhães, continua flutuante ao se reproduzir em formas sempre diferentes, cada vez que é narrado por uma nova voz, e novamente transcrito, por outro colaborador externo à cultura original. No panorama ainda não muito extenso da bibliografia indígena, encontram-se duas versões da história contada por Ungaretti e Raul Bopp, ambas transcritas da narração oral, ambas destinadas ao público infantil: a primeira – publicada em 2001 pela editora Fundação Petrópolis, de São Paulo, Coleção Memórias Ancestrais Povo Munduruku – dá título ao pequeno volume *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*, com ilustrações das crianças Munduruku da aldeia Katô e organização de Daniel Munduruku (2001); a segunda se encontra no livro *O surgimento da noite. Ou o livro das transformações contadas pelos yanomami do grupo Parahiteri*, aos cuidados de Anne Ballester (2016), pela editora Hedra, São Paulo, 2016. São histórias contadas pelos velhos Munduruku (no primeiro caso) e pelos pajés Yanomami do rio Demini (no segundo); em ambos os casos, é sublinhada a valência política da transcrição dos textos, a importância vital da conservação dos cantos que compõem o patrimônio ameríndio, fundador e garantidor de identidade e de vida dos povos indígenas.

Ambos os contos são complexos; salientarei nesta ocasião somente alguns detalhes que guardam analogias com os contos transcritos por Ungaretti e Bopp. Na versão contada pelos pajés Parahiteri, é oferecida a explicação do porquê da busca da noite, um pouco mais explícita do que aquela fornecida na versão de Magalhães (na qual se dizia que a noite era necessária para o casamento da filha da Cobra Grande):

Qual a razão dessa procura? Como de dia ninguém parava de fazer sexo – vocês também não fazem sexo de dia? – e como a noite não existia – era sempre luz forte do dia – para ele esquecer os outros fazer sexo, ele procurou a noite para envolver

todos na escuridão (Ballester, 2016, p. 17).

Outro detalhe conservado nessa versão de uma história que circula há no mínimo 150 anos (a primeira edição de *O selvagem*, como informa Ungaretti, é de 1876) é o do canto da noite: “A noite também cantava como um mutum” (Ballester, 2016, p. 18), uma variação sintética da belíssima imagem dos ruídos na noite, encerrados na noz de tucumã, encontrada nas traduções de Magalhães, Ungaretti e Bopp. A lenda contada pelos velhos do povo Munduruku também parte da ausência da noite e, portanto, da necessidade de sua criação. A razão é assim explicada:

Fazia pouco tempo que o mundo era mundo e que as garras da onça ainda não haviam crescido e já reinava a insatisfação. E isso porque a noite nunca chegava – ela, que iria permitir que pessoas e animais repousassem um pouco (Munduruku, 2001, p. 28).

Aqui foi conservado também o fascinante detalhe da noite, encerrada em invólucro fechado (mas com a perda de sua natureza sonora) e, depois, liberada:

Assim que os índios abriram o saquinho, o mundo foi invadido pelas trevas e todos caíram num sono profundo, mas não por muito tempo. Passados alguns instantes, o sol voltou a brilhar e expulsou a escuridão para trás das montanhas e despertou sem piedade aqueles infortunados adormecidos (Munduruku, 2001, p. 32).

Há muito, ainda, a ser conhecido e apreciado dentro do imenso patrimônio textual, oral e escrito, ameríndio. Recentemente, ou melhor, finalmente, podemos registrar esforços para a transcrição, recuperação e valorização da literatura indígena no Brasil. Pela primeira vez, em 2017, há uma disciplina de literatura indígena (“Tópicos Especiais de Literatura”) em âmbito universitário, oferecida na Universidade de Brasília (UnB) pelo professor Pedro Mandagará.¹⁶ Em 27 de junho de 2017, foi realizado no Rio de Janeiro o I Seminário de Literatura Indígena, organizado por Daniel Munduruku (no Centro de Convenções Sulamérica / Solar). Textos de

¹⁶ O cronograma de leituras para as aulas da disciplina pode ser consultado no *link* da UnB.

autores indígenas começam a encontrar espaço nas editoras. São textos que, em sua forma escrita, nascem bilíngues e, desse modo, entram na literatura brasileira, apresentando novos desafios aos estudiosos de literatura e aos teóricos da tradução.

REFERÊNCIAS

BALLESTER, Anne. *O surgimento da noite. Ou o livro das transformações contadas pelos Yanomami do grupo Parahiteri*. São Paulo: Hedra, 2016.

BARBOSA, João Alexandre. Ensaio de Historiografia Literária Brasileira. In: *Opus 60*. Ensaios de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980a, pp. 25-52.

_____. Um tópico brasileiro: o Indianismo. In: *Opus 60*. Ensaios de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980b, pp. 77-88.

BOPP, Raul. *Poesia completa de Raul Bopp*. Organização e comentários de Augusto Massi. Rio de Janeiro/São Paulo: José Olympio/Edusp, 1998.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de. *Re visão de Sousândrade*. Textos críticos, antologia, glossário e biobibliografia. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia e Instituto Nacional do Livro / Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.

MAGALHÃES, Couto de (General). *O selvagem*. 3ª ed. Completa, com o Curso da Língua Geral Tupi, compreendendo o texto geral de lendas tupis (reprodução em estereotipia da edição original). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

MUNDURUKU, Daniel. *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*. Ilustrações das crianças Munduruku da aldeia Katõ. São Paulo: Peirópolis, 2001. (Coleção Memórias Ancestrais: Povo Munduruku)

RISÉRIO, Antonio. *Textos e tribos*. Poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

UNGARETTI, Giuseppe. *Traduzioni*. Roma: Novissima, 1936.

- _____. Poesia brasiliana. In: *Poesia III-IV*. Milão: Arnoldo Mondadori Editore, 1946.
- _____. *Il deserto e dopo*. Milão: Mondadori, 1961.
- _____. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. Milão: Mondadori, 1969.
- _____. *Vita d'un uomo*. Traduzioni poetiche. Organização de Carlo Ossola e Giulia Radin. Milão: Mondadori, 2010.

A PRESENÇA DE PETRARCA NA *LETTERATURA ITALIANA DELLE ORIGINI* DE GIANFRANCO CONTINI

Raphael Salomão Khéde*

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo reconstruir a análise realizada pelo filólogo Gianfranco Contini da obra do poeta Francesco Petrarca em sua “*Literatura italiana das origens*”, através da crítica textual, da análise linguística e da reconstrução do contexto histórico-biográfico.

PALAVRAS-CHAVE: Francesco Petrarca; Gianfranco Contini; História da Literatura Italiana; poesia; crítica literária.

ABSTRACT: This paper intends to recreate philologist Gianfranco Contini’s analysis (included in his *Letteratura Italiana Delle Origini*) of the works of poet Francesco Petrarca through textual criticism, linguistic analysis and the reconstruction of the historical-biographical context.

KEYWORDS: Francesco Petrarca; Gianfranco Contini; History of Italian Literature; poetry; literary criticism.

O filólogo românico Gianfranco Contini (1912-1990) foi reconhecido sobretudo pelos seus estudos sobre a literatura italiana da Idade Média, em particular sobre Dante Alighieri. Em *Un’idea di Dante*, publicado em 2001 por *Einaudi*, livro que reúne todos os quinze ensaios dantescos escritos pelo filólogo, Contini, na advertência, chama a atenção para o fato de que na edição estão reunidos, com leves retoques, os 10 ensaios de matéria dantesca publicados em *Varianti e altra linguistica*, em 1970, assim como, no apêndice, outros cinco ensaios de diferente proveniência. Considerando que o primeiro texto, *Introduzione alle rime di Dante*, foi escrito em 1938 e que a última nota do apêndice foi acrescentada em 1984, o volume abarca quase meio século, representando segundo Segre a parte mais importante do amplo trabalho crítico de Contini. Tendo começado pela crítica militante aos 18 anos e tendo aderido à filologia românica aos 21, Contini reuniu em 1939 seus ensaios no livro *Esercizi di lettura su autori contemporanei*, o qual revelou a todos “a existência do grande crítico” (Segre, 2012, p. 65). Essas duas ferramentas, vale dizer, o rigor da crítica textual (atualizada por ele através

do modelo de Croce e Vossler em crítica das variantes) e o interesse pelos contemporâneos (Montale, Gadda, Pasolini), sempre foram duas constantes na produção do filólogo, em paralelo com o trabalho de medievalista.

Em *Introduzione alle Rime di Dante*, o jovem Contini chama a atenção para a concepção do livro *Vita Nuova*, onde a ideia de “obra unitária” é parcial porque segundo ele contém o pressuposto de “pluralidade” e de “variedade” (2001, p. 6). A partir de então, Contini aprofundará essa característica recorrente na poética de Dante fazendo a distinção (recebida com amplo reconhecimento pela crítica literária italiana) entre o **plurilinguismo** ou **polilinguismo** dantesco (uso de diferentes tons, registros, do nível mais baixo-cotidiano ao mais alto-sublime) e o **monolinguismo** petrarquesco, sobre os quais retornaremos em breve.

A *Letteratura italiana delle origini*, publicada pela primeira vez em 1976 pela editora Sansoni, é uma antologia onde Contini reuniu os primeiros textos da literatura italiana, acompanhando-os de introduções, comentários e notas críticas. Trata-se de obras escritas entre a primeira metade do século XIII e o final do século XIV, no período compreendido entre São Francisco de Assis (1181-1226) e Benvenuto da Imola (do qual conhecemos, com certeza, somente o ano da morte, ocorrida em 1390). Baseado em uma dúplica impositiva, a ordem cronológica e a análise linguística (praticada através de notas de rodapé e de pequenas, porém ricas introduções sobre cada autor e cada obra), o método aqui utilizado por Contini já havia sido por ele praticado na compilação de outros três volumes similares: a *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968* (publicado em 1968), a *Letteratura italiana del Quattrocento* (1976) e a *Letteratura italiana del Risorgimento 1789-1861* (1986). Na advertência, Contini define o período histórico selecionado como “incomparavelmente o mais importante das nossas letras”, cujas décadas fundamentais são aquelas em que:

Foram elaborados a *Commedia* (ausente aqui, mas em torno da qual se desenvolve sempre o raciocínio), o *Canzoniere* e o *Decameron*, entre as mais concentradas e fúlgidas na história poética da humanidade, e com a vantagem ainda de não serem denominadas por nenhum Péricles, Augusto ou Rei Sol. (Contini, 2013, p. 7)

Na antologia, adverte Contini, a questão linguística reflete o quadro histórico-político da época:

À língua moderna não está em oposição um idioma medieval com outra estrutura completamente diferente, que necessite ser aprendida hoje como uma língua estrangeira, diferentemente do que acontece com a maioria das línguas europeias, francês, alemão, inglês, espanhol etc etc (tal precoce fixação ou lenta evolução está naturalmente relacionada aos modos da unificação nacional e à importância, diga-se política mesmo, dos intelectuais). (Contini, 2013, pp. 11-12)

Além disso, Contini chama a atenção também para o fato de que a história da literatura italiana por um longo período foi bilíngue, vista a importância atribuída ao latim, a tal ponto que alguns escritores, “se sentiam escritores latinos” (Idem, p. 9), como no caso de Petrarca, o qual “preferia o latim à língua materna” (Auerbach, 2001, p. 160).

O volume, além da advertência, das indicações bibliográficas complementares, do índice dos nomes, dos lugares e dos conceitos notáveis, do índice métrico, retórico e gramatical e do índice lexical, possui dezoito capítulos, um para cada autor, escola ou grupo de textos: São Francisco de Assis¹, textos em língua não italiana², a escola siciliana³, os chamados “sículo-toscanos”⁴, a poesia cômica toscana⁵, a poesia da Itália setentrional⁶, o *Dolce Stil Novo*⁷, a poesia sagrada⁸, a poesia anterior e contemporânea a Dante⁹, Dante Alighieri¹⁰, as rimas menores de 1300¹¹, os cronistas de 1200 e 1300¹², a prosa edificante de 1300¹³, o pré-humanismo latim¹⁴, Francesco

¹ O texto *Laudes creaturarum*.

² Textos de Arrigo da Settimello (1), de Boncompagno da Signa (1), Tommaso da Celano (1), San Tommaso d’Aquino (1), Fra Salimbene da Parma (4), Jacopo da Varazze (1), Sordello (1).

³ Giacomo da Lentini (5), Federico II (1), Re Enzo (1), Pier della Vigna (2), Guido delle Colonne (1), Stefano Protonotaro (1), Giacomino Pugliese (1).

⁴ Guittone d’Arezzo (4), Bonagiunta Orbicciani (2), Panuccio dal Bagno (1), Chiaro Davanzati (1), Monte Andrea (2), Dante da Maiano (1), Paolo Lanfranchi (1), La Compiuta Donzella di Firenze (1).

⁵ Rustico di Filippo (2), Cecco Angiolieri (4), Folgóre da San Gimignano (3), Cenne da la Chitarra (1).

⁶ Anonimo Veneto (1), Girardo Patecchio (1), Giacomino da Verona (1), Bonvesin da la Riva (1), Anonimo Genovese (1), baladas anônimas dos *Memoriali bolognesi* (2).

⁷ Guido Guinizzelli (5), Guido Cavalcanti (12), Anonimo (1), Lapo Gianni (3), Gianni Alfani (2), Dino Frescobaldi (1), Cino da Pistoia (6).

⁸ Ser Garzo (1), Jacopone da Todi (10).

⁹ Guido Faba (1), Brunetto Latini (3), Bono Giamboni (3), Ristoro d’Arezzo (1), do “*Novellino*” (21), do “*Tristano Riccardiano*” (1), da “*Tavola Ritonda*” (1), Marco Polo (3).

¹⁰ Contini reuniu 52 trechos extraídos das obras de Dante, porém nenhum verso da *Commedia*, “ausente dessas páginas, mas entorno da qual quase sempre roda o raciocínio” (Ibidem, p. 7).

¹¹ Da “*Intelligenza*” (1), Francesco da Barberino (1), Cecco d’Ascoli (1), Sennuccio del Bene (1), Bindo Bonichi (1), Pieraccio Tedaldi (1), Marino Ceccoli (1), Fazio degli Uberti (1), Poesias Populares Para Música (3).

¹² Ricordano Malispini (2), da “*Cronichetta*” florentina (3), Dino Compagni (7), Giovanni Villani (3), Donato Velluti (2), Crônica de Anonimo Romano (6), Buccio di Ranallo (1).

Petrarca¹⁵, Giovanni Boccaccio¹⁶, os narradores burgueses menores¹⁷ e os humanistas menores da segunda metade de 1300.¹⁸

Petrarca

Contini inicia o capítulo referente a Francesco Petrarca (1304-1374), assim como fez para os outros autores reunidos na antologia, com uma introdução biobibliográfica, na qual chama a atenção inicialmente para a distância de uma geração entre Dante e Petrarca, os quais eram concidadãos e “de família pessoalmente e politicamente amiga”. Contini, no início dessa seção, coloca imediatamente Dante em comparação com Petrarca, definido como “o outro decisivo autor da poesia italiana – decisivo também para toda a poesia ocidental durante séculos” (Ibidem, p. 691). Diferença que se faz nítida, segundo Contini, se compararmos a “experimentação inexaurível nas mais variadas direções” e a “violência direcionada aos extremos” em Dante com o “soberano equilíbrio do tom linguístico” e o “ideal melódico”, herdado próprio de Dante das *nove rime* e de Cino da Pistoia, que Petrarca praticou com “genial insistência e paciência” (Contini, 2013, p. 694)¹⁹; uma língua inclusive, a de Petrarca, “depurada das contaminações do presente” (Santagata, 2015, p. CI). Distingue os dois também a posição de indecisão de Dante sobre a maior ou menor nobreza do latim e do vulgar (Ibidem, p. 697), em oposição à visão de Petrarca, para o qual “vulgar e latim eram ambas coisas italianas, em distintos planos tonais e sociais” (Ibidem, p. 696). Outra diferença importante é que de Dante não possuímos sequer uma linha autógrafa, ao passo que de Petrarca abundam os autógrafos, seja de obras suas que de clássicos por ele copiados ou apostilados (Ibidem p. 694). Com Petrarca, lembra Contini, muda a situação social dos literatos italianos: se os predecessores haviam sido religiosos, mercantes, homens políticos, funcionários imperiais ou da administração local, expoentes da classe

¹³ Fra Giordano da Pisa (1), Círculo de Domenico Cavalcanti (1), Jacopo Passavanti (1), os *Fioretti* de São Francisco (4), Santa Caterina da Siena (1).

¹⁴ Alberto Mussato (1).

¹⁵ 54.

¹⁶ 26.

¹⁷ Franco Sacchetti (6), das “Rimas” (2), Antonio Pucci (2), Simone Prodenzani (1).

¹⁸ Coluccio Salutati (1), Benvenuto da Imola (1).

¹⁹ Contini insistiu sobre o confronto entre os dois no artigo *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, publicado pela primeira vez em 1951.

dirigente nas cidades democráticas (apesar de agitadas por lutas civis), representantes da cultura universitária, com Petrarca todo esse quadro se modifica. Com ele, primeiro grande indivíduo do grupo humanista, inicia a época do literato italiano, “assalariado ou, nos piores dos casos, parasita de grande luxo, personagem oficial que adquiriu uma autonomia profissional e que não raramente garante a própria estabilidade através de benefícios relacionados ao estado eclesiástico” (Ibidem, p. 694).

Da vida de Petrarca, Contini reporta os primeiros estudos em Carpentras na Provença, os estudos de direito na universidade de Montpellier e Bolonha; o encontro em Vaucluse com Laura (na sexta-feira santa, dia seis de abril de 1327, data emblemática no *Canzoniere*), a qual se tornou, na sua poesia em vulgar, a “dominante platônica da própria vida sentimental, para além da morte” (Ibidem, p. 692); a atividade de filólogo, colecionador, editor e emendador de clássicos latinos; a descoberta de duas orações de Cícero em Liège em 1333 assim como das cartas do orador romano, doze anos depois em Verona; o trabalho como diplomata; as viagens; a “laura” recebida na Páscoa de 1341 no Capitólio (*Campidoglio*) em Roma, depois de ter sido aprovado pelo rei Roberto I de Nápoles (Roberto d’Angiò); a amizade com Boccaccio; o conhecimento irregular do grego; o testamento em que cedia a sua excepcional biblioteca à República de Veneza, fato inédito mas que todavia não chegou a se concretizar.

Em relação às obras, Contini evidencia a “síntese clássico-cristã” (ou também definida “ciceroniana-patristica”), seu “estoicismo que se torna cristão” (na poética de Petrarca), suas leituras e a *imitatio* (sublinhada também por Curtius²⁰) de grandes modelos latinos como Cícero, Lívio, Virgílio, Horácio, Ovídio, Sêneca, Santo Agostinho, entre muitos outros. A melhor obra latina de Petrarca, segundo o filólogo, é o epistolário, “o mais digno precedente do ‘ensaio’ de Montaigne” (Ibidem, p. 698). Contini define a representação de Laura como a síntese entre a “anedota” e a “história eterna”, entre o inevitável transcórre do tempo e o amor eterno, entre corpo e alma, entre culpa e redenção (Antonelli, 1992, p. XI).

Rerum Vulgarium Fragmenta

²⁰ 2015, p. 287.

Contini antologizou na *Letteratura* 33 poemas do *Canzoniere*, ao qual Petrarca se referia como *Rerum vulgarium fragmenta*. Durou quase quarenta anos o *labor limae* realizado pelo poeta “com amorosa paciência” ao organizar, reescrever e corrigir seus escritos italianos (Sapegno, 1979, p. 92). Nas notas explicativas, o filólogo cita comentaristas como Giovanni Andrea Gesualdo, Bernardino Daniello, Lodovico Castelvetro, Alessandro Tassoni, Ludovico Antonio Muratori, Giacomo Leopardi, Luigi Fornaciari, Francesco De Sanctis, Giosuè Carducci, Severino Ferrari, Ferdinando Neri, entre outros. A rede intertextual tecida por Petrarca e reconstruída por Contini é enorme e inclui a literatura clássica, a médio-latina, os textos bíblicos, a poesia provençal e a produção lírica em vulgar, cânone que revela um “espírito novo e mais amadurecido” (Migliorini, 2013, p. 190).

O primeiro poema *Voi ch’ascoltate in rime sparse*, segundo o filólogo, representa uma espécie de prefácio do livro. Contini relaciona a “unidade orgânica” da obra - fato novo para os “tempos modernos” (Contini, p. 699) – com a “unicidade” da paixão e do objeto de amor. O poema explicita o antagonismo entre esperança e dor, referente aos poemas escritos durante a vida e aos poemas escritos após a morte da amada. Segundo o filólogo, essa “unicidade” do amor carrega um simbolismo, presente em toda grande poesia, e que representa:

O dado que reconecta o *Canzoniere* à cultura precedente (como e mais do que Dante, por exemplo, Petrarca parte de anedotas literalmente exatas). A lacerante novidade, fisicamente perceptível no tom desde a primeira leitura, é que a presença da experiência (um presente que na mais alta prática medieval tendia à eternidade, válida para todos) aqui é perenemente camuflada através de um véu, o senso do tempo que passa: a comparação com o eterno, explícita no último verso, enfatiza a vaidade daquela experiência (cujo objeto ao contrário no *Stil Novo* – sede de um metaforismo angelical ainda bem supérstite em Petrarca - , ou pelo menos em Dante, levando ao conhecimento de verdades supremas, podia ele mesmo ser investido de significado teológico). (Idem)

A vaidade se refere à concepção do amor não retribuído segundo a tradição provençal. Contini sinaliza também a forte semelhança do sintagma “*favola fui gran tempo*” com um epodo horaciano “*per urbem... Fabula quanta fui!*”. O filólogo indica a insistência sobre a vergonha, reforçada pela

aliteração (“*me medesimo meco mi vergogno*”). O vocativo inicial “*Voi ch’ascoltate*” pressupõe um público virtual, que na realidade seria “biblicamente o gênero humano” (Ibidem, p. 700). O crítico indica também as semelhanças com Dante: o verso 5 (“*piango et ragiono*”) tem forte assonância com *parlar e lacrimar* no episódio de Ugolino na *Commedia* (Inferno, XXXIII) e o verso 7, onde se expressa o conceito de que “o amor é compreensível (*intenda*) somente por experiência direta (*prova*)”, se assemelha ao verso 11 (“*ntender no la può chi no la prova*”) do soneto “*Tanto gentile e tanto onesta pare*” de Dante .

O terceiro poema do *Canzoniere*, reproduzido pelo crítico, tem como tema a comemoração do dia simbólico em que o eu-lírico se apaixona por Laura: o aniversário da Paixão de Cristo. O paralelismo entre luto geral e luto privado “harmoniza o profano com o sagrado na concepção geral do *Canzoniere*”. O verso 9 (“*Trovòmmi Amor del tutto disarmato*”) é uma clara referência ao lugar comum, estabelecido por Ovídio (“*Nec tibi laus, armis victus inermis ero*”), do poeta surpreendido pelas flechas de Cupido, gesto visto como “deslealdade guerreira” do deus Amor.

Em relação ao soneto número XV, Contini lembra que se trata do primeiro que narra uma viagem que afasta o poeta de Laura. O comentarista do século XVI Bernardino Daniello já indicava como referência para esse poema os *Remedia amoris* de Ovídio nos quais o amante é aconselhado a partir, apesar do sofrimento. Segundo Contini, o verdadeiro modelo é a lírica trovadoresca (Bernart de Ventadorn e Peire Vidal) e a poesia *d’oïl*, na qual o “herói inspira com prazer o ar (*l’aere* que no poema equivale a *l’aura* = Laura) proveniente da amada” (Ibidem, p. 705). No poema XXX Contini individuou um “extraordinário artificialismo” que corresponde “a um amor árduo, por um objeto insensível, cujo nome é interpretado como a árvore de folhagem incorruptível (*lauro*) ou até como o metal, cor de seus cachos, igualmente incorruptível (*l’auro*)” (Ibidem, pp. 707-8). O poema é centrado no tema do “tempo que voa”, de ascendência horaciana (“*fugaces... labuntur anni*”), da velhice e da morte. Na introdução ao poema XC, Contini mais uma vez aprofunda seu comentário sobre os significados inerentes à paixão vivenciada pelo poeta:

Insigne declaração de dedicação além do tempo: o poeta se mantém fiel à mulher envelhecida (mas o envelhecimento é delicadamente apresentado apenas como hipótese), próprio na medida em que a ocasião da paixão foi sobre-humana. É o tema *stilnovistico* da mulher-anjo, do ser não mortal (cfr. também o início da *Vita Nuova*), mas, como sempre em Petrarca, posto na labilidade do tempo, portanto transfigurado. (Ibidem, p. 716)

O poema CXXVI do *Canzoniere*, também transcrito por Contini, evoca o ambiente natural no qual surgiu o amor por Laura e onde o poeta gostaria de ser sepultado para suscitar finalmente a sua piedade (Ibidem, p. 719). Entre a terceira e a quarta estrofe, do sonho do futuro se passa à contemplação do passado (Idem). O filólogo chama a atenção para a representação icástica realizada por Petrarca, semelhante à técnica dos pintores:

A visualização inerente a este texto celeberrimo, cuja paisagem se reconhece no vale da Sorgue em Avignon (Vaucluse), se compara com os requintes gráficos e rítmicos da chamada “pintura gótica internacional”, mas sobretudo com seus grandes pioneiros seneses que atuaram em Avignon, de Simone Martini, amigo e “fornecedor” de Petrarca, a Matteo Giovannetti da Viterbo (ambos possíveis retratistas de Laura) [...]. (Idem)

No que diz respeito ao igualmente célebre poema CCLXXII, Contini chama a atenção para a representação do “sentimento do tempo em Petrarca”:

O sentimento do tempo petrarquesco toca aqui modernamente seu limite: nem passado nem presente nem futuro dão certeza e consolação. Essa intelectualista e gramatical concepção em três termos retrocede, porém, em prol de uma real dialética de oposição bipolar: lembrança e espera (*rimenbrare / aspettar, quinci / quindi*); e esse polo se torna um presente-futuro (*veggio*), presente sem esperança ou temido porvir (o naufrágio) iminente, justamente indistinguíveis. (Ibidem, p. 740)

O último poema do *Canzoniere*, o CCCLXVI (número que corresponde aos 366 dias do ano), é uma invocação a Maria. Contini indica o comentário de Celestino Cavedoni (1864) como o mais importante no que diz respeito à

reconstrução das lembranças e citações bíblicas, hinológicas, litúrgicas, às vezes coincidentes com reminiscências clássicas (Ibidem, p. 750).

Trionfi

Em relação aos *Trionfi*, Contini adverte que os originais da obra, à diferença do *Canzoniere*, são em parte autógrafos em parte apógrafos. Segundo o filólogo, em 1356 Petrarca já havia iniciado o processo de redação da obra, à qual, em 1374, ano de sua morte, ainda se dedicava. Trata-se de uma série de visões em que triunfam (“no sentido militar romano”) Amor, a Castidade (graças à Laura), a Morte, a Fama ou Glória, o Tempo, a Eternidade ou Divindade. Os capítulos são tercetos de tipo dantesco, fato que coloca a “*Commedia* na primazia da genealogia cultural dos *Trionfi*” (Ibidem, p. 756), assim como a *Amorosa visione* de Boccaccio, segundo Contini, também representa uma referência. A obra se enquadra no modelo da literatura visionário-alegórica, cujo arquétipo era o *Roman de la Rose*, embora exemplos vulgares na Itália do século XIII não faltassem, como o *Tesoretto* e o *Serventese del Dio d’Amore*.

O crítico fornece informações detalhadas de crítica textual sobre o trecho transcrito, elucidando elementos relacionados à “intenção” do autor:

Aquilo que segue, notável pelo final que representa o momento mais célebre do pequeno poema, é somente o capítulo certamente pertencente ao *Trionfo della Morte*: único de fato na reconstrução (1901) do filólogo Carl Appel (para o qual é o quinto dos dez considerados definitivos), enquanto na vulgata (onde é o sexto dos doze aceitos, encerrando portanto a primeira metade) ao *Trionfo della Morte* pertenceria também um segundo capítulo (“*La notte che seguì l’orribil caso*”, rejeitado por Appel). Outro início de capítulo (“*Quanti già ne l’età matura ed acra*”, em sete tercetos) indica precisamente o desenvolvimento do Triunfo na região de Avignon (“*Ove Sorga e Durenza in maggior vaso Congiungon le lor chiare e torbide acque*”, e de fato Avignon se situa no Ródano entre seus afluentes Sorgue de Vaucluse e Durance); esse fragmento, que se encontra somente em parte da tradição manuscrita (e onde aparece com mais frequência após o capítulo), foi também anexado ao capítulo, mas de uma forma que não pode certamente refletir a intenção do poeta. No comentário deu-se particular relevo às lembranças, explícitas ou inconscientes que sejam, da *Commedia* e de Dante em geral (Dante e Beatriz no *Trionfo d’Amore* encabeçam o grupo dos grandes italianos), em sinal de uma real dedicação ao sumo paradigma apesar das ambíguas restrições apresentadas. (Ibidem, p. 757)

Nas notas de rodapé, Contini cita um comentário de Castelvetro, indica latinismos, sinaliza as assonâncias com o *Canzoniere* e a *Commedia* assim como as referências à *Eneida* de Virgílio e aos lapidários medievais.

Epistolae Metricae

É interessante notar como Contini na introdução às *Epistolae metricae* forneça dados históricos relativos à obra, discuta a questão do gênero e analise a língua utilizada pelo jovem Petrarca:

Como a *Africa*, as *Epistolae Metricae* (obviamente em hexâmetros) foram publicadas póstumas, através da organização dos amigos paduanos. O proêmio para Marco Barbato (ver premissa à *Africa*), de 1350, que abre a coletânea, demonstra como na metade do século o autor pensasse em reunir esses frutos literário-epistolares da sua juventude e primeira maturidade, aos quais não muito acrescentou nos anos imediatamente sucessivos. Profundamente distantes do modelo horaciano, aquelas entre as *metricae* que merecem o nome de *Epistolae* se aproximam vice-versa do espírito de meditação e análise cristã-dito grosseiramente patrística, ou agostiniana - o qual caracteriza as cartas em prosa, sem contar a frequente e atenuante preciosidade, não raramente intrincada, presente no acerbo humanismo latino do Petrarca ainda jovem. (Ibidem, p. 765)

Os dois trechos citados na antologia são a *Lettera a Giacomo Colonna Vescovo di Lombez* e o poema *Ad Italiam*, traduzidos para o italiano por Enrico Bianchi. O primeiro texto, escreve Contini (Idem), foi extraído da única epístola métrica para Giacomo Colonna, em cujo serviço Petrarca esteve em uma diocese na Gasconha. As duas diferenças principais em relação ao *Canzoniere* indicadas pelo filólogo são: o “aceno favorável a Avignon” (cidade com a qual o poeta geralmente é severo) e o “tom áspero que conota a tentação amorosa” (Idem). Contini indica 1338 como o ano em que o texto foi escrito em base a alusão à década de amor por Laura (encontrada em 1327), ao ano de solidão passado em *Vaucluse* (estadia que começou no final de 1337) e às longas viagens realizadas no último período (Idem).

O outro trecho citado pertence ao terceiro e último livro. É um carne de adeus à pátria no momento (1353) em que de Avignon o poeta partiria

para sempre, com exceção de algumas embaixadas realizadas em seguida (p. 766). Nas notas explicativas redigidas para o primeiro texto, Contini indica alusões a Horácio, a Catulo e a Ovídio. Numa nota do segundo texto, o filólogo chama a atenção para a palavra latina “*äer*”, a qual se relaciona com o tema, construído com um jogo verbal e de derivação provençal, do “*ar*” (em italiano “*aura*”), cuja lembrança, nesse poema, é ativada pela referência à residência de Laura.

Africa

O poema épico *Africa*, no modelo da Eneida, não foi concluído pelo poeta. Escrito em hexâmetros e dividido em nove livros, tem como fonte principal Lívio e como tema o triunfo da civilização romana sobre Cartago. Escreve Contini: “a *Africa*, concebida, diz a *Lettera ai Posterì*, na sexta-feira santa (de 1338 ou 1339) – sabemos da importância, para o autor, dessa data litúrgica - se inspira, em seus dois primeiros livros, no ciceroniano *Somnium Scipionis*” (Ibidem, p. 773). O texto comentado por Contini é o mais famoso do poema, o único que foi conhecido quando o autor ainda estava vivo. Não foi bem recebido no ambiente florentino, suscitando críticas, das quais Petrarca se defendeu em uma carta para Boccaccio (1343) que faz parte das *Senili* (Ibidem).

No trecho citado, cuja edição foi feita por Nicola Festa (1926) e a tradução para o italiano por Guido Martellotti, o poeta representa um quadro onde a “esterilidade” da ação humana, “desmistificada” pela morte, se relaciona com o “trágico sentimento bíblico-cristão do tempo que domina a obra italiana de Petrarca e não pouco da latina” (Ibidem, p. 773).

Nas notas, o filólogo esclarece informações geográficas, cita o comentário de Paoli, indica as assonâncias e referências a Virgílio, Sêneca e Dante.

Secretum

O *Secretum* é construído como uma visão na forma de Boécio: ao poeta aparece a Verdade, a qual o encaminha a Sant’Agostinho que será seu guia. O “santo Doutor” passa três dias de colóquios (para cada um dos quais será

dedicado um livro) com o poeta pecador e indica como causa de sua infelicidade a “negligência da morte” (Ibidem, p. 780). A obra é construída em forma de diálogo, segundo o modelo ciceroniano e, indiretamente, platônico. Sabemos que Petrarca, lembra Contini, lamentava a própria incapacidade de ler Platão no original.

Na introdução ao *Secretum*, Contini fornece informações filológicas acerca da gênese, da redação e da revisão da obra, de sua localização histórica, de seu título e do argumento tratado:

O título mais amplo da obra, *De secreto conflictu curarum mearum*, comparece com autoridade no apógrafo Laurenziano; porém, a forma abreviada é coerente com o proêmio (“*Secretum enim meum es et diceris*”, assim o autor em relação ao seu livro). A rubrica *De contempto mundi*, que se encontra nas impressões antigas, não é assim tão inoportuna por reconectar o escrito à tradição tardo-medieval (o mais célebre tratado com este nome pertence a Lotario da Segni, o futuro Innocenzo III), cujos temas, em particular o desprezo pela fisicidade corpórea, e cuja mentalidade não se afastam demasiado dos aqui tratados. O texto foi redigido quinze anos (1342) após o início da paixão por Laura e com essa data é cômico o convite, dirigido ao autor por Agostinho, para voltar para a Itália, abandonando a nociva solidão (de *Vaucluse*), além da obviamente detestada Avignon, de cuja pompa e degrado foi traçado um desgostoso desenho. Mas vários indícios provam uma reelaboração mais tardia, motivo pelo qual a prolongada insistência de Agostinho sobre a infalível morte de Laura parece como uma profecia *post eventum*. A ocasião é a excessivamente citada “crise” pela vestidura do irmão e, em seguida, pela morte de Roberto d’Angiò, crise que se reflete em parte na *Africa* e talvez nos *Salmi penitenziali*. (Ibidem, pp. 779-780)

A filosofia moral do *Secretum*, segundo Contini, é um típico “sincretismo pós-socrático-patristico” (Idem). A ausência de *cursus* indica a intenção ascética, segundo o filólogo, o qual sinaliza também a presença no texto das *auctoritates* clássicas (Virgílio, Horácio, Juvenal, Terêncio etc) e sagradas. A tradução para o italiano, do trecho citado, foi de Enrico Carrara.

Salmi Penitenziali

Dos *Salmi Penitenziali*, Contini transcreveu somente um salmo, o penúltimo, traduzido para o italiano por Guido Martellotti. Na introdução ao texto, o filólogo cita trechos em latim de cartas, uma escrita para o irmão,

outra para um destinatário desconhecido (onde Petrarca anuncia o envio dos *Salmi penitenziali*), utilizando-as como fontes para a localização histórica da obra:

No final de sua vida (provavelmente 1369) Petrarca escreveu uma longa carta para um desconhecido cavalheiro, que se tornou monge cisterciense, cujo nome latinizado é “Sagramorus de Pomeriis” (*Senili*, X, i); na conclusão lhe anuncia o envio dos próprios *Salmi penitenziali* “*Psalmos septem...quos in miseriis dudum meis ipse michi composui, tam efficaciter utinam quam inculte (utrumque enim praestare studui)*”; e se desculpa pela eventualmente modesta qualidade lembrando que os havia escrito, muito antes, em menos de um dia (“*multos ante anos, luce una nec integra*”). Se Arnaldo Foresti tinha razão (há controvérsia) de interpretar *de quo* [*Psalterio*] com “conforme ao qual, sobre cujo modelo” no trecho de uma carta ao irmão cartuxo Gherardo (*Familiari*, X, iii), iniciada em setembro de 1348, “*de quo more meo poëticum nescio quid pridem scripsi*”, teríamos um *terminus ad quem* para a composição próprio dos *Penitenziali* (outros pensam no alegórico *Bucolicum carmen*) – término referente, todavia, à visita de Francesco na cartuxa de Montrieux (fevereiro de 1347). A aproximação com o *Secretum* induz oportunamente, de qualquer maneira, o Foresti a pensar nos mesmos meses, entre ’42 e ’43; mesmo que um excesso de fantasia o encoraje, e mais romanescamente o Cochin, à hipótese que aquele dia seja próprio o da vestidura de Gherardo (primavera de 1343). (Ibidem, p. 786)

Os salmos são sete (número simbólico), seguem o modelo dos “cânticos de Davi” e representam uma espécie de confissão dos próprios pecados – no caso de Petrarca, a “tentação carnal” (Ibidem, p. 787) – motivo pelo qual se invoca a ajuda do Senhor. O filólogo, na introdução, realiza uma breve, porém densa análise linguística da obra, colocando em evidência, com exemplos concretos, a prevalência do léxico bíblico (extraído dos livros dos profetas Isaias, Ezequiel, Jeremias, Baruch, dos Macabeus, da Gênese) em relação aos vocábulos somente clássicos (extraídos de Salústio, Horácio ou Terêncio). Do ponto de vista formal, os salmos são construídos segundo o *ornatus* medieval, através da organização rítmica do *cursus tardus* ou *velox*. O penúltimo salmo, antologizado por Contini na *Letteratura*, segundo a edição de Henry Cochin (1929), se baseia no “luxuoso exemplar” que havia pertencido a Gian Galeazzo Visconti, “através de doação feita, talvez, pelo próprio autor” (Ibidem, p. 787).

De Vita Solitaria

Definido por Contini “o melhor dos pequenos tratados de Petrarca”, *De Vita Solitaria*, dividido em dois livros, nasceu como epístola segundo o modelo de Sêneca. O destinatário da obra é Felipe de Cabassoles, bispo (a partir de 1346) de Cavaillon, em Avignon. Contini define o objeto entorno do qual foi construída a obra:

A solidão elogiada é, antes de mais nada, algo oposto ao ativismo enlouquecido de quem vive na capital (na qual, quem é obrigado a se hospedar, como de fato aconteceu com Petrarca, poderia pelo menos abstrair-se em seus próprios pensamentos); nesse sentido, a solidão é feita menos de “*vacui recessos et silentium*” que de “*otium et libertas*”. Mas a solidão não é *sine literis*, nutrida como é pela leitura e pela meditação, sem excluir, como já foi dito, a frequência de um amigo de mesma índole; além disso, a *solitudo* deve converter-se em “vida solitária” (que nada mais é do que o “*de homine vir esse*” da dedicatória), ou seja conduzir a um refinamento não só cultural mas ascético do ânimo, motivo pelo qual surge aquele sentimento que é tão raro no cristão Petrarca, o amor de Deus. (Ibidem, pp. 789-790)

O segundo livro, o maior, é em boa parte, adverte Contini, uma pesquisa filosófica sobre a solidão em vários ambientes históricos: dos eremitas da Tebaide aos patriarcas do Velho Testamento, aos Pais da Igreja, aos cristãos modernos, aos não cristãos e aos latinos em particular (Ibidem, p. 790). O texto escolhido, traduzido por Antonietta Bufano, se baseia no modelo de *concinntas*, derivante da nobre tradição retórica do latim clássico.

Invectivae contra medicum

Trata-se de um opúsculo que “foi muito lido” e “traduzido imediatamente para o florentino”, cuja edição crítica e tradução, adotada por Contini, foi realizada por Pier Giorgio Ricci (1950).

O texto escolhido, pertencente ao livro III, é uma resposta à tese da superioridade dos “filósofos” em relação aos “poetas”, ou seja, dos “técnicos” em relação aos “simples literatos”. Neste trecho, Petrarca defende os poetas da acusação de hermetismo e agilmente “os assimila aos filósofos verdadeiros e às próprias Escrituras sagradas”. Contini releva a presença no texto de *cursus tardus* e *velox*. Na introdução o filólogo reconstrói o contexto em que foi produzida a obra:

A mais antiga das pequenas obras polêmicas de Petrarca – um gênero no qual, não se pode negar, se arriscaram pensadores de peso, mas que, quando praticado, como é aqui o caso, com veemência verbal não proporcionada ao vigor argumentativo, conota um costume tipicamente literário - é representada pelas *Invectivae contra medicum*. Em carta para Clemente VI em março do ano (1352) no qual o papa em seguida viria a morrer, Petrarca chama a atenção do augusto doente em relação aos médicos, em particular aqueles que, “*Hippocraticos nodos Tulliano stamine permiscentes*”, vantam-se “*inani verborum elegantia*” e, “*professionis suae inemores et dumetis propriis exire ausi, poëtarum nemus et rhetorum campum petunt*”; convida por isso o pontífice a escolher, visto que não é possível agir de outra forma, um “*non eloquentia sed scientia et fide conspicuum*”. É evidente que o autor tinha um alvo preciso e é provável que fosse orientado contra aqueles “aristotélicos” e “averroístas” já presentes no *De vita solitaria*: um episódio, como o futuro provará, daquela que hoje chamaríamos de luta entre “duas culturas”. (Ibidem, p. 795)

Nas notas de rodapé, Contini cita como fontes Santo Agostinho (*Confissões, De civitate, Enarrationes in Psalmos*), Horácio (*Carmen saeculare*), textos bíblicos (Ezequiel, Mateus) além de três poetas pouco conhecidos: Ênio, Pacúvio e Vario (Ibidem, p. 796).

Famíliares e Seniles

Petrarca foi um grande epistológrafo, tendo escrito cartas “autênticas” (enviadas a destinatários a ele contemporâneos) ou “pretextuais” (escritas para destinatários fictícios como Homero, Virgílio, Horácio, Lívio, Sêneca, Quintiliano) sobre diferentes temas culturais. As cartas em prosa (as *Metricae* constituem uma seção à parte), escritas em latim, são quase 600, reunidas pelo autor em dois volumes: um (as *Famíliares*) contendo 350 cartas em 24 livros e o outro (as *Seniles*) de 130 epístolas, divididas em 18 livros. O restante das cartas foi reunido, em sua grande maioria, no volume das *Variae*. Petrarca, segundo Contini, começou a organizar o próprio epistolário logo após ter descoberto, na Biblioteca Capitolare de Verona em 1349, as cartas de Cícero a Ático e ao irmão. As *Famíliares* foram impressas em Veneza a partir de 1492. O filólogo sublinha a importância da obra:

As *Famíliares* (exatamente: *Rerum familiarium liber o libri*), junto às *Seniles*, constituem uma obra capital na cultura europeia, pelo conhecimento e da sociedade literária no primeiro século do Humanismo e de seu intelectual mais representativo - um intelectual que os técnicos da filosofia definiam “*sine literis vir bonus*” (assim no *De*

ignorantia). (Ibidem, p. 799)

Contini selecionou duas cartas célebres: a primeira destinada ao padre agostiniano Dionigi da Borgo San Sepolcro e a segunda, de 1359, escrita para Boccaccio, onde Petrarca ilustra seu relacionamento com Dante, “um documento que não raramente suscitou a antipatia dos leitores e que encontra uma correspondência bastante imperfeita com a realidade (o *Canzoniere* demonstra uma memória excelente seja das rimas dantescas que da *Commedia*)”. Nas notas há indicações geográficas, esclarecimentos linguísticos, reconstrução das influências (Virgílio, Lívio, Ovídio, Juvenal, Santo Agostinho, o Evangelho de Mateus e os Salmos). Na carta para Boccaccio (Ibidem, p. 817) o poeta explicita sua admiração por Dante, com a ressalva da já mencionada divergência entre a própria posição e a do ilustre predecessor em relação ao uso da “língua vulgar”. Para Dante o uso do vulgar seria, segundo as palavras de Petrarca, “arte, não somente única como suprema” e, para ele, “uma brincadeira, um passatempo, um exercício da mente” (*Quam tandem veri faciem habet ut inuideam illi qui in his aetatem totam posuit, in quibus ego vix adolescentiae florem primitiasque posuerim? ut quod illi artificium, nescio an unicum, sed profecto supremum fuit, michi iocus atque solatium fuerit et ingenii rudimentum? Quis hic, precor, invidiae locus, quaeve suspicio est?*).

Petrarca começou a reunir as *Senili* em 1361 e, nas suas intenções, o volume deveria ser publicado póstumo e conter uma epístola aos Pósteros. A obra, porém, não foi concluída. Seguindo o modelo da elegia autobiográfica de Ovídio (*Tristia*), a epístola “*Posteritati*”, escolhida por Contini, tem como tema fundamental a revisão tardia da fama obtida pelo poeta através de um raciocínio desenvolvido entorno da autobiografia e da autoanálise²¹. Traduzida por Pier Giorgio Ricci, a carta é construída com *cursus tardus* e *velox* e estabelece relações intertextuais com a *Commedia*, com Ovídio, Virgílio, Horácio e Santo Agostinho, onde se evidencia a “íntima familiaridade” de Petrarca com os maiores escritores da antiguidade romana (De Sanctis, 1996, p. 247).

²¹ Segundo Auerbach, “com Petrarca a subjetividade lírica chega à perfeição, pela primeira vez desde a antiguidade, não obstruída mas favorecida pelo motivo sempre concorrente da inquietude cristã” (Auerbach, 2007, p. 287).

REFERÊNCIAS

ANTONELLI, Roberto. “Introdução” in PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Turim: Einaudi, 1992.

AUERBACH, Erich. *Introduzione alla filologia romanza*. Turim: Einaudi, 2001.

AUERBACH, Erich. *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*. Milão: Feltrinelli, 2007.

CONTINI, Gianfranco. *Un’idea di dante*. Turim: Einaudi, 2001.

CONTINI, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Milão: Rizzoli, 2013.

CONTINI, Gianfranco. “Preliminari sulla lingua del Petrarca” in PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Turim: Einaudi, 1992.

CURTIUS, Ernest. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo: Edusp, 2013.

DE SANCTIS, Francesco. “Il Canzoniere” in _____ *Storia della letteratura italiana*. Organização de Niccolò Gallo, introdução de Giorgio Ficara. Turim: Einaudi-Gallimard, 1996 [1870-1871].

MIGLIORINI, Bruno. *Storia della lingua italiana*. Milão: Bompiani, 2013.

SANTAGATA, Marco. “Introdução” in PETRARCA, Francesco. *Canzoniere*. Milão: Mondadori, 2015.

SAPEGNO, Natalino. “Francesco Petrarca” in *Disegno storico della letteratura italiana*. Florença: La nuova Italia, 1979.

SEGRE, Cesare. “Gianfranco Contini (1912-1990) uno, due e tre” in _____. *Critica e critici*. Turim: Einaudi, 2012.

GOG: UM NOVO PROTAGONISTA

Aline Fogaça dos Santos Reis e Silva^{1*}

RESUMO: *Gog*, de Giovanni Papini, publicada em 1931 na Itália, obteve significativa recepção no Brasil, por meio de notas, resenhas e propagandas veiculadas em alguns dos principais periódicos nacionais, bem como pelas duas traduções: a primeira feita por De Souza Júnior, a segunda, por Marina Colasanti. O presente trabalho objetiva, portanto, apresentar o levantamento dessas ocorrências e propor a leitura e análise de alguns trechos das traduções.

PALAVRAS-CHAVE: Giovanni Papini, *Gog*, recepção, tradução.

ABSTRACT: *Gog*, by Giovanni Papini, published in 1931 in Italy, had significant reception in Brazil, through notes, reviews and advertisements published in some of the major national newspapers, as well as by the two translations: the first by De Souza Júnior, the second, by Marina Colasanti. This work aims, therefore, to present the survey of these occurrences and to propose the reading and analysis of some excerpts from the translations.

KEYWORDS: Giovanni Papini, *Gog*, reception, translation.

O livro *Gog*, de Giovanni Papini, é uma obra publicada em 1931 e que repercutiu significativamente no Brasil, tanto pela quantidade de menções e artigos a seu respeito nos periódicos nacionais quanto pelas duas traduções: a primeira de De Souza Júnior, a segunda, de Marina Colasanti.

No que concerne à repercussão da obra em língua italiana, Almeida Magalhães, na *Folha da Manhã*, de 6 de agosto de 1931, no artigo “*Gog*”, relata a sua experiência de leitura:

A primeira notícia que tive da última atitude mental do autor de “*Crepusculo dei Filosofi*” e da “*Storia di Cristo*”, foi pela leitura de certa crônica impressionista, ha mezes, inserta em “*Les Nouvelles Littéraires*”.

[...]

¹ □ Doutoranda em Letras pela Universidade de São Paulo (USP).

Li o “**Gog**”, catando, em cada capítulo, em cada página, em cada período, uma idéia, um pensamento, que fosse o distracto das relações do escritor com a Religião. E me convenci, afinal, que, ou o *chronista* das “**Nouvelles**”, não o leu, ou o leu e não compreendeu.

“**Gog**”, longe de ser o signal de uma fuga, parece constituir a mais completa e integral reafirmação de que Papini está cada vez mais soldado da Igreja, insurgindo-se contra todas as loucuras e misérias contemporaneas. É o maior, o mais eloquente, o mais impiedoso, o mais esmagador, de todos os pamphletos contra a civilização dos dias presentes, em todas suas manifestações.

Arte, sciencia, filosofia, politica, filantropia, religiões, todas as modalidades da nevrose hodierna da cultura, são ali descriptas e apontadas como o (sic) syndrome tenebroso do seculo. (Magalhães, 1931, p. 6)

O jornalista já de início apresenta o escritor florentino, contrapondo duas obras, e conseqüentemente, duas fases díspares: a filosófica e a religiosa. Apesar disso, mostra *Gog* como síntese de alguns assuntos sobre os quais Papini já havia versado em seus escritos. A afirmação de que Papini “está cada vez mais soldado da Igreja” encontra respaldo nas constantes alusões à temática religiosa, como vemos, por exemplo, nos capítulos “Thormon, o soteriólogo”, “As ideias de Benrubi” e “A egolatria”, em que a religião é tratada sob um viés filosófico e político.

Após um intervalo significativo de tempo, e já posteriormente às traduções, Affonso Romano de Sant’Anna escreve “Ah! Como a vanguarda está velha”, no *Jornal do Brasil*, de 20 de outubro de 1985. Na descrição de suas experiências estéticas resultantes de diversas manifestações artísticas, ele as compara com a leitura de *Gog*. Introduce sua reflexão com o exemplo do famoso concerto “4’33”, do compositor John Cage, que consiste simplesmente em não executar a peça musical, para que a música se origine do ruído da plateia. Em seguida pondera a respeito disso, citando as ideias de Papini, no capítulo “Músicos”:

Se tivesse apresentado essa sua sonata silenciosa, eu teria que me levantar na platéia e acusá-lo de plágio. Aliás, um plágio ruim. Porque a idéia original de Giovanni Papini exposta em 1931 no seu livro **Gog** é muito melhor. Trata-se da “música do silêncio”.

[...]

Esse livro de Papini me veio à cabeça também depois de ver a 18ª Bienal de São Paulo. [...] a concepção dessa Bienal é tão velha quanto velha é o vanguardismo serôdio que aí se expõe, incapaz de ir além do que a inventiva e autêntica vanguarda propôs no princípio do século.

Mas voltemos ao bom humor de Papini. No seu livro ele imagina um personagem demoníaco que fica milionário e resolve visitar grandes personalidades e patrocinar artistas de vanguarda. E então ele imagina cenas que, quase 60 anos depois, os retardatários se dão o trabalho de concretizar. Por exemplo: em plena Bienal está lá uma obra de um tal Fritz Dobbert: um piano de cauda fechado com uma advertência em cima: “Não toque”. Oh, suprema originalidade!

Prefiro, de novo, **Gog**. (Sant’Anna, 1985, p. 4, grifos do autor)

As considerações de Sant’Anna são símiles, em alguns pontos, às considerações de Papini em *L’esperienza futurista* (1919), no que concerne a analisar a vanguarda anos após a sua fase mais heroica e já com um distanciamento tanto temporal quanto ideológico. A personagem Gog é, portanto, capaz “às vezes, de compreender os mais exasperados modernismos”, um monstro de inclinações modernas (Papini, [1987], p. 3;5).

É interessante notar, por meio do levantamento nos periódicos, que há outro tipo de repercussão: muitas ocorrências sobre a obra estão em contextos que não necessariamente abordam literatura ou tradução, nem sequer procuram especificar detalhes sobre o seu conteúdo. Em uma segunda verificação e análise, notamos, contudo, que há um fio condutor entre tais crônicas, artigos, notas e editoriais e o enredo de *Gog*; embora, na maioria das vezes, esse seja superficial. Diz respeito, no fim das contas, aos vários temas propostos pela narrativa de Papini, como bem mencionou Almeida Magalhães, no artigo citado anteriormente.

Nesse sentido, sendo o protagonista desse diário Mr. Goggins, norte-americano milionário, que resolve viajar pelo mundo e realizar diferentes façanhas, qualquer fato curioso que ocorresse na vida política ou social do Brasil, Inglaterra ou onde quer que fosse, parecia acionar uma imediata alusão à obra.

Prova disso é a publicação da revista *Vida Domestica*, de fevereiro de 1940, cujo assunto são as impressões do engenheiro Pires de Amarante durante viagem pelos Estados Unidos. No subtítulo “Desmetido (sic) a

Giovanni Papini”, ao se deparar com as muitas pontes entre Cleveland e Nova Orleans, ele cita Gog e Papini sobre o fato de descreditarem da “engenharia porque ela ainda não lançou uma ponte sobre o Oceano, ligando continentes”, como bem propõe o protagonista no capítulo “Tudo pequeno”.

À primeira vista, parece uma ocorrência banal e sem nenhuma importância aparente. Entretanto, cremos que seja esta também uma forma de demonstração de que Papini, fosse em italiano que em português, era, naquele momento, um autor lido e conhecido.

Circunstância similar é o editorial “Apelo ao milagre”, de Bernardo So’, na *Gazeta de Notícias*, de 18 de novembro de 1941, sobre a situação da Inglaterra e da posição a ser tomada por Winston Churchill. Sobre a relação com Gog, diz So’:

O “Gog” daquele maluco do Giovanni Papini lembrou-se um dia de contratar cinco magos para fazer milagres a domicílio. [...]

A atual situação da Inglaterra justifica o recurso ao exemplo de “Gog”, numa tentativa de satisfazer as exigências dos parlamentares britânicos. (So’, 1941, p. 3)

A descrição refere-se ao capítulo “O milagre a domicílio”. Apesar do atributo “maluco” ao autor e da ironia no tratamento dispensado à obra, o editorial funciona como propaganda para ambos.

Outra demonstração de que Gog estava ao alcance do público mostra-se em “A compra da República: o rei incógnito de uma República em desordem” do jornal paulista *Movimento*, de 25 de agosto de 1980. Sem nenhuma indicação do autor, o que parece ser material inédito é, na verdade, um capítulo de Gog – “A compra da República”, enviado por um leitor, que alega que “qualquer semelhança com o Brasil é mera coincidência”, conforme informação em nota final. Apesar de apresentar algumas supressões, o texto parece ter sido extraído da tradução de Marina Colasanti. Esse mesmo tema ainda estará presente no capítulo “Países em leilão”.

O professor Ruy Nunes também se servirá da política para, anos depois, refletir sobre a conjuntura econômica e social do Brasil, em “Um

pilhéria de Gog”, publicado em *O Estado de S. Paulo*, de 20 de maio de 1988. Sobre a obra, diz:

Um dos livros mais atraentes e sugestivos de Giovanni Papini é Gog, a personagem imaginária de que se valeu o grande escritor italiano para dizer, através do seu diário fantástico, coisas profundas e valiosas, de modo divertido e satírico, a respeito do mundo contemporâneo, seguindo nesse ritmo o tradicional tipo de crítica do ridendo castigat mores [...] (Nunes, 1988, p. 2)

Em seguida, cita alguns de seus trechos, extraídos da tradução de De Souza Júnior, pela Livraria do Globo, elencando dois contos para a sua análise. No primeiro deles, “Visita a Freud”, Nunes reflete sobre a relação que pode ser estabelecida entre a literatura e a psicanálise; o segundo é o apenas citado “A compra da república”, cujo tema é justamente a pilhéria política.

Gog e a Coleção Nobel

A primeira tradução de *Gog* é de 1932, por De Souza Júnior, publicada pela Livraria do Globo. No que concerne a essa tradução, a *Folha da Noite*, de 30 de maio de 1934, traz a seguinte nota, também sobre a Coleção Nobel: “Os livros da Collecção Nobel são sempre obras escolhidas entre o que ha de melhor na literatura internacional dos nossos dias. O “Gog” de Papini abriu a collecção”.

Para entender o objetivo da Coleção Nobel, é necessário traçar um breve panorama da história da Livraria do Globo, a qual, de acordo com a professora Elisabeth Torresini (1999, p. 53), remonta às primeiras décadas do século XX, quando funcionava como uma papelaria, propriedade de Laudelino Pinheiro Barcellos. Por volta de 1918, já com tipografia própria, Barcellos contrata o jovem José Bertaso, que, após acumular diferentes funções, torna-se seu sócio e proprietário da empresa, cuja razão social passa a ser Barcellos, Bertaso e Companhia.

Além da família Bertaso, outros nomes foram fundamentais para o desenvolvimento tanto da Livraria quanto de sua Seção Editora, entre os quais, Mansueto Bernardi e Erico Verissimo.

A respeito disso, em *O Estado de S. Paulo*, o próprio Verissimo relata, em “Breve crônica duma Editôra de Província”, um pouco da história de fundação da editora, bem como explica o porquê da significativa presença de Bernardi como orientador intelectual da editora e realizador das benfeitorias que ocorreram durante a década de 1920:

Em matéria de edições a Livraria do Globo deve tudo quanto fez na década de 20 a Mansueto Bernardi, poeta e prosador, que exercia então na casa as funções de orientador intelectual. Tinha êle o seu “Reino” no famosos (sic) “primeiro andar”, onde se encontravam os livros e revistas estrangeiros, em sua maioria importados da França, da Espanha e da Itália. [...] Os intelectuais da cidade costumavam reunir-se a certas horas do dia, no “salão” de Mansueto Bernardi.

[...]

Era um homem inteligente, cordial e acolhedor e um de seus sonhos mais queridos era o de transformar a Globo numa casa editora de importância nacional e, se possível, internacional. Essa ideia, no entanto, não encontrava muita ressonância no espírito dos chefes supremos da firma, razão por que o poeta sonhador tinha de trabalhar com rédea curta. (Verissimo, 1972, p. 3)

Não obstante a resistência dos chefes, Bernardi impulsionou a iniciativa da tradução de obras estrangeiras, entre as quais, justamente *Gog de Papini*. Antes de sua saída, no início dos anos 1930, integrou Erico Verissimo à equipe, deixando-o responsável pela *Revista do Globo*, bem como pela tarefa de traduzir contos e artigos de publicações americanas, francesas, inglesas, italianas e argentinas (Torresini, 1999, p. 67-68).

Henrique Bertaso, filho de José Bertaso, assumiu, então, o posto de Bernardi, procurando manter a mesma visibilidade do antecessor, isto é, a de fazer com que a editora perdesse o caráter provinciano. Embora um dos seus objetivos, bem como da Livraria, fosse o de incluir os autores regionais² em suas publicações, o seu projeto editorial baseava-se em privilegiar os autores estrangeiros de literatura voltada ao gosto popular. Para tanto, foram criadas a Coleção Amarela e, posteriormente, a Coleção Nobel, “com obras de autores célebres da literatura universal contemporânea” (Torresini, 1999, p. 70).

² A esse respeito, “segundo o Livro de Registros da Editora Globo, de 1925 a 1930, a literatura estrangeira respondia a 23,6% da produção da Seção Editora, contra 19,1% de literatura rio-grandense” (Torresini, 1999, p. 65).

A respeito da Coleção Nobel, Mário de Andrade discorre em seu ensaio crítico “Traduções”, em 07 de julho de 1940:

Cada vez mais se nota que o critério de escolha dos livros a traduzir é de pura natureza comercial. Neste sentido há sempre que louvar o critério conciliatório adotado pela Livraria do Globo com a sua coleção Nobel, em que só aparecem obras de autores que já obtiveram o prêmio desse nome. [...] é incontestável que a casa editora se estriba, em sua escolha, no mais importante instituto de valorização de escritores que existe atualmente no mundo. (Andrade, 1993, p. 226)

A afirmação de que todos os autores já obtiveram o prêmio não é consistente, visto que o próprio Papini não está arrolado entre os ganhadores (apesar das especulações de ter sido indicado). Contudo, é válida a asserção de que o objetivo maior era o de valorização dos escritores, e essa pode ser atestada nas constantes reedições e de igual forma por intermédio da fortuna crítica gerada, por sua vez, pela consolidação das editoras e de sua consequente publicidade.

A justificativa de Verissimo para o nome e as escolhas dos títulos presentes na coleção pauta-se no valor literário:

A Coleção Nobel foi também idéia de Bertaso: uma série que incluísse não apenas autores que haviam ganho o famoso prêmio criado pelo fabricante de explosivos suecos, mas, também, outros autores de valor literário. Organizei uma lista de escritores que poderiam fazer parte dessa ilustre companhia e, aos poucos, livros de autoria deles foram sendo traduzidos e editados pela Globo. (Verissimo apud Torresini, 1999, p. 86)

A partir das coleções, sobretudo a Nobel, inicia-se o período de consolidação da Livraria do Globo, e por que também não dizer dos próprios intelectuais envolvidos. No caso de Verissimo, entre outros nomes de peso, a tradução torna-se um campo de trabalho que lhe possibilitará oportunidades futuras.

Dessa forma, o objetivo de Bernardi estava sendo alcançado, como relata novamente a crônica de Verissimo:

Aos poucos o prestígio da editora Globo crescia em âmbito nacional.

A casa fazia trabalho de pioneiro. Em matéria de traduções mudara de certo modo a tendência do setor editorial brasileiro, até então voltado para a França, e levava-se para o mundo anglo-saxônico e germânico. [...]

Durante vários anos a Globo manteve uma equipe numerosa de tradutores e revisores, com a finalidade de melhorar de maneira considerável a qualidade das suas versões brasileiras de livros estrangeiros. (Verissimo, 1972, p. 3)

Gog e a Coleção Catavento

Nos anos 1960, *Gog* é reeditada em outra coleção, agora a Catavento. Nesse momento, a empresa passa por uma nova fase: com a morte de José Bertaso, em 1948, é transformada em sociedade anônima – Livraria do Globo S.A. – da qual a Editora Globo passa a ser uma filial (Torresini, 1999, p. 105).

Ao final desse volume, encontramos um breve informativo sobre a coleção:

À semelhança do catavento, que é impelido em tôdas as direções, segundo o sentido das correntes atmosféricas, esta coleção reflete as múltiplas preferências do público nacional e estrangeiro, proporcionando às mais diversas categorias de leitores o que de melhor existe nos vários gêneros literários.

Motivou o seu aparecimento a situação inflacionária por que atravessa o País, e que faz diminuir, dia a dia, o poder aquisitivo de quem [...] não deseja privar-se [...] de um bom livro.

A finalidade da presente coleção é, pois, divulgar literatura de alta qualidade a preços tão módicos que estejam ao alcance de todos [...]

Sobre sua repercussão, o *Correio da Manhã*, de 27 de março de 1960, anuncia os livros integrantes da Coleção Catavento, entre os quais está *Gog*.

A respeito da inclusão de *Gog* na nova coleção, o *Diário de Notícias*, de 29 de janeiro de 1961, traz uma nota:

Da obra de Giovanni Papini, o livro mais fascinante e popularizado é esse «Gog» que, traduzido por De Sousa Júnior, foi lançado pela Editôra Globo ha quase trinta anos e duas vezes reimpresso. Agora a casa de livros de Porto Alegre lança-o em

nova edição na sua Coleção Catavento, formato de bolso, permitindo-lhe, com o baixo preço, maior difusão.

E novamente, em 15 de julho, enfatizando que se trata de texto integral:

«GOG» - **Giovanni Papini** – Na Coleção Catavento (texto integral, tradução fiel), publica a Editôra Globo a segunda edição do «Gog», de Giovanni Papini, em tradução de Souza Júnior. Êste livro consta de uma série de contos em que são narradas as aventuras de Mr. Goggins, milionário que quis conhecer o mundo. Tudo, aqui, é original: «Gog» é uma sátira gigantesca da civilização contemporânea, em seus aspectos científicos, políticos e artísticos.

Em outro anúncio, do *Jornal do Dia*, de 8 de março de 1961, também temos igual informação, mas com maior detalhamento sobre a obra, embora sem a indicação do tradutor:

Entre os grandes livros de Papini, GOG ocupa um lugar especial: é como que o fruto de toda a sua experiência. Êste livro consta de uma série de contos em que são narradas as aventuras de Mr. Goggius, um milionário americano de fortuna fabulosa que, a certa altura de sua vida, quis conhecer o mundo. [...] Neste livro, em que tudo é original, predomina um sarcasmo implacável que faz da obra uma sátira gigantesca da civilização contemporânea, em seus aspectos científicos, políticos e artísticos. O estilo fulgurante, rico e selvagem de Papini torna, além disso apaixonante leitura desta crítica de uma civilização, em que, negando, Papini afirma e, demolindo, realiza uma soberba construção. [...]

Assim é mais êste “volume de bolso” publicado pela Editôra Globo, que prossegue firme em seu propósito de oferecer ao nosso público literatura de alta qualidade a preços realmente populares. Prova isso a inclusão desta obra de Papini na “Coleção Catavento”, a primeira em formato “pocket-book” que se edita no Brasil.

Uma nota semelhante, mas sem a menção do nome da coleção, está no periódico *A Noite*, de 21 de janeiro de 1961:

Prosseguindo no propósito de oferecer ao público literatura de qualidade e preços modestos, a Editôra Globo publicou mais um volume de bolso. Trata-se de Gog, livro em que Papini narra as aventuras de um milionário americano de fortuna fabulosa, que, a certa altura de sua vida, quis conhecer o mundo e entra em contato com as maiores personalidades. [...]

A *Folha de S. Paulo*, na seção *Ilustrada*, em 24 de abril de 1960, embora não mencione o nome da coleção, explica as reedições como parte do programa editorial da Globo; em 24 de fevereiro de 1961, notifica a reedição de *Gog* na Coleção Catavento; e, em 26 de fevereiro de 1961, publica a breve nota na qual lemos:

“GOG”, de Giovanni Papini, com nota de apresentação da editora e prefácio do autor, tradução de Sousa Junior, volume de 212 páginas, 2.a edição – Através de uma série de narrativas, o grande escritor italiano apresenta uma visão calidoscópica do mundo – Coleção Catavento, Editora Globo, Porto Alegre, preço: Cr\$ 80,00.

Trata-se de uma paráfrase da descrição presente na quarta capa da edição, com a repetição do adjetivo “calidoscópico”, cuja atribuição à visão de Papini é interessante do ponto de vista da síntese tanto da multiplicidade de temas tratados em uma sua única obra, quanto de sua própria trajetória literária.

Gog em tradução de Marina Colasanti: Nova Fronteira e Record

Na década de 1970, a editora Nova Fronteira traz ao público uma nova tradução de *Gog*, pela escritora e jornalista Marina Colasanti.

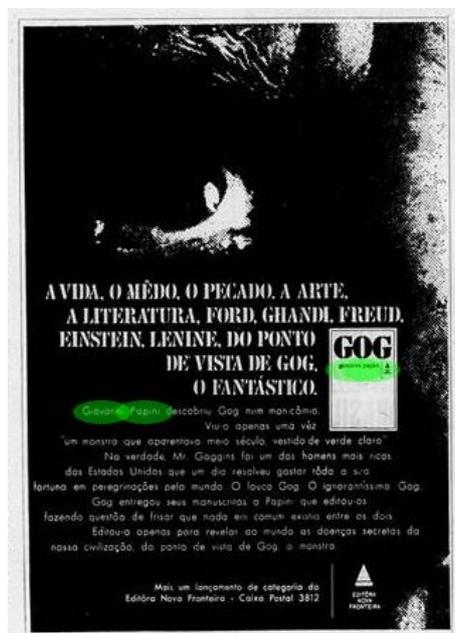
A respeito da editora, em artigo sobre a importância das coleções para a história da literatura e do livro no Brasil, Paulo de Medeiros e Albuquerque relata, no *Suplemento Literário do Jornal do Commercio*:

Editôra também relativamente nova mas já tendo em seu acervo uma grande série de autênticos «best seller», a nova Fronteira preferiu por intermédio de seu diretor Carlos Leonan, responder não apenas sobre uma coleção, mas juntar as principais edições da casa.

[...]

A Nova Fronteira, além das edições de modernos romances que são sucessos internacionais, envereda agora por novos caminhos. Dessa forma já lançou, ou alcançou, seria melhor dizer, alguns grandes sucessos do passado tais como «Grande Hotel» de Vicky Baum, «Gog» de Giovanni Papini e «Felicidade», de Katherine Mansfield em tradução de Érico Veríssimo. (Albuquerque, 1970, p. 2)

A nova tradução também repercute na nota do *Correio da Manhã*, de 12 de janeiro de 1970, na seção de lançamentos de livros, e na propaganda do *Jornal do Brasil*, em 18 de março de 1970:



Propaganda de *Gog*, edição Nova Fronteira

A editora Record também publicará a tradução de Colasanti no final dos anos 1980. Ao título *Gog* foi acrescentada a especificação *um clássico moderno*, fato que legitima a sua revisão textual e a escolha vocabular mais contemporânea aos anos 1980 (Guareschi, 2013, p. 120).

Sobre o fato, *O Estado de S. Paulo* publica uma resenha, em 15 de outubro de 1987:

Gog (Editora Record, 264 páginas, Cz\$ 349,00). O livro é um verdadeiro panfleto contra a cultura contemporânea, em seus curtos e apimentados contos que mostram toda a irreverência de Giovanni Papini (1881-1956), um polemista vigoroso, que sempre combateu os filósofos e ideologias do seu tempo como um autêntico demolidor. Nesse volume, Papini descreve as mirabolantes aventuras do sr. Goggins, personagem meio satânico, meio louco, que percorre um absurdo universo humano de mentiras, ambição e demência em visitas a personalidades como Lênin, Einstein, Freud, Shaw, Wells. Tradução de Marina Colasanti.

O jornal *O Fluminense*, por sua vez, elenca o volume em sua “Seleção de Grandes Indicações, em dezembro de 1987”.

Uma breve leitura da obra

Em meio à diversidade temática da obra de Papini, a personagem Gog pode ser vista como um caminho para uma espécie de cura moral (Fantino, 1981):

[...] il “fratello carnale” e l’antitesi dell’**Uomo Finito**. È fratello carnale nel senso che Gog rappresenta “una specie di simbolo della falsa e bestiale” civiltà cosmopolita che vive gli ideali dell’**Uomo Finito**, e ne è l’antitesi nel senso che l’autore condanna le maniache e pazzesche avventure di Goggins [...] (Castagnola, 1954, p. 115, grifos do autor)³

Nesse sentido, a crítica do autor é apresentada a partir do início da narrativa, por meio da informação de que havia conhecido Gog em um manicômio:

Gog ⁴	Gog ⁵ Tradução de De Souza Júnior	Gog ⁶ Tradução de Marina Colasanti
<p><i>Conoscenza con Gog.</i></p> <p>1. <i>Mi vergogno a dire dove ho conosciuto Gog: in un manicomio privato.</i> <i>Andavo lì spesso per far</i></p>	<p>COMO CONHECI GOG</p> <p>I Tenho vergonha de dizer onde conheci Gog: em um manicomio particular. Eu fôra ali afim de fazer</p>	<p>CONHECIMENTO DE GOG</p> <p>Tenho vergonha de dizer onde conheci Gog: num manicômio particular. La lá freqüentemente para</p>

³ “[...] o ‘irmão carnal’ e a antítese de *Um homem acabado*. É irmão carnal no sentido que Gog representa “uma espécie de símbolo da falsa e bestial” civilização cosmopolita que vive os ideais de *Um homem acabado*; e antítese, no sentido que o autor condena as aventuras maníacas e loucas de Goggins [...]”

⁴ Papini, 1945b.

⁵ Id, 1932a.

⁶ Id, [1987].

<p><i>compagnia a un giovane poeta dalmata che la passione disperata per un'ombra (l'amata era una « regina dello schermo » e soltanto sullo schermo gli aveva sorriso) condannava alla paranoia. Siccome era, di solito, tranquillo il direttore di quella pensione per pazzi paganti – nano di statura ma gigante per la carnosità – ci permetteva di star insieme nel giardino. Qua e là, all'ombra di cedri e d'ippocastani, c'erano tavole tonde di ferro e sedili come nei caffè. Infermieri slavati, vestiti di bianco, giravano su e giù per i viali senza aver l'aria di guardare. [...]</i></p> <p>2. <i>Non si tratta, come il lettore vedrà, nè d'un libro di memorie nè tanto meno di un'opera d'arte. Sono, mi sembra, un documento singolare e sintomatico: spaventoso, forse, ma di un certo valore per lo studio dell'uomo e del nostro secolo. [...]</i> (p. 5;10)</p>	<p>companhia a um jovem poeta dálmata, a quem a paixão desesperada por uma sombra – a amada era uma estrela da tela e só na tela lhe sorria – condenava ao delírio. Como de ordinário se mostrasse calmo, o diretor daquela casa de loucos pensionistas – anão de estatura, mas gigante pela carnosidade – permitia estivessemos juntos no jardim. Aqui e ali, á sombra dos cedros e das castanheiras da Índia, havia mesas redondas e cadeiras como nos cafés. Enfermeiros pálidos, vestidos de branco, atravessavam os passeios, dissimulando a sua vigilância. [...]</p> <p>II Não se trata, como verá o leitor, nem de um livro de memórias, nem muito menos de uma obra de arte. Trata-se, parece, de um <i>documento</i> singular e sintomático; espantoso, talvez, mas de certo valor para o estudo do homem e do nosso século. [...] (p. 5;10)</p>	<p>fazer companhia a um jovem poeta dalmaciano cuja paixão desesperada por uma sombra (a amada era uma “Rainha da tela” e sòmente na tela lhe sorria) o condenava à paranóia. Sendo êle geralmente tranqüilo, o diretor daquela pensão para loucos – anão na estatura, mas gigante nas carnosidades – nos permitia ficar no jardim. Esparsas à sombra dos cedros e das castanheiras da Índia, havia mesas redondas e cadeiras de ferro, como nos cafés. Enfermeiros pálidos, vestidos de branco, passeavam pelas alamêdas disfarçando a vigilância. [...]</p> <p>2 Não se trata, como o leitor verá, nem de um livro de memórias, nem muito menos de uma obra de arte. Trata-se, me parece, de um <i>documento</i> singular e sintomático: assustador, talvez, mas de algum valor para o estudo do homem e do nosso século. [...] (p. 1;4)</p>
--	--	--

Reiterada, ao final, com a afirmação de que a obra poderá servir como “estudo do homem e do nosso século”.

Em termos textuais, notamos que na tradução de De Souza Júnior há uma diferença na ordem dos capítulos em relação àquela do texto fonte. Sempre neste capítulo que abre a obra, Papini diz:

Um dia, depois de haver falado mais que de costume, retirou-se para os seus aposentos – habitava uma *villa*, toda para êle, no parque do manicômio – e voltou para entregar-me um embrulho de sêda verde.

– Leia – disse-me – são folhas que salvei do último naufrágio. Há, aqui dentro, alguma coisa do velho Gog. Chegou, agora, para mim, o dia em que nasce mais de um sol, e, cedo, com a maior despreocupação, descem os farrapos da noite.

Encontrei, dentro do embrulho, um grosso pacote de folhas soltas, escritas em tinta verde, com uma caligrafia inexperta e pesada de criança. Li-as todas, às vezes com um sorriso, às vezes com desagrado, às vezes com horror, mas sempre – confesso-o – com avidez.

Eram apontamentos soltos, páginas de antigos diários, fragmentos de recordações, todos misturados, sem ordem, sem datas precisas, redigidas em um inglês vulgar, mas bastante decifrável. (Papini, 1960a, p. 3-4)

Não sabemos o que motivou a organização diferenciada do índice na tradução de De Souza Júnior; contudo, diante dos fragmentos sem ordem e sem precisão de datas, podemos inferir que a estratégia do tradutor foi a de tentar ordená-los pelas datas constantes em seus cabeçalhos; outra hipótese é que o texto fonte usado não fosse em língua italiana, e sim uma outra tradução, haja vista que a Livraria do Globo vinha conquistando espaço no mercado editorial e, paulatinamente, estava substituindo a Livraria Garnier no eixo Paris - Rio de Janeiro (Lajolo; Zilberman, 2009, p. 104).

A ordenação diferente, aparentemente, não traz um prejuízo à progressão da narrativa, com exceção dos capítulos finais: no texto fonte, o capítulo que encerra a obra é “Il pane della bambina”, cujo tom moralizante questiona o verdadeiro valor e sentido da vida:

Gog	Gog Tradução de De Souza Júnior	Gog Tradução de Marina Colasanti
-----	---------------------------------------	--

<p>Il pane della bambina.</p> <p>[...] <i>Dopo un quarto d'ora, non so come, la bambina tolse da un suo fagotto un pezzo di pane scuro, si avvicinò a me e me lo porse con un sorriso timido, mormorando qualche parola. Aveva capito che avevo fame. La ringraziai come seppi e addentai il pane con voluttà. Non ho mai sentito un sapore così buono e ricco.</i></p> <p><i>Che sia questo il vero cibo dell'uomo? e questa la vera vita?</i> (p. 388-389)</p>	<p>O PÃO DA RAPARIGUITA</p> <p>[...] Depois de um quarto de hora, não sei como, a rapariguita tirou um pedaço de pão moreno, aproximou-se de mim e mo ofereceu com um sorriso tímido, murmurando algumas palavras. Compreendera que eu tinha fome. Agradei-lhe como soube, e mordi o pão com volúpia. Nunca senti um sabor tão bom e tão rico.</p> <p>Será este o verdadeiro alimento do homem e esta a verdadeira vida? (p. 346)</p>	<p>O PÃO DA MENINA</p> <p>[...] Após um quarto de hora, não sei como, a menina tirou de dentro de um embrulhinho um pedaço de pão escuro, aproximou-se e, com um sorriso tímido, ofereceu-me murmurando algumas palavras. Tinha entendido que eu estava com fome. Agradei como pude e mordi o pão com volúpia. Nunca houve sabor tão bom e rico.</p> <p>Seria este o verdadeiro alimento do homem e esta a verdadeira vida? (p. 255)</p>
--	---	--

Ao invés dele, a tradução de Livraria do Globo traz o capítulo “Ramón e os minerais”, sobre o escritor vanguardista Ramón Gomez de la Serna e sua reflexão acerca da presença de alma em plantas e minerais, em uma possível leitura e alusão às suas famosas *greguerías*, caracterizadas por uma “revalorização dos processos lógico-geométricos-metafísicos” (Calvino, 1990, p. 84).

Nesse sentido, a conclusão da narrativa envereda pela temática mais ligada ao modernismo presente em algumas ideias do protagonista, apesar de sua crítica contundente à sociedade contemporânea.

Outro dos caminhos da crítica à sociedade, e ao modo como o homem é corrompido por ela, é a antropofagia presente em *Gog*. Isto é, “*Gog distrugge le artificiose strutture della società come un bambino i suoi castelli di carta, ma distrugge senza costruire nulla di positivo e di concreto*” (Fantino, 1981,

p. 142)⁷. Papini diz algo semelhante em *Um homem acabado*: “para destruir, é necessário também fazer e para vencer é preciso fazer sangrar as feridas” (1945a, p. 206).

Gog	Gog Tradução de De Souza Júnior	Gog Tradução de Marina Colasanti
<p>Il cannibale pentito.</p> <p>[...] <i>Nsumbu ha settantacinque anni ed è cresciuto quando nella sua tribù fioriva ancora, senza scrupoli e restrizioni, la malfamata pratica dell'antropofagia. [...]</i></p> <p><i>Nsumbu non aveva niente da dire contro le qualità dell'uomo come vivanda.</i></p> <p><i>– Non tutti gli uomini, mi diceva, sono egualmente digeribili ma il sapore è sempre gradevole e delicato. Possiamo vantare, fra l'altre superiorità della specie umana, che la nostra carne è migliore di quella d'ogni altro animale. [...]</i></p> <p><i>« Ma la carne umana, alla fine, viene a noia. [...]</i></p> <p><i>« Eppoi c'è il pericolo dell'anime. A forza di mangiare tanti uomini qualche anima finisce col restare dentro di noi. E allora si</i></p>	<p>O CANIBAL ARREPENDIDO</p> <p>[...] Nsumbu tem setenta e cinco anos e cresceu quando na sua tribo ainda florescia, sem escrúpulos nem restrições, a difamada prática da antropofagia. [...]</p> <p>Nsumbu nada tinha a articular contra a qualidade do homem considerado como alimento.</p> <p>– Nem todos os homens – dizia-me – são igualmente digeríveis, mas o sabor é sempre agradável e delicado. Podemos gabar-nos, entre outras superioridades da espécie humana, de que a nossa carne é melhor que a de qualquer outro animal. [...]</p> <p>Mas, a carne humana acaba, finalmente, por aborrecer. [...]</p>	<p>O CANIBAL ARREPENDIDO</p> <p>[...] Nsumbu tem setenta e cinco anos e cresceu quando em sua tribo ainda florescia, sem escrúpulos e restrições, a malafamada prática da antropofagia. [...]</p> <p>Nsumbu não tinha nada a dizer contra as qualidades do homem como alimento.</p> <p>– Nem todos os homens – dizia-me – são igualmente digestivos, mas o sabor é sempre agradável e delicado. Podemos citar, entre outras superioridades da espécie humana, a qualidade da nossa, carne, melhor do que a de qualquer outro animal. [...]</p> <p>“Mas a carne humana, aos poucos, cansa. [...]</p> <p>“E além disso tem o perigo das almas. De tanto comer</p>

⁷ “Gog destrói as estruturas artificiais da sociedade como um menino os seus castelos de carta, mas destrói sem construir nada de positivo e de concreto”

<p><i>vendica. A me sembra di averne ormai quattro o cinque, che mi tormentano: ora una, ora l'altra e a volte tutte insieme. [...]</i>»</p> <p><i>Temo che Nsumbu sia rimbecillito dall'età. Con molta meraviglia del mio cuoco non mangia ormai che legumi e frutta. La civiltà l'ha sciupato: l'ha fatto diventare umanitario e vegetariano. Credo che sarò costretto a licenziarlo al primo porto dove faremo scalo. (p. 81;83-84)</i></p>	<p>E depois ha o perigo da alma. A fôrça de comer tantos homens, alguma alma acaba por ficar dentro de nós. E então se vinga. Em mim, parece-me que me ficaram quatro ou cinco que me atormentam, ora uma, ora outra, e algumas vezes todas juntas. [...]</p> <p>Temo que Nsumbu tenha tombado na imbecilidade em consequencia dos seus anos. Com grande estupefacção do meu cozinheiro, ele não come, agora, senão legumes e frutas. A civilização o corrompeu, tornou-o humanitario e vegetariano. Penso que me verei obrigado a dispensá-lo no primeiro porto em que escalarmos. (p. 171-174)</p>	<p>homens, alguma alma acaba ficando dentro da gente. E então se vinga. Eu tenho a impressão de ter quatro ou cinco me atormentando: ora uma, ora outra, ora tôdas juntas. [...]"</p> <p>Receio que Nsumbu esteja gagá. Para total surpresa do meu cozinheiro só come legumes e frutas. A civilização o estragou: tornou-o humanitário e vegetariano. Creio que serei obrigado a despedi-lo no primeiro pôrto em que fizermos escala. (p. 50-52)</p>
--	--	--

E apesar disso, da realidade pungente, a narrativa presente no diário da personagem Gog conserva em si ainda um resquício da fantasia dos contos de *O trágico quotidiano* e de *Palavras e sangue*: a semelhança com o tema da apropriação da alma alheia e as consequências desse ato.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Paulo de Medeiros e. Subsídios para a História do Livro no Brasil: As nossas grandes coleções literárias I. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 jun. 1970. Suplemento Literário, p. 2.

ANDRADE, Mário de. *Vida literária*. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas de Sonia Sachs. São Paulo: Hucitec; Edusp, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTAGNOLA, Luigi. *Papini*. Joinville: Ipiranga, 1954.

FANTINO, Giuseppe. *Saggio su Papini*. Milano: Editrice Italia Letteraria, 1981.

“Gog”, de Giovanni Papini. *Jornal do dia*, Porto Alegre, p. 4, 8 mar. 1961.

GUARESCHI, Égide. Giovanni Papini: duas traduções de *Gog* no Brasil. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia. *Literatura italiana traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói: Comunità, 2013. p. 116-120.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18 mar. 1970. Caderno B, p. 4.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2009. (Temas, Literatura brasileira, 58)

LIMA, Raul. Livros e Fatos – Gog. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jan. 1961. Letras e Artes, p. 3.

Livros novos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 1961. Ilustrada, p. 4.

MAGALHÃES, Almeida. Gog. *Folha da Manhã*, São Paulo, p. 6, 6 ago. 1931. Nas livrarias. *Caderno 2*, São Paulo, ano II, n. 472, p. 7, 15 out. 1987.

NUNES, Ruy. Uma pilhéria de Gog. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 20 maio 1988.

PAPINI, Giovanni. *Gog*. Tradução de De Souza Júnior. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1932a. (Nobel, 1)

_____. *Um homem acabado*. São Paulo: Clube do Livro, 1945a.

_____. *Gog*. 8. ed. Firenze: Vallecchi, 1945b. (Opere di Giovanni Papini, 9)

_____. *Gog*. Tradução de De Souza Júnior. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1960a. (Catavento, 16)

_____. *Gog*. Tradução de Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Record, [1987].

P. M. Letras e Artes – Papini. *A Noite*, Rio de Janeiro, p. 2, 21 jan. 1961.

Registro Bibliográfico. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1961. 2ª Seção, p. 4.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Ah! Como a vanguarda está velha. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 out. 1985. Caderno B, p. 4.

SO', Bernardo. Periscópio - Apelo ao milagre. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1941. Editoriais e Comentários, p. 3.

TORRESINI, Elisabeth Rochadel. *Editora Globo: uma aventura editorial nos anos 30 e 40*. São Paulo: Edusp: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999. (Memória Editorial, 1)

VERISSIMO, Erico. Breve crônica duma Editôra de Província. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 2 abr. 1972. Suplemento Literário, p. 3.

DO POETA QUE SE DIVERTE: ALGUMAS IMPRESSÕES BRASILEIRAS¹

Égide Guareschi^{2*}

RESUMO: Dentre os poetas importantes para o nascimento da poesia italiana moderna está, sem dúvida, Aldo Palazzeschi (1885-1974), o qual é citado ao lado de nomes como Umberto Saba e Giuseppe Ungaretti, de acordo com o crítico Alfonso Berardinelli (2007, p. 93). O Novecento italiano, especialmente nas duas primeiras décadas, sentiu fortemente a presença desse escritor florentino, pelo caráter irreverente e teatral que trouxe à literatura italiana. A partir disso, pretende-se pensar sobre a repercussão que a obra de Palazzeschi teve no Brasil, partindo-se da investigação acerca das suas possíveis traduções, bem como, das alusões feitas à sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Palazzeschi; Tradução; Repercussão.

ABSTRACT:

Among the important poets for the modern Italian poetry birth is, without doubts, Aldo Palazzeschi (1885-1974) who is mentioned beside names as Umberto Saba and Giuseppe Ungaretti, according to the critic Alfonso Berardinelli (2007, p.93). The Italian Novecento, especially in its first two decades, strongly felt this Florentine author presence, for the irreverent and theatrical character that he brought to Italian literature. From this, it is aimed at thinking about the repercussion of Palazzeschi work in Brazil, starting from the investigation about the possible translations of his work, as well as the allusions made about it.

KEYWORDS: Palazzeschi; Translation; Repercussion.

“Il poeta si diverte
pazzamente
smisuratamente.”

Aldo Palazzeschi

¹ O conteúdo desse texto dialoga com a minha pesquisa de doutorado, a qual aborda pontos da produção poética de Aldo Palazzeschi e de Manuel Bandeira. Assim, embora a tradução não seja o escopo da tese, ela perpassa, de alguma maneira, esse estudo.

^{2*} Docente na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) – Câmpus de Pato Branco e Doutoranda da Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Foi essa a epígrafe escolhida por Manuel Bandeira para iniciar a segunda edição do compêndio das *Cartas a Manuel Bandeira*, na versão publicada em livro pela Ediouro, a partir de 1966. Sobre essa questão, o organizador do livro chamado *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (2001), Marcos Antonio de Moraes esclarece que as diferenças, entre a primeira e a segunda edição dessa obra, são mínimas, não há acréscimo de notas e persistem algumas incorreções, no entanto, ele pontua que “o organizador [Manuel Bandeira] apenas acrescenta uma epígrafe ao livro, tomada de um poema de Palazzeschi: ‘Il poeta si diverte / pazzamente, / smisuratamente.’” (Moraes, 2001, p. 29, grifo nosso). Nesse caso, os versos citados são do poema “E lasciatemi divertire!”³, cançoneta do livro *L’incendiario* publicado pelo italiano Aldo Palazzeschi, em 1910.

Não por acaso, em outra carta a Mário, de dezembro de 1932, o poeta da “Pasárgada” revela a sensação que experimentou, a partir da decisão de desfazer-se do apartamento em que viveu por mais de dez anos, e a compara com uma das personagens de Palazzeschi. Assim, ao deixar de lado o passado, ideia que inicialmente o incomodava, Bandeira escreve “agora que tomei a decisão, estou me sentindo *leggero leggero* feito o *Perelà* de Palazzeschi” (Moraes, 2001, p. 546). É pela faceta do divertimento, que o gesto “prefacial” de Bandeira, além de inaugurar a reunião das “longas missivas ‘pensamentadas’” (Bandeira, s/d, p. 13), conforme as descreveu Mário de Andrade em carta ao amigo, figura como um indício da recepção que a obra de Palazzeschi teve no Brasil, em especial, entre os escritores modernistas e os críticos do assunto. Nessa perspectiva, do contexto literário brasileiro, são pensados nesse texto os desdobramentos e os ecos da produção palazzeschiana.

Sobre este autor de destaque no *Novecento* italiano, cabe dizer que, nascido em Florença, em fevereiro de 1885, Palazzeschi (seu verdadeiro nome era Aldo Giurlani, Palazzeschi – sobrenome de uma das avós – foi adotado como um pseudônimo) iniciou sua intensa atividade literária, no começo do século XX. Na juventude foi ator de teatro, questão que sempre o acompanhou, uma vez que, a teatralidade é uma das características que

³ Este poema, já no seu título é exclamativo, vem acompanhado da indicação “canzonetta”, o que antecipa o seu tom: oralizante, musical, permeado por onomatopeias.

perpassam a sua obra. Os seus primeiros livros de poesia, *I cavalli Bianchi* (1905), *Lanterna* (1907) e *Poemi* (1909), foram editados com seus próprios recursos. O cenário mudou, no entanto, quando da publicação do seu quarto livro, *L'incendiario* (1910), nesse período, Palazzeschi já era reconhecimento e, também, foi quando se aproximou de Filippo Tommaso Marinetti, fundador do futurismo⁴, que o aproximou dos intelectuais e do “ruidoso” movimento futurista. Em relação a Marinetti, Palazzeschi nutriu sentimentos antagônicos, de admiração e repúdio, a “*A F. T. Marinetti anima della nostra fiamma*”⁵ dedicou o poema “*L'incendiario*”, do livro homônimo de 1910:

In mezzo alla piazza centrale
del paese,
è stata posta la gabbia di ferro
con l'incendiario.
Vi rimarrà tre giorni
perchè tutti lo possano vedere.
Tutti si aggirano torno torno
all'enorme gabbione,
durante tutto il giorno,
centinaia di persone.
[...]⁶

Pode-se dizer que toda a atividade literária desse escritor é bastante singular, possui características que seguem diferentes tendências, sem se predisporem a um único caminho. Suas publicações atravessam boa parte do século XX, pois Palazzeschi manteve ativa sua produção até o final da vida, escreveu por cerca de setenta anos, tanto livros de poesia, como livros em prosa (romances, novelas, contos), tal como artigos para jornais e revista. Com seu trabalho, despertou a admiração “*per la sua persona e per la sua opera negli ambienti più differenti, dalla critica qualificata ai mezzi radio-televisivi, dai*

⁴ É importante lembrar, que o futurismo surge, oficialmente, a partir do *Manifesto Futurista*, escrito por Marinetti e publicado *Le Figaro*, jornal francês, de 20 de fevereiro de 1909. “Porém, na verdade, a primeira divulgação do manifesto marinettiano é feita por um jornal italiano, de circulação limitada e com uma hegemonia cultural muito menor, poucos dias antes. É a *Gazzetta dell'Emilia* que publica a primeira versão do manifesto, na primeira página, em 05 de fevereiro de 1909”. (PETERLE, 2010, p. 284).

⁵ “A F. T. Marinetti alma da nossa chama” (tradução nossa). Epígrafe do poema “*L'incendiario*”. (PALAZZESCHI, 2003, p.181).

⁶ Ibid. p. 181-188.

*circoli culturali alla stampa quotidiana e periodica, come se fosse stato sempre uno scrittore recente, nuovo [...]”*⁷ (Zanette, 1987, p. 132).

Segundo esclarece o crítico Pier Vincenzo Mengaldo (2012, p. 47), “nella sua vita appartata, anche dai gruppi letterari, fa spicco l’adesione al movimento futurista, dal quale tuttavia si staccò presto, tra l’altro per una netta opposizione, chiaramente formulata, alla guerra del 14’-’18”⁸. Nesse sentido, independentemente dos traços híbridos de sua obra, Palazzeschi é muito reconhecido pela relação que teve com o futurismo – com o qual esteve afinado por algum tempo, até o seu rompimento com o movimento em 1914 – este foi um período em que escreveu algumas das obras de maior destaque na sua produção artística, como é o caso de *L’incendiario* (1910) na poesia, *Il Codice di Perelà* (1911) na prosa e, também, o manifesto “*Il contro dolore*” (1914). A respeito desse último, Annateresa Fabris considera que

[...] a citação do nome de Palazzeschi nos introduz de imediato no âmago da questão futurista, bastando lembrar que o poeta florentino é autor de um texto determinante para a “estética da negação” do nosso século – o manifesto da “Contrador”. Negação radical do sublime, o manifesto de Palazzeschi não só ataca o “demasiado humano” da tradição romântica, não só coloca em xeque sua temática preferencial – paixão, doença, miséria –, como propõe uma arte caracterizada pela ironia, pelo exercício ao riso, pela desmistificação dos velhos valores, pela caricatura do discurso social. (Fabris, 1994, p. 127).

Este manifesto futurista, publicado em 1914 na revista *Lacerba*, propõe um mundo às avessas, em que se ri das coisas tidas como sérias e tristes, há propostas de apologia ao riso e ao hábito de rir em locais como hospitais e cortejos funerais, por exemplo. Isso porque, de acordo com “*Il contro dolore*”, a superioridade dos homens em relação aos outros animais, reside no privilégio divino do riso. Referindo-se a esse manifesto, Adele Dei (2003, p. LXI), organizadora da obra poética de Palazzeschi, registra as palavras do escritor, segundo as quais “*Il contro dolore*” estaria na base do seu espírito e anunciaria, de alguma maneira, a sua carreira de escritor tragicômico.

⁷ “Por sua pessoa e por sua obra, nos ambientes mais diversos, da crítica qualificada aos meios rádio-televisivos, dos círculos culturais à imprensa cotidiana e periódica, como se sempre tivesse sido um escritor recente, novo” (Zanette, 1987, p. 132, tradução nossa).

⁸ “Em sua vida isolada, também dos grupos literários, tem destaque a sua adesão ao movimento futurista do qual logo se separou, entre outras coisas, pela sua nítida oposição, claramente formulada, à guerra de 1914-1918” (Mengaldo, 2012, p. 47, tradução nossa)

A mistura entre o trágico e o cômico Palazzeschi atinge ao mesclar questões antagônicas, como a dos homens que riem da própria dor, como se fossem uma paródia de si, um fantoche do novo século, um tempo que cria paradoxos entre a velocidade da técnica e a obscuridade dos sentimentos. Nesse sentido, a ousadia enquanto uma das marcas principais desse autor está na sua busca pela liberdade, tanto formal quanto conteduíssima, em relação ao passado e em relação às questões sociais e políticas vigentes. Conhecido como um poeta, com “alma” de saltimbanco – ideia advinda do seu famoso verso “*Il saltimbanco dell’anima mia*”⁹ – Palazzeschi conseguiu ser dinâmico e renovar-se constantemente, prova disso está na sua obra diversa e sempre pulsante.

Remontando ao aspecto da repercussão de Palazzeschi no Brasil, no tocante às traduções de seus livros, pode-se afirmar que essas são raras, se comparadas ao grande volume da sua produção. Isto é, uma pesquisa geral em bibliotecas, em base de dados de sebos e de livrarias *on-line*, pode revelar a escassez de traduções. Assim sendo, afora a tradução de um dos seus romances, *Sorelle Materassi* (1934), são encontradas algumas poucas traduções, ou excertos traduzidos, em jornais ou revistas de circulação popular, portanto, configuram-se como materiais não sistematizados em antologias acadêmicas.

Nesse viés, quanto à única tradução brasileira do seu romance, ela foi lançada no Brasil, como *Irmãos Materassi*, em 1988, cerca de cinquenta anos depois da sua publicação na Itália (em 1934). A referida tradução foi ainda reeditada, praticamente sem alterações, em 1993, pela Editora Hucitec, em parceria com o Instituto Italiano de Cultura de São Paulo e do Rio de Janeiro e, também, com o Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro de São Paulo. Observa-se que na capa da edição brasileira, feita por Fabiana Silva Díaz, é reproduzida em parte, a imagem do quadro “*As irmãs Fey*” (1905)¹⁰, do pintor austríaco Richard Gerstl (1883-1908). A tradução¹¹ é assinada por Sérgio Mauro, professor de língua e literatura italiana da UNESP, e a organização por

⁹ “O saltimbanco da minha alma” (tradução nossa).

¹⁰ Conferir “*Die Schwestern Fey*” (1905). Disponível em: <<http://www.richardgerstl.com/chronology-of-gerstls-works/1902-1905-2/die-schwestern-fey>>. Acesso em: 30 set. 2017.

¹¹ Com relação à tradução desse romance, há uma análise crítica que aponta incorreções no texto feita em artigo publicado na *Revista Insieme*. A saber: ANTUNES, Letizia Zini; IOZZI, Adriana. “O ofício do tradutor: a propósito da tradução brasileira do romance *Sorelle Materassi*, de Aldo Palazzeschi”. *Insieme* (São Paulo), São Paulo, v. 4/5, p. 139-176, 1994.

Carmelo Distante, à época, professor de literatura italiana da USP, o qual é responsável também pelo texto de apresentação do volume, “Aldo Palazzeschi e a literatura italiana do século XX”, um panorama da atividade intelectual do autor italiano.

Da prosa palazzeschiana há também uma tradução do conto, “*Punto Nero*”, que faz parte do livro de contos *Il palio dei buffi* (1937). No Brasil, ele é publicado em uma antologia de contos escolhidos, denominada *Maravilhas do Conto Italiano* (1958), a qual compôs o rol da coleção *Maravilhas do Conto Universal* publicada pela Editora Cultrix de São Paulo, na década de 1950. O nome de Palazzeschi aparece junto com outros vinte e sete escritores que integram a antologia, dentre os quais estão autores renomados como: Boccaccio, Maquiavel, D’Annunzio e Pirandello. Na introdução, organizada pelo escritor, editor e crítico literário Edgard Cavalheiro, há alguns esclarecimentos atinentes às escolhas feitas na antologia, como o seguinte:

[...] alegre turma dos humoristas, dos chamados “escritores ligeiros”, na qual nomes como Trilussa [...], Bontempelli, D’Ambra, Pitigrilli ou Guareschi, brilham com a graça especial de quem tem predecessores da estirpe de um Boccaccio ou Bandello. [...] Esses humoristas, e os demais que integram esta antologia, como Papini, Moretti, Palazzeschi, Guglielminetti, Silone, Pratollini, Moravia, Malaparte, já pertencem ao século XX, e a característica mais acentuada da literatura deste período na Itália, é o espírito de audácia, de inquietação e de juventude (Cavalheiro, 1958, p. 12).

Diante disso, acredita-se que seja essa disposição audaciosa de Palazzeschi, em relação aos assuntos e ao modo como são abordados, que atraia os olhares dos leitores e tradutores. Nessa passagem, Cavalheiro menciona o humor dos escritores “ligeiros”, a alegre turma, o que remete prontamente ao divertimento e à leveza palazzeschiana, da icônica imagem de Perelà (homem de fumaça), como da figura do saltimbanco. Este último caracterizado como a própria condição do poeta moderno, que se diverte, burla e mostra a sua irreverência na e pela linguagem. Na linha dos futuristas, apregoa-se, como exemplo, o verso livre e as palavras em liberdade.

Nessa perspectiva, na mesma conjectura da prosa, está a tradução da obra poética do autor. As traduções¹² são esparsas e publicadas em jornais e revistas, em cujas incursões é possível encontrar registros de tradutores conceituados, a exemplo do também poeta Haroldo de Campos¹³, que traduziu (“transcreveu”) cerca de quatro poemas de Palazzeschi. As traduções dos poemas: “*Ara Mara Amara*” e “*Oro Doro Odoro Dodoro*”, ambos do livro *I cavalli bianchi* (1905), estão no artigo “Futurismo, II: Marinetti e Palazzeschi” publicado em dezembro de 1957, no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (p. 5) e reproduzidos aqui:

ARA MARA AMARA

No fim da ravina,
entre altos ciprestes,
um pequeno campo.
Estão naquela sombra
três velhas
jogando dados.
Não erguem a cabeça um instante,
não mudam de lugar um só dia.
De joelhos, na relva
estão naquela sombra jogando.

e

ORO DORO ODORO DODORO

No fim da via profunda o nicho gigante
cingido de altos ciprestes.
A estátua, roubaram-na em tempos longínquos.
A lua resplende no branco: o mármore luzente
como que se levanta
contra o negro profundo dos altos ciprestes.
Na base, lá estão

¹² Algumas traduções pontuais de poemas de Palazzeschi são: “*Ana Mara Amara*” (1905), publicada em julho 1987, n’*O Estado de São Paulo*, na qual há a tradução de poemas de outros escritores italianos, como Salvatore Quasimodo e Leonardo Sinigalli, todos traduzidos por Julita Scarano. “*La fontana malata*” (1909), tradução de Denise Durante e Paulo de Toledo, publicada na *Germina – Revista de Literatura e Arte*, em texto intitulado *Palazzeschi: O riso como fonte*, em dezembro de 2009.

¹³ Haroldo de Campos também traduziu outros poetas italianos, como Dante e Ungaretti. Curioso notar que uma de suas traduções de Ungaretti figura, igualmente, na mesma página do jornal em que são apresentados os poemas de Palazzeschi.

quatro homens envoltos em negros capotes.
Se olham mutuamente em silêncio,
Não movem um dedo.

Com relação a esses dois poemas, Haroldo de Campos faz uma “nota-instigação” no mesmo espaço da página, na qual sugere atenção em relação aos títulos, que foram mantidos na língua original, segundo ele, justamente por terem significações semelhantes às do português. Além disso, a partir da fonética, pode-se pensar os títulos como um resumo semântico do “jogo-enigma”, que dá nome às personagens, as três velhas (*Ara Mara Amara*) e os quatro homens (*Oro Doro Odoro Dodoro*), portanto, eles “ideografam”, de alguma maneira, o todo desses poemas, conforme considera o tradutor.

Além desses, Haroldo de Campos traduz alguns versos do poema “Nôtre Dame”, da coletânea *Poesie* (1910-1915), em suas palavras esse é um exemplo famoso da poesia de Palazzeschi, que tenta descrever a Catedral de Notre-Dame e Paris, segundo ele, a cidade principal da explosão do futurismo. Os versos traduzidos, – “Lá em cima, / lá em cima / mais em cima / mais em cima / lá em cima / cima / sim / cima / sim / u / i / Agulha. / E dar o último passo sem o degrau! / Última vertigem: / u / i / (Notar que a última letra está de cabeça para baixo no original).” (Campos, 1957, p. 5) – têm na versão italiana, que também é apresentada pelo jornal, forte caráter imagético, como se vê

Lassù
Lassù
più in su
più in su
lassù
su
si
su
si
u
i
Guglia.
E fare l'ultimo passo senza lo scalino!
Ultima vertigine:
u
i

Para completar o seu artigo, Haroldo propõe uma tradução do emblemático, “*E Lasciatemi divertire!*” (1910), citado por Manuel Bandeira. Neste, diferentemente dos outros poemas, o título é traduzido e apresentado como, “E deixem que eu me divirta!”:

E DEIXEM QUE EU ME DIVIRTA!
(Cançoneta)

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.

O poeta se diverte,
loucamente,
desmesuradamente!
Não o venham censurar
deixem-no brincar
coitado,
estas ninharias
são a sua alegria.

Cucu ruru,
ruru cucu,
cuccucurucu!

Que tolices são essas?
Estrofes desconexas?
Licenças, licenças,
licenças poéticas!
São a minha paixão.
[...] (Campos, 1957, p. 5).

Não se pode deixar de observar que no espaço de uma página inteira do *Suplemento Dominical*, pontualmente na seção intitulada “Fontes e correntes da poesia contemporânea”, a qual aparece escrita em letras garrafais no cabeçalho da página, tenha uma introdução sobre Marinetti e o seu espírito vanguardista, mesmo antes do “Manifesto Futurista”, bem como, detalhes do futurismo, seguidos da famosa “*Battaglia sotto vetro-vento*” (um exemplo das “*parole in libertà*” marinettianas), e as subsequentes

observações e traduções dos poemas de Palazzeschi e de Ungaretti. As “correntes” da poesia da época, década de 1950, referem-se ao movimento concretista, do qual Haroldo de Campos é precursor e, não por acaso, ele se interessa pela “poesia futurista de Marinetti: ‘palavras em liberdade’ e ‘aeropoemas’” (Campos, 1957, p. 5). Nessa mesma ótica, ele demonstra igualmente a sua admiração por Palazzeschi, ao citar as vanguardas, aponta que “Uns mais, outros menos, todos os poetas vanguardistas italianos, de antes e durante a primeira guerra mundial (Govoni, Palazzeschi, Soffici, Papini, Rebora, Campana, Sbarbaro, Jahier, Cangiullo, o próprio Ungaretti, etc.) tiveram contato com o futurismo” (Ibid.), contudo, de todos esses autores, Campos destaca que, “as experiências de Palazzeschi são, sem dúvida, as mais interessantes e contributivas”. (Ibid.). Esse fato ratifica as colocações de Mariarosaria Fabris sobre o tema, em seu artigo “Notas sobre o futurismo literário” (2007), em que a autora mostra que o diálogo com os futuristas, também está presente nas neovanguardas, assim, segundo ela,

[...] por via direta ou indireta, através de outras vanguardas históricas – como foi o caso da poesia concreta nos anos 1950. No *Plano-piloto para poesia concreta* (1958), de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos [...] ¹⁴, a contribuição do Futurismo, arrolado como um dos precursores da nova poética brasileira, é mais substancial do que se pode supor à primeira vista. A ideia de ideograma (“método de compor baseado na justaposição direta – analógica, não lógico-discursiva – de elementos”), a “tendência à substantivação e à verbificação”, a “sintaxe puramente relacional baseada exclusivamente na ordem das palavras”, a negação do subjetivismo, a descoberta do “espaço gráfico como agente estrutural”, em oposição ao “desenvolvimento meramente temporístico-linear” da composição, são evidências de que a poética da matéria, preconizada por Marinetti, continuava a se afirmar mesmo depois de seu momento histórico, comprovando a vitalidade das teorizações e da práxis futuristas. (Fabris, 2007, p. 73-74).

Todavia, as ligações com o futurismo – em particular, pelo viés alusivo às reverberações palazzeschianas na literatura brasileira – já haviam sido antecipadas, à sua maneira, por Mário de Andrade, ainda em 1925. Em *A Escrava que não é Isaura: discurso sobre algumas tendências da poesia modernista*, livro que discorre sobre algumas das suas impressões acerca das perspectivas da poesia moderna (daquele momento), Andrade menciona a

¹⁴ A edição referida por Fabris é: CAMPOS, Augusto de, Décio PIGNATARI & Haroldo de CAMPOS. “Plano-piloto para poesia concreta”. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Da Antropofagia a Brasília: 1920-1950*. São Paulo: FAAP, Cosac & Naify, 2002. p. 204.

obra de Palazzeschi, sobretudo, em duas oportunidades. Desse modo, compete perceber que as colocações de Andrade são as de um estudioso¹⁵ atento às questões do seu tempo, assim, a respeito da obra de Palazzeschi, ao considerar a temática do subconsciente, da desordem do eu profundo, como algo do moderno, o autor transcreve, ao lado de alguns versos de Picabia, versos do poema “*Chi sono?*” de Palazzeschi:

Chi sono?
Son forse un poeta?
No, certo.
Non scrive che una parola ben strana
La pena dell’anima mia:
FOLLIA... (Andrade, 2010, p. 59).

Desses versos, Mário de Andrade destaca o último, em maiúsculas, “*FOLLIA*” (loucura), o que conota tanto a percepção da desordem das coisas, como também, a condição do poeta moderno, que no caso de Palazzeschi, questiona-se sobre o seu próprio lugar no mundo, o seu trabalho poético. A resposta à essa questão, “quem sou?”, aparece no último verso desse mesmo poema, quando Palazzeschi mostra que é “*Il saltimbanco dell’anima mia*”, “solução” esta que caberia à irreverência dos poetas modernos, ou à sua “*maschera auto-ironica*”¹⁶, nas palavras de Mengaldo (2012, p. 51).

Em outro ponto, ao tratar sobre o argumento da música, como “máquina de comover por meio da beleza artítica” (Andrade, 2010, p. 75) e da musicalidade, que “encanta e sensualiza grande parte da poesia modernista” (Ibid., p. 76), Andrade reproduz por inteiro, o poema de Palazzeschi “*La fontana malata*”, do livro *Poemi* (1909), e sugere: “Escutai este solo de fruta¹⁷ por Palazzeschi” (Ibid.), conforme ilustram os primeiros versos:

Clof, clop, cloch,
cloffete,
cloppete,
clocchette,

¹⁵ Mário de Andrade possuía em sua biblioteca, vale lembrar, exemplares de Palazzeschi, Soffici, Papini, para citar alguns dos italianos lidos por ele.

¹⁶ “Máscara auto irônica” (Mengaldo, 2012, p. 51, tradução nossa).

¹⁷ Optou-se por manter a grafia, conforme registro da edição pesquisada.

chchch...
È giù,
nel cortile,
la povera
fontana
malata;
che spasimo
sentirla
tossire!
[...] (Andrade, 2010, p. 76-79).

Essa fonte (*fontana*), é a mesma a qual se reporta Bandeira, em seu *Itinerário de Pasárgada* (1954). Nele, o poeta atesta que foi por intermédio do amigo, Ribeiro Couto, também escritor e “grande farejador de novidades na literatura da Itália, da Espanha e da Hispano-América” (1993, p. 61), que, além de outros escritores do período, conheceu e começou a gostar de Palazzeschi, cuja “*Fontana Malata*” sabia de cor (Ibid.). Nesse poema, as características fonéticas da linguagem onomatopaica reforçam a potência teatral dada dessa fonte, o que lembra a ideia do divertimento, da brincadeira quase infantil, da *follia*, também presentes na obra de Palazzeschi.

Essa imagem retoma a poética do “*Lasciatemi divertire*”, do saltimbanco, do divertimento que, de acordo com Aurora Bernardini, em “Do prazer e do divertimento – estudo sobre Barthes e Palazzeschi” (1977, p. 37), em Palazzeschi é levado “ao pé da letra”, por isso, tal “divertimento” se distingue do prazer apregoado por Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1973). Se para esse último, o prazer do texto enquanto “divertimento” poderia ser considerado como um prazer “menor”, para o poeta florentino, é esse prazer que interessa. As inversões da linguagem e das ideias, em Palazzeschi, possuem uma função revolucionária e inspiram a libertação do texto dos “imaginários da linguagem”, o que, segundo Bernardini (Ibid.), alude ao divertimento dos futuristas italianos.

Esse divertimento, que é exercício de linguagem e de alma, permite diluir em alguma medida o caráter tragicômico da modernidade, como uma espécie de “alívio” do tédio. Essa sensação, testemunhada por Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*, ao declarar que era com passagens como as de *Simultaneità e Chimismi lirici* de Soffici “ou palavras do *Codice di Perelà*, de

Palazzeschi, que nos desabafávamos então do tédio do cotidiano” (BANDEIRA, 1993, p. 61). Colocações como essa, corroboram a ideia de que a literatura de Palazzeschi, assim como dos demais futuristas, circulava entre os escritores modernistas e era lida no idioma de origem, o que justificaria o pequeno número de suas traduções no Brasil, em especial, no início do século XX.

Num sentido amplo, pode-se dizer que independentemente das traduções, as reverberações palazzeschianas mais frequentes, referem-se ao seu período futurista, ou seja, às produções do primeiro Palazzeschi. Além disso, percebe-se os seus ecos em cores fortes, nos autores que, de algum modo, dedicaram-se a pensar o modernismo brasileiro, com uma dupla postura, a da escrita literária e da escrita crítica, a exemplo de Mário de Andrade e de Manuel Bandeira. Escritores que se experimentaram, cada um a seu modo, na e pela linguagem, conscientes da força metalinguística dos versos de Palazzeschi, “Il poeta si diverte / pazzamente / smisuratamente”, brilhantemente recortados por Bandeira, como uma epígrafe, que tanto “sintetiza” o conteúdo do texto, quanto recebe o leitor, para o momento de deleite e “divertimento”, proporcionado pelas cartas trocadas com Mário de Andrade, nas quais, pensaram longamente sobre a língua e a literatura brasileiras.

REFERÊNCIAS:

ANDRADE, Mário de. *A Escrava que não é Isaura: Discursos sobre algumas tendências da poesia modernista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ANTUNES, Letizia Zini; IOZZI, Adriana. “O ofício do tradutor: a propósito da tradução brasileira do romance *Sorelle Materassi*, de Aldo Palazzeschi”. *Insieme* (São Paulo), São Paulo, v. 4/5, p. 139-176, 1994.

BANDEIRA, Manuel. Prefácio. In: ANDRADE, Mário de. *Cartas a Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19--].

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. "Do prazer e do divertimento – estudo sobre Barthes e Palazzeschi". *Revistas USP*, São Paulo, n. 6, 1977.

_____. *O futurismo italiano: Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

CAMPOS, Haroldo de. "Futurismo, II: Marinetti e Palazzeschi". In: Suplemento Dominical. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, ed. 279, 01 dezembro 1957, p. 05.

CAVALHEIRO, Edgard. Introdução. In: RIEDEL, Diaulas (org.); Seleção de Aldo C. Bagnoti. *Maravilhas do Conto Italiano*. São Paulo: Editora Cultrix, 1958.

DEI, Adele. *Giocare col fuoco. Storia di Palazzeschi poeta*. In: PALAZZESCHI, Aldo. *Aldo Palazzeschi: Tutte le poesie*. A cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 2003.

DURANTE, Denise; TOLEDO, Paulo de. "Palazzeschi: O riso como fonte". In: *Germina – Revista de Literatura e Arte*. Dezembro 2009. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2009/literatura_dez2009_denisedurante_paulodetoleado.htm>. Acesso em: 15 julho 2017.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. "Notas sobre o Futurismo literário". *TriceVersa*, Assis, v. 1, n. 1, nov.-out. 2007, p. 61-84.

MENGALDO, Pier Vincenzo (a cura di). *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori, 2012.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp; IEB, 2001. (Correspondência de Mário de Andrade, 1).

PALAZZESCHI, Aldo. *Irmãos Materassi*. Tradução de Sérgio Mauro. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. *Aldo Palazzeschi: Tutte le poesie*. A cura di Adele Dei. Milano: Mondadori, 2003.

PETERLE, Patricia. Futurismo nas Revistas modernistas. In: BAGNO, Sandra; GUERINI, Andréia; PETERLE, Patricia (Org.). *Cem anos de futurismo*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2010.

SCARANO, Julita. *Ara Mara Amara* (tradução). *O Estado de São Paulo*, 25 julho 1987, p. 66.

ZANETTE, Lucia Sgobaro. *Palazzeschi: la magica ironia di un saltimbanco*. *Revista Letras*, Curitiba, v. 36, p. 132-138, 1987. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19258/12547>>. Acesso em: 22 outubro 2016.

PRIMO LEVI NO BRASIL: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Helena Bressan Carminati*

Patricia Peterle**

RESUMO: Este trabalho tem como objeto de estudo o livro traduzido *É isto um homem?*, de Primo Levi, tendo em vista sua materialidade e seus aspectos linguísticos e culturais. A proposta é, portanto, refletir como a obra foi acolhida pelo sistema literário e cultural brasileiro, a partir de uma pesquisa feita no Acervo do Jornal Folha de São Paulo disponível online no período entre 1949 e 2017, seus movimentos e fluxos e, enfim, sua recepção e reescrituras no país. E, além disso, pretende-se pensar também o paratexto como um elemento importante que contribui para a recepção de uma obra em um determinado tempo e espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Primo Levi; *É isto um homem?*; Recepção; Brasil

ABSTRACT: This work has as the object of study the translated book *É isto um homem?*, written by Primo Levi, considering its materiality and its linguistic and cultural aspects. The proposal is therefore to reflect on how this book was welcomed and accepted by the Brazilian literary and cultural system, based on a research done in the Folha de São Paulo Journal Collection available online in the period of 1949 through 2017, its movements and flows as well as its reception and rewriting in the country. Furthermore, it is also intended to think of the paratext as an important element that contributes to the receptivity of a literary work in a certain time and space.

KEYWORDS: Primo Levi; *É isto um homem?*; Receptivity; Brazil.

Essas páginas são um dos resultados parciais das pesquisas dedicadas à literatura italiana traduzida no Brasil e, em especial, à figura do escritor Primo Levi. Alguns estudos no âmbito da literatura comparada e da tradução já foram feitos sobre Levi. O presente trabalho tem como objeto de estudo a tradução de *Se questo è un uomo* no Brasil, *É isto um homem?*, seu primeiro romance publicado no imediato pós-guerra, em 1947, pela editora D. De Silva, na coleção Biblioteca Leone Ginzburg e somente dez anos depois pela Einaudi.¹ O campo dos estudos da tradução é muito vário

¹* Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

^{**} Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

tratando desde o processo de tradução em si até a circulação e recepção de um texto no sistema literário de chegada. É justamente a partir desse último aspecto que essa pesquisa foi pensada, ou seja, não o processo tradutório com todos os seus embates, sem dúvida fundamental, mas a materialidade do livro, seus diferentes paratextos e reescrituras que, ao longo do tempo, forma redes invisíveis. Atualmente no Brasil, encontra-se em circulação duas edições, uma de 1988 e outra de 2000, de uma mesma tradução feita por Luigi del Re, publicadas pela editora Rocco do Rio de Janeiro. Infelizmente, apesar de várias tentativas, não foram encontradas muitas informações acerca do tradutor, sabe-se que é italiano e que mora no Brasil há mais 60 anos, além de ser também escritor com obras publicadas no Brasil e na Itália.

A proposta é, portanto, refletir como *É isto um homem?* foi acolhido pelo sistema literário e cultural brasileiro. Para tal foram feitas algumas pesquisas de arquivos, principalmente no Acervo do Jornal Folha de São Paulo, para se ter uma ideia de como o livro foi apresentado ao público brasileiro. A busca no acervo on-line do jornal foi realizada entre os anos de 1949 até 2017 e foram selecionados alguns textos que serão analisados num segundo momento.

Se os artigos, as notícias, as imagens falam dos fluxos e reescrituras desse romance, é importante também lembrar que o próprio livro na sua materialidade, apresenta características particulares que podem contribuir para entender o processo de inserção de um autor em uma nova cultura, mas sobretudo da possível imagem que começa a ser construída desse mesmo autor. É, justamente, nesse sentido, que se faz importante pensar na tradução como uma forma de *reescritura*, como propõe André Lefevere em seu livro *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Segundo o autor:

A tradução é, certamente, uma reescritura de um texto original. Toda reescritura, qualquer que seja sua intenção, reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, manipula a literatura para que ela funcione dentro de uma sociedade determinada e de uma forma determinada. Reescritura é manipulação, realizada a

Em sua primeira tentativa de publicação, em 1946, *É isto um homem?* foi recusada pela editora Einaudi, a maior editora da Itália ainda hoje. Levi só saberia anos mais tarde, a partir de uma entrevista de Giulio Einaudi, fundador da editora, que foi Natalia Ginzburg, escritora judia italiana, a fazer essa recusa. A lembrança do nazismo era ainda muito forte para ela, que tinha perdido o marido, Leone Ginzburg, meses antes, em janeiro de 1944, em consequência do nazi-fascismo. Por isso, acreditava não ser mais o momento para publicar um livro que discutisse de modo tão explícito os horrores vividos no período. (TRECCANI) Disponível em: <http://www.treccani.it/magazine/atlante/cultura/chi_boccio_primo_levi.html>. Acesso em: nov 2017.

serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade (Lefevere, 2007, p. 11).

O termo usado por Lefevere “manipulação” pode soar um pouco estranho, mas para além das relações mais evidentes de poder existentes ao longo do complexo processo da tradução de um livro, manipular significa fazer escolhas; ou seja, ao mesmo tempo que dá forma, muita coisa é excluída ou deixada de lado. Nessa perspectiva, reescritura é também escrever de novo.

Primo Levi (1919-1987), escritor, químico e judeu italiano, se aproxima da escrita literária por meio de uma experiência-limite que marca sua vida indelevelmente. A atroz vivência como prisioneiro no campo de concentração em Auschwitz-Birkenau se torna espaço de reflexão sobre o humano. Suas principais obras são: *A Trégua* (1963), *É isto um homem?* (1947) e *Os afogados e os sobreviventes* (1986). Entretanto, no Brasil, Levi é ainda lembrado por sua primeira obra, a de maior impacto: *É isto um homem?*. Nessa obra, o autor relata a vida nos campos de concentração, especificamente em Auschwitz-Birkenau, para onde foi deportado em fevereiro de 1944: “Fui detido pela Milícia fascista no dia 13 de dezembro de 1943. Eu tinha 24 anos, pouco juízo, nenhuma experiência [...]” (Levi, 1988, p. 11). Com uma narrativa que aparenta ter o tom de um relato, testemunho, Levi oferece um olhar singular a partir do momento em que questiona nessas páginas as desumanidades cometidas pelo próprio homem; uma necessidade de falar e também de resistir contra o silêncio daqueles que não puderam falar. Há uma exigência de voz, de escrever, de contar e narrar; exigência existencial como é possível ler ainda na seguinte passagem do prefácio:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou [...] caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. O livro foi escrito para satisfazer essa necessidade em primeiro lugar, portanto, com a finalidade de liberação interior (Levi, 1988, p. 8).

Sendo assim, o autor constrói sua narrativa não apenas como uma forma de testemunho, mas também enquanto modo de expressão e libertação de tempos sombrios vivenciados. Uma tentativa de exorcizar o

vivido, mas principalmente uma necessidade de expressar-se e de compartilhar (o que é possível de ser compartilhado) da experiência-limite vivenciada. Um evento que marca e se inscreve como um ferrete no século XX, também conhecido como o século das barbáries. Não há dúvidas de que a tradução de um vivido desse gênero em imagens, palavras, metáforas e alegorias possui uma estreita relação com a incapacidade. Como traduzir um momento desses? A linguagem parece não dar conta da sua complexidade. A coleta dos fragmentos, dos “nós de memória” está presente no testemunho, “um momento de tentativa de reunir os fragmentos dando um nexos e um contexto aos mesmos”².

O que é possível perceber a partir das duas edições traduzidas em circulação? O que muda de uma para a outra? Há nuances a serem percebidas por um leitor mais atento? Um dos elementos que talvez mais chame a atenção é a capa, provavelmente pelo fato de ser o primeiro elemento com o qual o leitor tem contato. A capa tem o poder de atração e repulsa. Ela é uma espécie de identidade do livro, a sua “cara”, a forma inicial com a qual ele (o livro) se mostra e se dá a ver. Segundo Gérard Genette, em seu livro *Paratextos Editoriais*, “uma simples escolha de cor para o papel da capa pode indicar por si só, e com muito vigor, um tipo de livro. No início do século XX, as capas amarelas eram sinônimas de livros franceses licenciosos [...]” (2009, p. 28). Na Itália e também no Brasil, na coleção Amarela, publicada pela editora Globo, a cor amarela indicava suspense, mistério, enfim, uma história policial.³ Que sensações ou efeitos as capas brasileiras das edições de *É isto um homem?* poderiam e podem produzir? Começemos pela edição de 1988.

² SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: editora 34, 2005, p. 85.

³ Ver SANTURBANO, Andrea. Redescobrimo a literatura italiana. In: PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia. *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Rio de Janeiro: 2013, pp. 50-51.

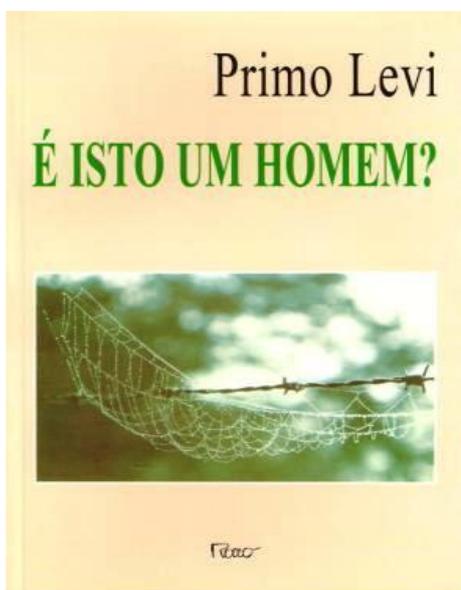


Fig. 1 Capa da obra *É isto um homem?*, edição de 1988.

A capa de fundo claro, bege, traz na parte de cima o nome do autor em cor preta e logo abaixo o título do livro na cor verde. A mesma cor que parece estar presente na imagem central, na parte em que os objetos, provavelmente árvores ou folhagens, estão desfocados. A foto central é de autoria de Fábio Fayet Del Re, e a lente naquele instante focou um arame farpado esticado entremeado por uma teia de aranha e atrás do arame farpado, desfocada, está a vegetação. Essa imagem simples, que pode trazer uma sensação de desolação, é um dos elementos visuais mais emblemáticos dos campos de concentração. A dureza do metal, do aço, o aspecto pungente, e a leveza da teia ali construída: o espaço da morte nessa foto pode ser, ao mesmo tempo o da vida. Porém, a teia é feita para aprisionar, para capturar, e daqui uma ideia complementar, a da captura, prisão, prisioneiro. Animais e homens, talvez uma antecipação da analogia e do estado de não-homens que será tratado por Primo Levi. O arame envolvido na teia é certamente uma menção à cerca vigilante; é um material que fere e mata, fazendo alusão ao que ela contém no seu interior, os próprios campos de concentração. E a imagem ao fundo parece querer focar o verde, talvez certa esperança perdida ou por vir, uma vez que está desfocada, sugerindo

também uma ideia de perda, esmaecimento, falta de referências que estão intimamente ligadas às consequências de todo o contexto. Uma imagem desse tipo convida o leitor, demanda dele um algo a mais, é preciso que ele interaja com essas informações que estão sendo dadas, sendo chamado para o debate em que não é possível permanecer passivo ou imune. Uma capa, que apesar do tom bege-rosado, não deixa de ser, ao mesmo tempo, provocadora e poética: “‘Poesia’ é o significante maior do indefinível, do inominável, etc. ‘Poesia’ compõe sempre uma convocação mais ou menos sub-reptícia à efusão silenciosa”.⁴

Em 2011, o historiador da arte francês, Georges Didi-Huberman, publica *Écorces*, traduzido como *Cascas*, fruto da experiência de uma viagem realizada ao campo de concentração de Auschwitz-Birkenau. Viagem física e existencial, da memória coletiva e privada, pois uma parte de sua história familiar passa por esse espaço.

Cheguei ao complexo de Auschwitz-Birkenau num domingo de manhã, bem cedo, num horário em que a entrada ainda é livre – adjetivo estranho, pensando bem, mas que dá sentido à nossa vida de cada instante, adjetivo do qual deveríamos saber desconfiar quando o lemos em letras explícitas demais, por exemplo no ferro batido do famoso pórtico *Arbeit macht frei* – mais precisamente, num horário em que ainda não é obrigatório fazer a visita sob a batuta de um guia. As catracas metálicas, idênticas às do metrô, ainda estavam abertas. As centenas de fones de ouvido, ainda conectados nos consoles. O corredor “Deficientes”, ainda fechado. As tabuletas nacionais – *Polki, Deutsch, Slovensky* –, ainda guardadas nas prateleiras.⁵

Uma visão do campo completamente diferente daquela experienciada décadas antes por Primo Levi. Uma visita que deixa marcas indeléveis. Dessa viagem Didi-Huberman tira algumas fotografias que compõem a textualidade de *Cascas*. Uma em particular não deixa, contudo, de dialogar com essa imagem da primeira edição brasileira de *É isto é um homem?*.

⁴ NANCY, Jean-Luc. *Demanda- Literatura e filosofia*. Trad. Joao Camillo Penna, Eclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis, Ed. UFSC, Chapecó: Argos, 2016, p. 163.

⁵ G. Didi-Huberman, “Cascas”, trad. A. Telles, in *Serrote*, n. 13, 2013, p. 103.



Fig. 2 Reprodução da imagem de uma das fotografias de “Casca”.⁶

Nas palavras de Didi-Huberman: “Mas sinto claramente que o passarinho pousou entre temporalidades terrivelmente disjuntas, duas gestões bem diferentes da mesma parcela de espaço e de história. Sem saber, o passarinho pousou entre a barbárie e a cultura”.⁷ Será que numa outra possível leitura a questão da temporalidade também não estaria posta para o leitor, por meio da foto de Fábio Fayet Del Re? Dando, assim, mais um desdobramento ao termo teia?

A segunda edição de 2000, sempre na tradução de Luigi del Re e pela editora Rocco, já traz uma capa bem diferente. São mantidos na mesma ordem o nome do autor, Primo Levi, e abaixo o título do livro, agora na cor branca. A concepção usada na capa de 1998 sofre muitas mudanças, não mais uma foto no meio da capa, mas uma imagem única que ocupa todo o espaço da capa bem clara, como uma marca d’água. A cor também é alterada do bege inicial para uma cor bronze.

⁶ G. Didi-Huberman, “Casca”, trad. A. Telles, in *Serrote*, n. 13, 2013, p. 106.

⁷ G. Didi-Huberman, “Casca”, trad. A. Telles, in *Serrote*, n. 13, 2013, p. 106. Para uma leitura atenta desse ensaio ver PETERLE, P., “Movimento dos restos: encenações de Didi-Huberman e Giorgio Caproni”, in M. B. R. Flores; P. Peterle (Orgs.). *História e arte: herança, memória, patrimônio*, São Paulo, Rafael Copetti Editor, 2014, v. 1, pp. 163-183.



Fig. 3 Capa de *É isto um homem?*, edição de 2000.

A imagem que ocupa toda a capa traz a parte de um corpo que inicia no pescoço e vai até mais ou menos a altura do peito. Trata-se de um corpo, provavelmente lado direito, vestido com um uniforme, facilmente perceptível pela alternância entre as listras claras e escuras. Um outro detalhe é que essa imagem não é tão nítida como parece ser, pois é mais perceptível na contraluz. Na parte final da capa, lê-se um número 52356..., inscrição/identidade da pessoa, que no campo a todo momento sofre um processo de despersonalização e dessubjetivação. A própria presença do número no lugar de um nome e sobrenome fazia parte desse processo muito bem descrito por Primo Levi nos versos colocados na abertura de seu romance:

ensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz,
que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,

como um sapo no inverno.

Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
gravem-na em seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar [...]»⁸

Um outro detalhe é que ambas as edições mantêm o importante prefácio desse romance, uma espécie de antecâmara, que termina com a seguinte frase: “Acho desnecessário acrescentar que nenhum dos episódios foi fruto de imaginação”,⁹ assinado pelo autor, seguido do poema *É isto um homem?*.

Desse modo, um dos elementos de mudança entre as edições é, sem dúvida, a escolha das cores que compõem as capas. A primeira, apesar da imagem que desperta sensações de inquietação, acaba suscitando uma certa leveza aos olhos do leitor por meio da cor clara e suave predominante. Já a segunda edição, por sua vez, traz tons mais escuros e uma imagem ao fundo que indica para o leitor a ideia de algo mais diretamente traumático.

Ademais, embora a existência de duas edições, pode-se observar que ambas não oferecem ao leitor informações além do texto como notas do tradutor, ou algum outro paratexto, pois embora contendo orelhas, essas não fornecem informações extras de grande importância. Logo, é possível observar uma ausência de paratextos dada a relevância do livro em questão.

Passemos agora para o segundo momento desse trabalho, dedicado à pesquisa realizada no acervo da Folha de São Paulo disponível online, entre os anos de 1949 e 2017. A busca foi feita tendo como palavra-chave a expressão “Primo Levi”. A primeira ocorrência encontrada trata da morte do autor, e a notícia é publicada um dia após sua morte ocorrida em 11 de abril de 1987.

Pôde-se notar que uma grande parte das notícias relacionadas a Levi são de cunho pessoal, principalmente sobre sua morte ou sobre obras posteriores e artigos em que seu nome é citado. O total de ocorrências encontradas que diziam respeito ao nome Primo Levi foi de 105. Dessas, 6 noticiam a morte do autor, 11 tratam de outras obras suas como *Os afogados e*

⁸ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 9-10.

⁹ LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 8.

os sobreviventes e 39 apenas o citam. Em relação às notícias da morte, a maioria delas faz especulações sobre um possível suicídio cometido por ele e tenta encontrar razões para o ocorrido, sendo elas a doença de sua mãe ou o fato de ter sofrido uma grave depressão. Nas demais ocorrências, o autor é apenas citado e/ou lembrado por outras obras que não se identificam com *É isto um homem?*, que é somente explorada em 8 artigos.

Dando sequência aos dados coletados, 10 ocorrências tratam do filme *A trégua*, de 1997, dirigido por Francesco Rosi, baseado no segundo livro de Levi. O filme foi exibido em cinemas da cidade de São Paulo e por isso, a maior parte das notícias, na realidade, faziam parte da sessão de programação de cinema com as indicações de horários do filme. Ademais, há também artigos sobre o mesmo.

Um fato interessante é um pequeno excerto escrito por Marilene Felinto, jornalista e escritora brasileira sobre a repercussão da película em São Paulo, que pode ser visto na imagem a seguir:



Cena do filme "A Trégua", vencedor da escolha do público deste ano

Público devia estar cego

da Equipe de Articulistas

Incrreditável que o escolhido do público da 21ª Mostra tenha sido esse filme de quinta. Só uma coisa justifica a escolha: que os votantes sejam judeus e tenham votado por profissão de fé, já que se trata de uma história sobre o holocausto.

Ainda assim, é incrreditável. Com tanto filme bom —entre os que vi estavam, por exemplo, "Procura-se Amy" e "Conversa

ção com a Besta"—, apontaram justo para um dos piores.

"A Trégua", baseado em romance homônimo do escritor italiano Primo Levi, é um repisar de clichês sobre a Segunda Guerra. A adaptação não chega aos pés do livro de Levi. O diretor Francesco Rosi conseguiu a proeza de transformar John Turturro em mau ator. Tudo errado. Tudo equívoco. O público devia estar cego.

(MARILENE FELINTO)

Fig. 4 Excerto "Público devia estar cego" escrito por Marilene Felinto, no Jornal Folha de São Paulo.

O fragmento intitulado "Público devia estar cego", de 1º de novembro de 1997, Ilustrada, página 10, é uma crítica ao sucesso do filme na 21ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que foi escolhido na categoria "melhor filme". Nas palavras da jornalista, "'A trégua' é um repisar de clichês sobre a Segunda Guerra". Criticando a adaptação cinematográfica, afirma que é "um filme de quinta" e que "não chega aos pés do livro de Levi". Contudo, apesar de seu desagrado, o filme fez grande sucesso entre o público paulista.

Vejamos então, nas imagens a seguir, a primeira ocorrência identificada e já mencionada, de 12 de abril de 1987, Primeiro Caderno, página 22, de um dia após sua morte. A primeira imagem é a reprodução da página inteira e a segunda é somente um detalhe da mesma página.



Fig. 5 Reprodução da página inteira da notícia da morte do autor, no Jornal Folha de São Paulo.

Dropes

- * A União Soviética está prestes a mudar sua posição e autorizar, junto aos aliados da 2ª Guerra Mundial (EUA, França e Grã-Bretanha), a libertação do ex-assessor de Adolf Hitler, Rudolph Hess, 92, que cumpre pena de prisão perpétua na Alemanha Ocidental.
- * A polícia da Espanha deteve cerca de duas mil pessoas acusadas de porte e tráfico de drogas como heroína, cocaína e haxixe, durante uma operação nacional contra o tráfico.
- * O ministro do Interior da Itália, Oscar Luigi Scalfaro, encarregado pelo presidente Francesco Cossiga de formar um novo governo no país, iniciou contatos exploratórios com as lideranças dos cinco partidos integrantes da coalizão no governo.
- * O escritor judeu italiano **Primo Levi**, autor de livros sobre os campos de concentração durante a 2ª Guerra Mundial, morreu ontem ao sofrer uma queda na escada do prédio em que morava, em Turim (norte da Itália).
- * Helicópteros israelenses de combate atacaram três cidades do sul do Líbano, matando três pessoas e provocando ferimentos em cinco.
- * Uma série de tremores de terra afetou durante a madrugada a região dos subúrbios de Roma, provocando pânico entre os habitantes, sem causar danos ou vítimas.
- * O primeiro-ministro de Portugal, Anibal Cavaco Silva, cujo gabinete foi derrubado pelo Parlamento na semana passada, chegou a Pequim para a assinatura de um acordo que prevê a passagem de Macau para o domínio chinês em 1990.
- * O ministro israelense das Relações Exteriores, Shimon Peres, deve apresentar "em breve" uma proposta para uma conferência internacional sobre a paz no Oriente Médio, informou um porta-voz do governo de Israel.
- * Líderes da guerrilha comunista filipina anunciaram que diversos militares norte-americanos estão incluídos em uma lista de "alvos potenciais", por terem colaborado com o governo das Filipinas em sua guerra contra a insurgência comunista no país.
- * O cineasta alemão-ocidental Dittmaer Hack, 38, que passou dois meses com os rebeldes anti-sandinistas, acusou o governo da Nicarágua de querer impedi-lo de sair do país e tentar apreender seus filmes.
- * O general Frank Vargas Pazzos, que liderou três tentativas de golpe contra o governo do Equador, foi proclamado candidato à presidência do país.

Fig. 6 Reprodução da notícia da morte de Primo Levi, no Jornal Folha de São Paulo.

A notícia é caracterizada pela objetividade e diz o seguinte: “o escritor judeu italiano Primo Levi, autor de livros sobre os campos de concentração durante a 2ª Guerra Mundial, morreu ontem ao sofrer uma queda na escada do prédio em que morava, em Turim norte da Itália”. Aqui é interessante prestar atenção num dado, pois Levi não é lembrado pelo seu estilo, pelos traços da sua narrativa, mas é sim recordado como um escritor “de livros sobre os campos de concentração”, para além da forma como aborda e questiona o problema. De todo modo, é, sem dúvida, a partir dessa data que algumas outras reportagens passam a trazer informações ou especulações sobre sua morte, deixando às margens sua produção literária que só será tratada num artigo de 24 de dezembro de 1988, Livros, página 2, intitulado “Levi escora ruínas do holocausto com ajuda de Dante e da Bíblia”, assinado por Paulo Cesar Souza, que trata justamente de *É isto um homem?*, em particular fazendo referência ao capítulo dedicado a Ulisses.

Levi escora ruínas do holocausto com ajuda de Dante e da Bíblia

PAULO CESAR SOUZA

De equipe de reportagem
É ISTO UM MOMENTO de Primo Levi. Produção de Jorge do Val. Editora Nova. 176 págs. Cód. L. 8.700.3. Preço: 2 mil e 500 cruzeiros.

"Se Questo È un Uomo", lançado no Brasil com o título de "É Isto Um Homem?", não é apenas uma obra-prima; é um dos raros livros essenciais do nosso tempo, um livro que deve ser lido, comprado e apresentado por toda pessoa sensível e pensante.

Após ser publicado, em 1947, o livro recebeu pouca atenção. Mas desde então seu público não parou de crescer. Em 1967, ano em que o autor morreu (aos 68 anos) foi terceiro livro mais vendido na Itália.

"Se Questo È un Uomo" é uma narrativa autobiográfica. Primo Levi era um jovem judeu italiano, formado em química pela Universidade de Turim, quando foi preso pelos fascistas e enviado aos SS alemães, no início de 1941. O livro relata a sua permanência de um ano no campo de Auschwitz.

Esta foi uma experiência por que passaram (ou na qual morreram) milhões de pessoas. Muitos livros, de recordação ou de análise, já foram escritos sobre o tema. Nenhum, porém, com a mesma força de evocação, com a mesma intensidade moral e poética de "Se Questo È un Uomo". Esta intensidade é a de um poeta: "Instalado em aquele seu coreço e sua dor", que apenas procura, sem dolo e sem autoconsciência, dar testemunho do que viu. Foi a experiência de Auschwitz que transformou Primo Levi em escritor: ele sentia a necessidade vital de sobreviver para "contar aos outros". Escrevendo esse livro, depois de voltar à Itália, experimentou o



O escritor Primo Levi, autor de "Se Questo È un Uomo", lançado pela Record.

que chamaria de "a glória libertadora do recostar" (a libertadora alegria de narrar).

Essa atitude cotidiana é também a de um intelectual que tenta compreender. Apesar tentativa de assoplar o vento da poesia e de qualquer valor humano constitui, ao mesmo tempo, um "rigoroso experimento biológico e social", do qual o cientista Primo Levi busca discernir as leis. Auschwitz era um campo de concentração, não só de extermínio (alguns eram apenas de esterminio), uma comunidade totalmente avilada, mas ainda uma comunidade, na qual os prisioneiros reproduziam, entre si, estruturas de exploração semelhantes às dos homens livres.

Mas a extraordinária riqueza antropológica desse livro não se dissocia do seu valor literário. Tomemos dois episódios, entre muitos, para ilustrar a mencionada riqueza moral que se expressa poeticamente. Ao se apresentar ao chefe do laboratório químico onde vai trabalhar, Levi o encontra sentado à mesa, escrevendo. Quando ele ergue a cabeça, o olhar trocando é "como através de

paredes de vidro de um aquário", entre dois seres de espécies diferentes. "Se eu pudesse explicar a natureza daquele olhar", diz o autor, "explicaria também a grande loucura da Alemanha nazista".

O outro episódio está no capítulo "O Canto de Ulisses". Querendo ensinar italiano a um amigo francês, Levi lembra passagens do "Inferno", de Dante: os homens são ferozes, diz o poeta, "faltos para viver como brutas, mas para buscar a virtude e o saber". Não só neste capítulo: em todo o livro há citações ou alusões à "Divina Comédia" e à Bíblia, as duas referências fundamentais de Primo Levi, como italiano e como judeu.

Por essas obras são usadas também por Guimarães Rosa, em "Do Lulalá", uma das sinfonias de "Corpo de Baile". Elas são, disse ele ao seu tradutor italiano, "verdadeiras acumuladoras de baterias, quando nos temas eternos". Em "Se Questo È un Uomo", as citações bíblicas e dantescas são como portos luminosos no percurso do narrador. E com esses fragmentos que Primo Levi escora suas ruínas.

Fig. 7 Reprodução do artigo "Levi escora ruínas do holocausto com ajuda de Dante e da Bíblia", assinado por Paulo Cesar Souza, no Jornal Folha de São Paulo.

No artigo Paulo Cesar Souza apresenta a obra e a defende dizendo ser "um livro que deve ser lido, comprado e apresentado por toda pessoa sensível e pensante". Interessante aqui a junção entre sensível e pensante. Além disso, traz informações sobre a vida de Levi e apresenta duas referências importantes para a construção da narrativa: a *Divina Comédia* e a *Bíblia*. Ambos são vistos como "pontos luminosos no percurso do narrador" e tidos também como obras importantes para se pensar a questão humana. A poesia de Dante Alighieri, é trazida para as páginas de *É isto um homem?*, quase na metade da obra, em especial, no capítulo *Canto de Ulisses*, como uma forma de comunicação/relação que suspende a desumanização.

Nesse capítulo, Primo Levi tenta ensinar italiano a Jean, um jovem de 24 anos, quando fazem uma caminhada para buscar a sopa do dia. Nesse momento, se manifesta a força da literatura, que lembra ao prisioneiro Levi que este é um homem, que sente fome, não só de pão, mas de conhecimento. Primo tenta ensinar a sua língua materna a Jean, mas a única forma que encontra para isso é a literatura, por meio do canto XXVI do *Inferno* da *Divina Comédia*, mais conhecido como o *Canto de Ulisses*. Através das relações entre o canto e a realidade como prisioneiros, ambos aos poucos vão

retomando aspectos sensíveis do humano, apesar de o contexto em que estão inseridos, sugerir o contrário, o que pode ser observado no seguinte trecho:

Seguro Pikolo, é absolutamente necessário e urgente que escute, que compreenda o que significa esse *come altrui piacque*, antes que seja tarde demais: amanhã, ou ele ou eu poderemos estar mortos ou não nos rever nunca mais, devo falar-lhe, explicar-lhe o que era a Idade Média, esse anacronismo tão humano e necessário e no entanto inesperado, e algo mais, algo grandioso que acabo de ver, agora mesmo, na intuição de um instante talvez o porquê do nosso destino, do nosso estar aqui, hoje (Levi, 1988, p. 169-170).

Nessa passagem, a fragilidade da vida nos campos de concentração se faz presente e Levi se dá conta da necessidade de Jean compreendê-lo, pois talvez amanhã eles não estejam mais ali. E essa é uma maneira também encontrada para que suspendam por alguns minutos a dura realidade que os cercava naquele momento e para que pudessem se sentir humanos novamente.

Mas, dando continuidade às ocorrências encontradas no Acervo, no ano de publicação da primeira versão traduzida no Brasil não foram encontradas notícias referentes à divulgação da obra, que vem a ocorrer somente no ano seguinte. Já a divulgação a respeito do filme *A Trégua* é feita diversas vezes, como já mencionado, a partir do ano de 1993 a 2001, em artigos e programações de cinema. Portanto, pode-se perceber que apesar da existência de duas edições brasileiras de *É isto um homem?* a recepção do autor no Brasil deveu-se, nesse veículo de circulação, na maioria das vezes, às reportagens em que citam seu suicídio, suas obras posteriores ou quando é citado por algum autor em textos apresentados nos jornais, o que acontece principalmente a partir do ano 2000.

Se pensarmos numa repercussão mais recente, é possível lembrar da divulgação feita de *Assim foi Auschwitz*, em 28 novembro de 2015, página 14. Publicado no Brasil no mesmo ano, o livro é apresentado de forma sucinta, mas que dá bastante importância ao tema e aos autores que vivenciaram o período nazista, chamando a atenção do leitor.

ASSIM FOI AUSCHWITZ

Primo Levi (1919-1987) era um químico de 24 anos quando foi deportado para o campo de extermínio nazista que Adorno tomou como lápide da civilização. Da experiência trágica, sobreviveu e renasceu como escritor dedicado à denúncia dos horrores que viu e sofreu numa daquelas máquinas de morte e desumanização de agressores e vítimas.

Nessa coletânea (entre 1945 e 1986) de testemunhos dele e de outro ex-prisioneiro, o médico Leonardo de Benedettia, a indignidade macabra do que têm a relatar é tanto mais impactante porque vertida numa prosa sóbria, sem sentimentalismos, mas com coragem para, detalhando as atrocidades, contrariar a tendência, no pós-guerra, a certo clima cultural de “deixa disso” e olhemos “para a frente”, de esquecimento e relativização.

(CAIO LUDVIK)



AUTOR Primo Levi
TRADUÇÃO Federico Carotti
EDITORA Companhia das Letras
QUANTO R\$ 39,90 (280 págs.)
AVALIAÇÃO ★★ ★

Fig. 8 Reprodução da divulgação feita de *Assim foi Auschwitz*, em 28 novembro de 2015, no Jornal Folha de São Paulo.

O que se percebe, portanto, é uma situação talvez um pouco paradoxal: apesar das várias reedições das duas edições brasileiras de 1998 e de 2000, de *É isto um homem?*, sua repercussão talvez não tenha penetrado em um público mais geral. Certamente, tal tradução no mercado literário brasileiro se deve à repercussão que o livro teve em outros mercados editoriais internacionais fora da Itália. Isso talvez justifique a ausência de paratextos. Além disso, como Lefevere afirma, “[...] a tradução é a forma mais reconhecível de reescritura e a potencialmente mais influente por sua capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou de uma (série de) obra(s) em outra cultura [...]” (2007, p. 24). Por isso, a forma como o livro traduzido constitui-se, deixa rastros de como se deu o processo até chegar aos jornais e estar em circulação. Nesse sentido, podemos falar também da responsabilidade dos autores dos textos veiculados nos jornais com o público leitor, pois esses acabam por criar imagens e “juízos” de valor que vão sendo construídos e aos poucos se sedimentam na sociedade, como é o caso da literatura e dos autores tratados.

Dessa forma, refletir sobre o livro como um objeto vivo e também como fruto de um sistema móvel faz-se importante para a compreensão da

recepção de uma obra e de um autor em uma cultura ou sistema literário, pois:

O livro, o mundo e arquivo operam num movimento de ida e vinda, num fluxo não linear. De fato, não é mais possível pensar o arquivo como um conjunto de documentos que o pesquisador, estudioso, ou quem consulta irá encontrar ali verdades absolutas. [...] Nessa perspectiva o sentido não necessariamente é aquilo que aparece explicitado na página, mas ele está implícito, na rasura [...].¹⁰

Portanto, a partir da pesquisa feita no Acervo, das leituras teóricas e análises dos paratextos, é possível perceber uma imagem de Levi que começou a ser construída, mas para se ter uma mais completa a presente pesquisa deveria ser continuada e levada aos outros livros traduzidos para se pensar essa circulação e fluxos. De todo modo, como acontece com outros autores italianos, o cinema foi sem dúvida um elemento motivador e propulsor dessas relações.

REFERÊNCIAS:

Assim foi Auschwitz. In: Folha de São Paulo, 28 de novembro de 2015, página 14. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>.

DIDI- HUBERAN, Georges. Cascas. Trad. A. Telles. In: *Serrote*, n. 13, 2013, p. 103 e 106.

Dropes. In: Folha de São Paulo, 12 de abril de 1987, primeiro caderno, página 22. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>.

FELINTO, Marilene. *Público devia estar cego*. In: Folha de São Paulo, 1º de novembro de 1997, ilustrada, página 10. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

¹⁰ P. PETERLE, “Possíveis percursos no Babélico labirinto da Literatura Italiana Traduzida no Brasil. In PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia (Orgs). *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói: Comunità, 2013, p. 41.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LEVI, Primo. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda- Literatura e filosofia*. Trad. Joao Camillo Penna, Eclair Antônio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC, Chapecó: Argos, 2016, p. 163.

PETERLE, Patricia. Possíveis percursos no babélico labirinto da literatura italiana traduzida no Brasil. In: Org(s): PETERLE, Patricia; SANTURBANO, Andrea; WATAGHIN, Lucia. *Literatura Italiana Traduzida no Brasil 1900-1950*. Niterói, RJ: Comunità, 2013. p. 40-46.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 85.

SOUZA, Paulo Cesar. *Levi escora ruínas do holocausto com ajuda de Dante e da Bíblia*. In: Folha de São Paulo, 24 de dezembro de 1988, livros, página 2. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/>>.

VENUTI, Lawrence. A invisibilidade do tradutor. In: *Palavra* 3. (1995) 111-134. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro, 1995.

DA LEITURA À TRADUÇÃO DE POESIA

Prolegômenos sobre o *incipit* do Canto I do Inferno da Divina Comédia

Gaetano D'Itria^{1*}

RESUMO: A relação dialógica que se instaura entre leitor e texto leva à uma operação interpretativa que pela cultura hebraica é pensada em termos complexos e pode ser concebida como um trazer à luz (Volli 2008). Nessa dinâmica interpretativa, o leitor é perpassado por uma inquietação que deixa aberta uma ferida. O tradutor intervém com sua cultura e sua sensibilidade sobre um texto cujo estilo é plural e expressionista. A temporariedade de toda tradução traz consigo marcas de comentário e o confronto das traduções – uma primeira tradução parcial foi publicada em 1843 – mostra as estratégias de (des)construção do texto traduzido e sua participação dos movimentos das ideias e transformações culturais do lugar de chegada.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Dante Alighieri; Poesia; Tradução; Leitura.

ABSTRACT: The dialogical relation established between reader and text leads to an interpretive operation that from Hebrew culture is thought in complex terms and can be conceived as a bringing to light (Volli 2008). In this interpretive dynamic the reader is pierced by anxiety that leaves a wound open. The translator intervenes with his culture and sensitivity in the text whose style is plural and expressionist. The temporality of each translation brings with it the marks of the commentary and the comparison of the translations - a first partial translation was published in 1843 - shows the strategies of (de) construction of the translated text and its participation in the movements of ideas and cultural transformations of the destination point.

KEYWORDS: Literature; Dante Alighieri; Poetry; Translation; Reading.

1. Refletir sobre tradução poética significa também considerar a operação semiótica ínsita na transposição criativa jakobsoniana ou, segundo Haroldo de Campos ([1987] 2015), transcrição do signo. A relação dialógica que se instaura entre leitor e texto leva à constituição do sentido como resultado de uma experiência aberta e continuamente reformulável (Leoncini 2013). Podemos nos perguntar: o que significa constituir um sentido? Quando se constitui um sentido no texto? O que permite, quais são

^{1*} Doutorando em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Bolsista CNPQ.

os fatores que permitem a constituição do sentido? É uma questão puramente linguística, que remete apenas à mera referencialidade, ou não? Minha leitura se propõe a responder, evidentemente sem pretensão alguma em termos de exaustividade. Quanto ao texto, podemos detectar a tensão mutuada pelas palavras inseridas em um contexto narrativo. Nós nos interessamos tanto do nível de conteúdo como do de expressão e sabemos que a relação do leitor com o texto sempre implica uma operação interpretativa.

Neste trabalho pretende-se observar como a tradução de poesia enquanto prática semiótica especial (Haroldo de Campos 2015), que opera no campo da crítica e da interpretação, abole as distâncias entre texto e seu leitor e contribui a identificar e descativar sentidos, às vezes retidos na urdidura do original. Mas antes de ir ao assunto, é oportuno precisar que no século XIII se produz um campo de tensões dentro da textualidade cultural.

Com Corti podemos reparar a fratura exposta que aconteceu nesse campo tensional: trata-se de uma ruptura entre pensamento teológico e filosófico. A Corti sublinha o combate entre cultura religiosa e cultura laica e a busca de autonomia por parte da segunda contra a tentativa de sua subordinação operada pela cultura religiosa. É um processo cultural e científico que tende a separar teologia de filosofia. Nesse processo, a palavra tende a se tornar polissêmica. Observa a Corti:

Qui avanza il problema dei canoni culturali e dei relativi registri: mentre lentamente le scienze si creano il proprio vocabolario tecnico, in latino e poi in volgare (vedi Ristoro d'Arezzo), in filosofia e nelle scienze umane si verifica un coassiale spostamento di significati in alcune aree della cultura per parole tecniche già in uso. (2003, p.65)²

A estudiosa continua sua análise ressaltando como, de fato, em uma cultura que se apropria de outras influências – e na cultura medieval da época de Dante o influxo aristotélico faz crescer o debate sobre a virtude e a atividade do homem – as *auctoritates* revestem a função norteadora do pensamento e, portanto, “os vocábulos que já eram técnicos se tornarão

² “Aqui avança o problema dos cânones culturais e dos relativos registros. Enquanto as ciências criam lentamente seu próprio vocabulário técnico, em latim e depois em vulgar (veja-se Ristoro d'Arezzo), em filosofia e nas ciências humanas, um deslocamento coaxial de significados de palavras técnicas já em uso se verifica em algumas áreas da cultura”. [tradução minha].

polissêmicos, sujeitos às estratificações semânticas.” É, por exemplo, o caso do termo *gramática*, usado por Dante em três sentidos; dos campos semânticos moveis, como aquele que liga os lexemas *magnanimidade*, *nobreza*, *felicidade* e levará Dante para um caminho intelectual, cujo êxito verá em Monarquia a distinção clara entre filosofia e teologia, entre a “felicidade terrena e a *immortalis felicitas* (Mon., III, XV 7-8; 17)” (CORTI 2003, p.82).

No caso da Divina Comédia, o leitor intervém com sua cultura e sua sensibilidade sobre um texto que é distante no tempo e no espaço. Isso demanda ao leitor uma atenção particular no reconhecimento de algo presente no texto que é, se assim se pode dizer, um acontecimento e permite uma experiência de verdade do leitor, no sentido de que o texto comunica algo de autoral que permite uma verdadeira experiência de leitura. Nessa experiência dialógica, o leitor enfrenta o círculo pergunta-resposta-pergunta em que o texto lhe pede uma postura de disponibilidade, que deveria perpassar o ato de leitura, a fim de reconhecer o que o texto diz e o que tem a dizer. A pergunta do leitor é a resposta ao apelo que o texto faz ao leitor. Leoncini nos ajuda a entender como enfrentar o risco de um relativismo subjacente à interpretação do leitor enquanto sujeito da relação dialógica com o texto.

La dinamica tensiva testo lettore mentre rinvia ad un significato relazionale del testo, che si realizza di volta in volta nelle articolazioni della circolarità domanda-risposta-domanda, sottrae il lettore all'arbitrio del soggettivismo solipsistico, trasformando la soggettività esistenziale in soggettività etica in quanto ermeneutica.(2013, p.33)³

É interessante notar que o leitor não se bloqueia em frente a esse vazio de sentido, mas procura restabelecer um equilíbrio através da interpretação. Afirma Iser: “O equilíbrio só se deixa reconstruir se a carência for superada, razão pela qual o vazio constitutivo está sendo constantemente ocupado por projeções” (1999, p.103). Na *Comédia*, Dante se dirige várias vezes ao leitor, indo além da mera apóstrofe enquanto figura retórica conhecida pelos clássicos e medievais, muito usada para captar a atenção do ouvinte. Dante

³ “A dinâmica tensiva texto-leitor, ao passo que remete a um sentido relacional do texto, que se realiza cada vez nas articulações da circularidade pergunta-resposta-pergunta, subtrai o leitor ao arbítrio do subjetivismo solipsista, transformando a subjetividade existencial em subjetividade ética enquanto hermenêutica.” [tradução minha].

se refere expressamente ao leitor e, portanto, considera a escritura um meio muito importante para o diálogo metalinguístico e metapoético com seu leitor. No canto X do Paraíso, o apelo ao leitor não é simplesmente uma apóstrofe como se fosse apenas uma questão de estilo, mas ao que parece, Dante usa da suspensão da narrativa para convidar expressamente o leitor a participar da experiência do autor e reconstituir o texto com suas próprias projeções:

Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote;

e lì comincia a vagheggiar ne l'arte
di quel maestro che dentro a sé l'ama,
tanto che mai da lei l'occhio non parte.

[Levanta a vista, então, leitor, e mira
juntamente comigo àquela parte
onde um moto sobre o outro o impulso atira;

e deixa-te enlevar na esplêndida arte
do Mestre que a sua obra preza e ama
tanto que de si mesmo a faz comparte.] (Par. X, 7-12)⁴

Estamos no Paraíso e, portanto, a viagem leva à experiência da contemplação do amor, marcada pelo verbo “*vagheggiare*” (contemplar, enlevar-se). O poeta convida o leitor a contemplar a obra (*arte*) do divino artífice. O amor do homem pode ser a resposta ao amor divino que nunca deixa de amar sua obra (“*tanto che da lei l'occhio non parte*”) (tanto que de si mesmo a faz comparte). Depois do convite a participar da experiência do poeta, Dante alerta que o leitor deve continuar sozinho a reflexão sobre aquilo que o poeta acabou de escrever e o leitor de ler:

Or ti riman, lettore, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,

⁴ Tradução de Cristiano Martins. In: *A Divina Comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 2ª Ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979. Em relação ao original italiano foi utilizada a versão da Divina Comédia com introdução, cronologia, bibliografia e comentário de Anna Maria Chiavacci Leonardi. ALIGHIERI, Dante. *Commedia*. 3 vol. Milão: Mondadori, 1991.

s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.

Messo t'ho innanzi: omai per te ti ciba;
ché a sé torce tutta la mia cura
quella materia ond' io son fatto scriba.

[E, pois, leitor, à tua banca posto,
medita no que estou a demonstrar,
por que prazer te cause e não desgosto.

Deixo ao teu apetite este manjar,
que o meu cuidado já se volve à empresa
que neste canto me propus cantar.] (Par. X, 22-27)⁵

O registro linguístico familiar, marcado pelo pronome da segunda pessoa do singular, caracteriza o diálogo íntimo e pessoal que Dante pretende ter com seu leitor. Que Dante convide o leitor a continuar a reflexão é marcado pelo verbo pensar (“*dietro pensando*”) para ser feliz (“*lieto*”). O convite trata de continuar a refletir sobre o que foi apenas acenado brevemente – “*preliba*”. O verbo “*prelibare*” indica a degustação de uma comida ou de um argumento. Vale sinalizar o jogo com o pronome “tu” nas suas formas átona e tônica/obliqua (t’ – te – ti) com o qual o poeta acentua que o leitor agora (“*omai*”) está nas condições de se alimentar sozinho: “*Messo t’ho innanzi: omai per te ti ciba*” (Eu já servi o alimento para ti, a fim de que tu – sozinho – possas te alimentar). A metáfora do alimento convida o leitor a se nutrir da matéria que lhe foi dada, ou seja, de contemplar os céus e seus movimentos, as esferas celestiais (“*alte rote*”) do verso 7.

A relação que intercorre entre leitor e texto implica sempre uma interpretação, como sabemos, e nesse sentido Volli nos sinaliza que:

In ogni caso interpretare i testi è necessario, e si tratta di *sollecitarli* (questo, usato spesso da Lévinas, è uno dei significati possibili di *derash*, il livello più frequentato del commento), o addirittura di “accarezzarli”. (2008, p.179)⁶

⁵ Tradução de Cristiano Martins. In: *A Divina Comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 2ª Ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

⁶ “De qualquer maneira, interpretar os textos é necessário, e se trata de *exortá-los* (isto, muitas vezes usado por Lévinas, é um dos possíveis significados de *derash*, o nível mais frequentado do comentário), ou até mesmo “acariciá-los”. [tradução minha].

A alteridade contida na observação expressa por Volli deixa transparecer uma relação com o texto marcada por uma presença (o autor? O narrador? A personagem?) que se propõe a dialogar com o leitor e que o convida a ouvir o que o texto tem a dizer, quando solicitado. No laboratório criativo, a escuta paciente da palavra poética traz consigo características do significante, cuja seleção operada pelo leitor revela novos aspectos e sentidos. Nesse ponto, é razoável se perguntar quem é o guia ou o que guia no trabalho criativo a seleção de elementos ou de vazios do texto que podem constituir o sentido. De todo modo, conforme Iser frisa, “é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto” (1999, p. 104). É o texto marcado por uma presença que determina, afinal, a razoabilidade do processo criativo e o faz através de instâncias controladoras do texto que são seus próprios vazios, pois o processo de comunicação entre texto e leitor se põe mediante a dialética da manifestação e da ocultação. Ao leitor cabe preencher os vazios encontrados com a constituição de um sentido e

tal sentido dificilmente poderá ser equiparado com referências já existentes, sendo no entanto capaz de questionar o significado de estruturas existentes de sentido e modificar experiências anteriormente feitas. (ISER 1999, p.104)

Antes, vimos com Leoncini que a produtividade do leitor está ligada à passagem de uma “*subjetividade existencial*” a uma “*subjetividade hermenêutica*” estimulada pelo texto. Esta resposta do leitor, que se dá em termos de linguagem, é uma operação interpretativa e Volli nos ajuda a focalizar sua complexidade:

L’operazione interpretativa è pensata dalla tradizione ebraica in termini assai complessi [...] Scrive per esempio Elie Wiesel (2006), pp. 15-16: “Commentare un testo significa prima di tutto stabilire fra se stessi e il testo una relazione di intimità: io esploro le sue profondità in modo da cogliere il suo significato trascendente. In altri termini, nel commentare un testo, abolisco le distanze. (2008, p.179)⁷

⁷ “Pela tradição hebraica, a operação interpretativa é pensada em termos muitos complexos [...] Escreve, por exemplo, Elie Wiesel (2006), pp.15-16: ‘Comentar um texto significa, antes de tudo, estabelecer, entre si mesmo e o texto, uma relação de intimidade: eu exploro suas profundidades de modo a captar seu significado transcendente. Em outras palavras, ao comentar um texto, eu anulo as distâncias.’ [tradução minha].

Como é possível abolir a distância? Ao pé da letra parece impossível, pois a distância de tempo existe e não parece possível tirar esse dado de fato. O ponto firme continua sendo a materialidade do texto em cuja centralidade a palavra eclode e cria uma tensão entre significante e significado. Se a busca do que a palavra poética carrega em si mesma pressupõe um sentido dado, mas não único, a operação de busca deste sentido não pode ser meramente arqueológica, no sentido de procurar o sentido absoluto. A exploração das profundidades da palavra poética permite captar seu significado transcendente. Algo que transcende a *littera*, que vai além, ultrapassando os limites normais, cujo alicerce permanece sendo o texto. Trata-se de uma atividade inerente ao processo de comentário e leva à superação da distância entre leitor e texto. Segundo a interessante e instigante análise de Volli:

Leggo una frase che venne formulata al di là degli oceani e dei secoli [...] e per comprenderne l'intento originale la faccio passare attraverso altre frasi, fino a emergere nella mia mente" [...] Il tema da sottolineare qui è quello dell'interpretazione come *trarre alla luce*. (2008, p.179)⁸

Mas, como trago à luz algo se de imediato o que sobressai nessa leitura é a percepção de uma estranheza por causa da linguagem do texto, das palavras? E de fato, uma leitura a primeira vista, como em uma partitura musical, pode provocar algo de não imediatamente familiar, devido à distância e a alguma falta de referencialidade. Porém, se prestarmos bem atenção ao texto e nos deixarmos conduzir por ele, na escuta dele, podemos perceber quanto e como essa não familiaridade inicial se transmute em uma palavra cuja potência nos guia. Esta relação íntima entre leitor e texto favorece o processo tradutório, pois é a partir dela que o tradutor – que é um leitor *sui generis* – pode colher seu significado transcendente (VOLLI 2008) e dar à luz, em sua língua, um texto que se apresenta como um novo texto, que de qualquer forma pode ser considerado também uma espécie de “comentário” em que a palavra em tradução evoca a palavra do texto do autor. As aspas querer sublinhar que de certa maneira o texto em tradução pode ser considerado um novo ‘original’, fruto do processo criativo da

⁸ “Leio uma frase que foi formulada além dos oceanos e dos séculos [...] e, para compreender seu intuito original, a faço passar através de outras frases, até emergir na minha mente’ [...] O tema a ser sublinhado aqui é aquele da interpretação de como trazer à luz.” [tradução minha].

tradução poética, em que a responsabilidade para com o texto é a baliza demarcatória que determina as características do objeto final. Um “novo original”, e aqui as aspas também marcam o fato de que o leitor que não conhece o texto de que procede a tradução lê um texto que se comporta como original, embora ele saiba que trata-se de tradução.

2. É importante lembrar o aspecto significativo da dimensão linguística da *Comedìa*. Ela se desenvolve sobre dois planos que se entrelaçam e remetem à alegoria dos poetas e à alegoria dos teólogos. A presença de uma plurivocidade na obra dantesca é a marca desse movimento plural, expressivo e intertextual, que na escrita comunica a experiência e a visão do mundo do poeta-personagem.

No escândalo provocado por uma poética transgressora, Dante afirma o enigma fascinante e paradoxal de que o poema é, ao mesmo tempo, uma comédia e um poema sagrado que o leitor pode ler enquanto fruto de uma experiência visionária e mística do transcendente, cujo texto tem também conteúdo profético. Em uma das apóstrofes o autor-narrador afirma:

ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro,

[não aqui: pelos versos que se somem
desta Comédia, leitor, eu te juro,] (Inf. XVI, 127-128)⁹

Aqui o poeta se dirige ao leitor afirmando que seu poema é uma comédia. Por sinal, o título não é do autor, mas do leitor. Ao título *Comédia*, não cunhado por Dante, foi acrescentado o epíteto *Divina* por Boccaccio e a partir da primeira publicação impressa de 1555, o título mudará para *Divina Comédia*.

No Paraíso, Dante afirma que a comédia se tornou poema sagrado:

e così, figurando il paradiso,
convien saltar lo sacrato poema,
come chi trova suo cammin riciso.

⁹ Tradução de Jorge Wanderley. In: ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia. Inferno*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

[e assim refigurando o paraíso,
convém que salte o sagrado poema,
quando a estrada se fecha de improviso] (Par. XXIII, 61-63)¹⁰.

e ainda mais no canto XXV, com a força poética do *incipit* em que a palavra ‘sagrado’ está em rima forte :

Se mai continga che ‘l poema sacro
al quale ha posto mano e cielo e terra,
sì che m’ha fatto per molti anni macro,

[Se porventura o poema alto e sagrado,
a que puseram mãos o céu e a terra,
e me deixou das forças extenuado,] (Par. XXV, 1-3)¹¹

Nesse *modus operandi* dantesco, instauram-se dois modelos de escrita: o primeiro é da invenção poética, ou da “verdade escondida sob a bela mentira” (*Convivio* II I, 4), que Dante associa à fábula de Orfeu, de Ovídio e o segundo se engendra no paradigma salmista, da Sacra Escritura, cujo estatuto da letra é diferente e cujo contexto autoriza para uma leitura alicerçada nos sentidos tropológico e anagógico (*Convivio* II I, 5-7). É nesse sentido que na escrita da comédia, sem solução de continuidade, entretecem-se sentidos: a partir da *littera*, das mesmas coisas significadas, a língua transmite outros significados. Desde os primeiros comentadores medievais, de Iacomo della Lana ao Ottimo, de Guido da Pisa a Jacopo Alighieri¹², entre outros, é possível constatar que os exegetas tinham clara consciência de que o texto da *Comédia* apresentava um estatuto epistemológico de hibridação entre *fabula* e *historia*. Poema alto e sagrado a ser lido anagógicamente ou fábula/comédia que esconde um sentido alegórico e moral (ou tropológico)? A reflexão sobre a verdadeira natureza do poema, se a viagem contada na *Comédia* que chega à *visio Dei* fosse fábula ou história, ainda hoje é um debate que permanece aberto. Quem, de fato, contribui a deixar em suspenso a

¹⁰ Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998, p.129.

¹¹ Tradução de Cristiano Martins. In: *A Divina Comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 2ª Ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

¹² Cf. BATTAGLIA RICCI, Lucia. *L'allegoria dantesca: il contributo dei primi commentatori*. In: CERBO, Anna (Org.). *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*. v. 3. Nápoles: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2011, pp. 795-816.

catalogação do poema foi o mesmo autor, Dante. Ao fazer suas escolhas, o poeta desejou o sistema literário de então, misturando gêneros e modelos de referência ao entretecer a diegese com diferentes códigos que os leitores contemporâneos dele tinham. A tradição exegética dantiana dos primeiros comentadores nos deixa lições interessantes, das quais podemos destringir as tensões culturais ínsitas no conteúdo e na forma textuais do poema.

3. A contaminação e mistura de gêneros, tradições e modelos de referência perpassam a inteira *Comedia*, destravando e quebrando o sistema literário de então. Já os primeiros comentadores, embora reconhecessem a presença plural de sentidos, através de glosas e comentários propunham interpretações diferentes e ofereciam chaves de leitura contraditórias. A escrita que o poeta oferece ao leitor, seu contemporâneo e não, é uma escritura – incluindo o processo e a dinâmica da escrita autoral – que alcança vertiginosas sínteses culturais em que se misturam o modelo bíblico-cristão do êxule com o modelo profético visionário de João e do apóstolo Paulo, entretecendo a diegese com os modelos heroicos da grande cultura clássica como Enéas ou Jasão. Entretanto, no meio de uma sobreposição de modelos e mistura de gêneros, a dantóloga Battaglia Ricci afirma que

Lana e Guido rappresentano, probabilmente, i due estremi della davvero impressionante varietà di approcci e di letture testimoniata dalla tradizione conservata. (2011, p.810)¹³

Para o frade Guido da Pisa o sentido literal é histórico (*historicus intellectus sive sensus*), e Minos é o juiz que avalia as almas que descem ao Inferno, conforme *lictera sive hystoria* (letra ou seja história) (BATTAGLIA RICCI 2011, p.802). De outro lado, Iacomo della Lana não presta muita atenção à viagem do protagonista-poeta, mas se concentra no conteúdo enciclopédico e doutrinário do texto e seus ensinamentos morais¹⁴.

¹³ “Lana e Guido representam, provavelmente, os dois extremos da realmente impressionante variedade de abordagens e de leituras testemunhada pela tradição conservada.” [tradução minha]

¹⁴ Cf. VOLPI, Mirko. *Introdução a Iacomo della Lana*. In: *Commento alla Commedia*. Mirko Volpi e Arianna Terzi (Orgs.). Roma: Ed. Salerno, 2009, p.40, n. 88.



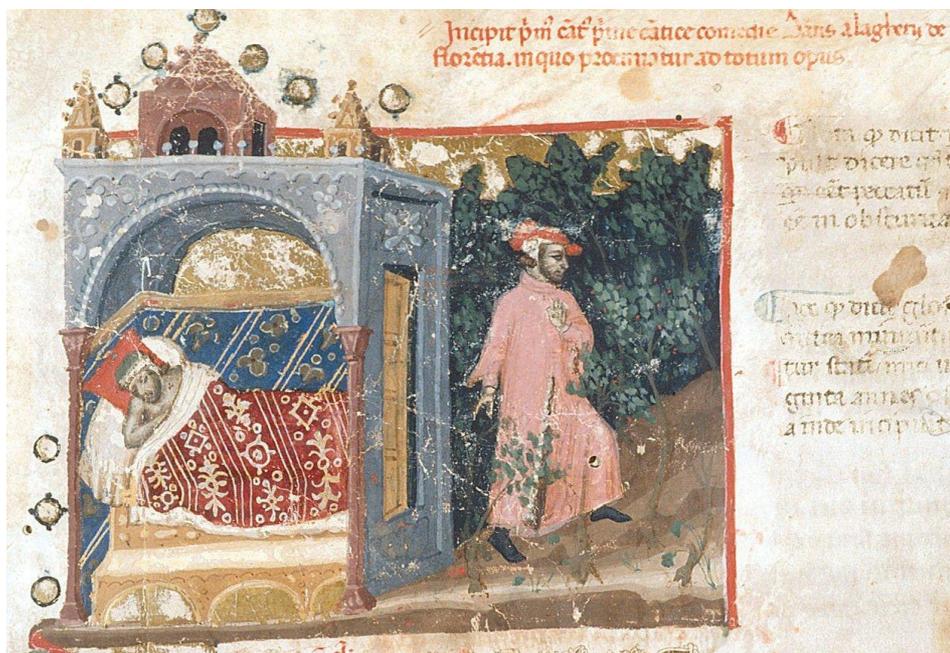
Manuscrito Condé 597, conservado em Chantilly (Dante Cha) (particular).

A ilustração nos chama à atenção dos modelos implicados nos texto e, posta justamente no começo, representa o viés determinado pelo comentador. O manuscrito Condé 597, que nos entrega os comentários de Guido da Pisa e conservado em Chantilly (Dante Cha)¹⁵, na letra capital N da imagem no c. 1r representa o poeta-profeta como sendo inspirado pelo Espírito Santo.

Na imensa e inumerável tradição de estudos dantescos, os refinados manuscritos nos oferecem miniaturas que desenvolvem uma função paratextual e cujas imagens figuram uma complexa tradução intersemiótica, no intuito de orientar o leitor através de códigos e modelos culturais. Nos manuscritos, a representação figural que se encontra na abertura do texto instaura uma precisa sugestão de chave de leitura, remetendo, ao mesmo tempo, à tradição iconográfica. A complexa operação tradutória intersemiótica entende oferecer ao leitor um paratexto figural com o qual o comentarista ou, talvez o autor da publicação, tende a orientar o leitor em direção a uma leitura que leve em conta o viés crítico sugerido pelo projeto iconográfico.

¹⁵ Para o aprofundamento da temática figural e sua relação com o texto dantesco, se remete à análise detalhada, com bibliografia e documentação fotográfica, de BATTAGLIA RICCI, Lucia, in: *Un sistema esegetico complesso: il Dante Chantilly di Guido da Pisa*. Rivista di Studi Danteschi, a. VIII, fasc. 1, Roma: Ed. Salerno, 2008, pp. 83-100.

Em outros casos, Dante é representado dormente com o intuito de visualizar e evocar a tradição iconográfica que representa o poeta/personagem absorto na visão ou no sono.



Manuscrito Dante Egerton 943. British Library (particular)

No manuscrito Dante Egerton 943, conservado na British Library, Dante é figurado dormente, deitado na cama que sonha de sair de seu quarto para se dirigir rumo à selva. Esta imagem remete à tradição manuscrita do *Roman de la Rose*, em que o protagonista, Amante, é deitado e sonha de sair de seu quarto para ir em direção ao jardim onde encontrará a rosa, ícone metafórica de seu desejo.

Eis que as duas representações figurais demonstram o duplce viés que perpassa o poema. De um lado, a alegoria dos teólogos com o poeta-profeta, os modelos instaurados no poema e a dimensão mística e, do outro, a alegoria dos poetas com que prevalece a narrativa literal e alegórica.

4. Quero, aqui, tomar como exemplo paradigmático o primeiro canto da *Comedia* que é também o primeiro canto do Inferno da *Comedia*. Esse é o canto que na estrutura estética e poética do poema tem o papel de proêmio

de todo o poema ao passo que o segundo canto do Inferno desenvolve a função de prólogo da primeira cantiga.

A constelação nascente dos pontos associativos lançados no *incipit* remete a um comentário de Contini sobre filologia e exegese dantiana: “Dante in prima istanza informa il suo *incipit* all’imitazione di un passo profetico, ma a sua volta la sua interpretazione letterale implica altre allusioni fisiologiche” ([1970] 2016, p.119)¹⁶. E é nessa esteira, de cujo sulco brotam as várias associações, como o caminho de nossa vida associado ao êxodo bíblico enquanto caminho de salvação, que Contini nos informa sobre uma questão metodológica a respeito da polissemia, cuja dinâmica se move na letra adentro e não apenas na pluralidade de sentidos e suprasentidos, articulando-se em suas múltiplas referências internas e externas:

Al commentatore spetta amplificare questi accenni e tracciare volta per volta l’intero sistema di punti, senza presumere peraltro di imprigionarvi l’autore, alla cui mente prodigiosamente ritentiva quel sistema si trovò non di rado a essere solamente tangente. ([1970] 2016, p.119-120)¹⁷

A alerta do crítico italiano nos encoraja a observar as múltiplas referências e alusões culturais contidas na escrita dantiana, sem, contudo, deixar de lado aquelas internas ao texto. Nesse sentido, o princípio hermenêutico segundo o qual a Sagrada Escritura se pode entender seguindo os quatro sentidos e mais especificamente aplicando o senso anagógico é tomado por Dante como paradigmático para ler e entender a *Comedia*, o sagrado poema “a que puseram mãos o céu e a terra” (Par. XXV, 2). O parâmetro de classificação indicado por Dante no *Convivio* (II, I, 2-7) referente à quadripartição dos sentidos – literal, alegórico, tropológico e anagógico – se relaciona com os dois planos que vão se entrelaçando ao longo do poema: o plano ficcional e o histórico ou da realidade, de forma tal que permite identificar “dois diferentes modelos de leitura, e de associá-los a dois precisos ‘modelos’ de escritura.” (BATTAGLIA RICCI: 2011, p.795).

¹⁶ “Em primeira instância, Dante enforma seu *incipit* imitando um passo profético, mas, por seu turno, a sua interpretação literal implica outras alusões fisiológicas” [tradução minha]

¹⁷ “Ao comentador cabe amplificar estes acenos e traçar o inteiro sistema de pontos de cada vez, sem também presumir emprisonar nele o autor, em cuja mente prodigiosamente retentiva aquele sistema se achou, não raramente, a ser somente tangente”. [tradução minha]

Se os comentários são importantes para a leitura da *Comedia*, do mesmo modo as traduções – além de testemunhar a fortuna dantiana pelo mundo afora – fazem parte das interpretações do poema e, nesse caso, envolvendo fatores culturais diversos e diferentes gêneros literários. Se, como sabemos, toda tradução é caracterizada pela temporariedade, é possível, portanto, observar diferenças na recepção da Divina Comédia, confrontando as traduções do século XIX – no Brasil, uma primeira tradução parcial foi realizada por Luiz Vicente De Simoni e publicada em 1843 como homenagem para o Imperador Pedro II na ocasião de seu casamento com a Imperatriz Thereza Christina – com aquelas que foram publicadas no século XX e XXI. As diferenças reportam à questão da traduzibilidade do texto “por apontar para as diversas dimensões da temporalidade - passado, presente e futuro – encerradas no texto” (LAGES, 1998, p.69) e nos mostram as estratégias de (des)construção do texto traduzido e sua participação dos movimentos das ideias e transformações culturais do lugar de chegada. A traduzibilidade ínsita na obra faz com que seja presentificável tanto conteúdo como forma em sua reprodução. O viés interpretativo do tradutor que se debruça sobre um texto tão distante no tempo presentifica o original e, de alguma forma, anula a distância objetiva que separa culturalmente o tempo do original e o tempo do tradutor. É precisamente nessa dinâmica paradoxal que a interpretação do tradutor acaba de nos oferecer outro texto, cuja “outridade” é o modo com que se instaura e se caracteriza a temporalidade da tradução. Mas vejamos o primeiro terceto do primeiro canto do Inferno, em que o poeta começa *in medias res*, entrando diretamente no assunto:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
che la diritta via era smarrita. (Inf. I, 1-3)

Observamos as seguintes traduções do trecho destacado acima:

Luiz Vicente De Simoni (1792-1881) - 1843 (RJ – parcial)

No meio do correr da nossa vida
Me achei andando em uma selva escura,
Pois a estrada direita ia perdida.

José Pedro Xavier Pinheiro (1822-1882) - 1888 (RJ – integral)

Da nossa vida, em meio da jornada,
Achei-me numa selva tenebrosa,
Tendo perdido a verdadeira estrada.

João Trentino Ziller (1878-1978) - 1953 (BH – integral)

À metade da terrena vida,
perdido achei-me numa selva escura,
a senda certa estando já perdida.

Cristiano Martins (1912-1981) - 1976 (BH / SP – integral)

A meio do caminho desta vida
achei-me a errar por uma selva escura,
longe da boa via, então perdida.

Vasco Graça Moura (1942-2014) - 2005 [1995] (Portugal - integral)

No meio do caminho em nossa vida
eu me encontrei por uma selva escura,
porque a direita via era perdida.

Italo Eugenio Mauro (1909-2003) - 1998 (SP – integral)

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha via perdida.

Jorge Wanderley (1938-1999) - 2004 (RJ – integral)

No meio do caminho desta vida
desencontrei-me numa selva escura
que do rumo direito vi perdida.

Augusto de Campos (1931-) - 2003 (São Paulo – parcial)

No meio do caminho desta vida
me vi perdido numa selva escura,
solitário, sem sol e sem saída.

O *incipit* do primeiro canto do poema entra no vivo do argumento definindo, de imediato, os três pontos de referência: o tempo da ação, o lugar e a presença do eu narrador. A intertextualidade com a Sacra Escritura marca a escrita dialógica dantiana e é logo em seu começo, indicando os trinta e cinco anos de Dante: “*dies annorum nostrorum in ipsis septuaginta anni. Si autem in potentatibus octoginta anni,*” “Setenta anos é o tempo da nossa vida, oitenta anos, se ela for vigorosa;” do Salmo 89, versículo 10, pois que conforme vários lugares do poema a viagem tem seu início no ano de 1300,

ano do jubileu proclamado pelo Papa Bonifácio VIII (e Dante, portanto, poderia ter nascido em 1265). Em seguida, o verso remete imediatamente à eternidade, com Isaias 38,10: “*Ego dixi in dimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi; quaesivi residuum annorum meorum.*” (“Disse eu: No meio dos meus dias eu me vou. Para o resto dos meus anos ficarei postado às portas do Xeol.”), do Cântico de Ezequias. Muito embora essa alusão bíblica se limite apenas a um versículo, é o inteiro Cântico de Ezequias que deve ser considerado, pois, na Bíblia, a citação intratextual de um passo remete a seu contexto total.¹⁸ Nos dois modelos de escrita, que não são em contradição entre eles, mas que se somam, eis que ao passo profético se acosta o passo do *Convivio* (IV, xxiii 6-10), em que o ápice da parábola ascendente é fixada aos trinta e cinco anos retomando, também aqui, a tradição salmista.

Nel mezzo del cammin di nostra vita: entre as traduções, a indicação de tempo, por estar na “metade da vida humana, provavelmente a idade de trinta e cinco anos”, é retomada por Cristiano Martins, o qual acrescenta que conforme comentadores, “a experiência que assim dá origem ao poema situa-se no ano de 1300” (1979, p.101). Ao citar o carmelitano Guido da Pisa, Pacella argumenta a favor do sono como “*visio in somniis*”, uma visão que aconteceu realmente ao longo do sono (2011, p.3-4). O dantólogo frisa a importância da interpretação da narrativa como exposição de uma visão e sustenta a veridicidade de “pelo menos experiências místicas ordinárias” (2011, p.7) por parte de Dante – no Paraíso é evidente a presença de expressões e palavras típicas de uma linguagem mística – alicerçando sua tese nos escritos de Jean Leclercq, monge beneditino, especialista de São Bernardo de Claraval e da mística medieval, segundo o qual o místico percebe a ação da Graça sobre de si e tem uma experiência do divino.

O adjetivo possessivo (assim pela gramática italiana) *nostra* (nossa) do primeiro verso determina o substantivo *vita* (vida). Assim, Dante pretende indicar que o personagem – que por sinal é poeta (Inf. I, 87) – assume a viagem, que não é apenas dele, mas de todos os homens, e assimila a si próprio a humanidade. E é exatamente seguindo a pista linguística que o

¹⁸ Placella, em seu ensaio, na nota 2 remete a um trabalho de CHRISTOPHER KLEINHENZ, *Biblical Citation in Dante's Divine Comedy*. *Annali d'Italianistica*, VIII (1990), pp. 346-359, em que se mostra de que modo um simples aceno a um texto bíblico contemple a referência ao passo inteiro.

americano Singleton sinalizou o estridor gramatical ouvido pelo leitor na escuta dos dois primeiros versos em que o atrito é provocado pela primeira plural *nostra* (nossa) e pela primeira singular *mi ritrovai* (me achei/me encontrei). A vivência do poeta, então, torna-se signo universal da vida humana. Ao observar as traduções podemos reparar que *nostra* foi traduzida com *nossa/desta*, enquanto Ziller opera uma incorporação de *nostra* e *cammino* e translada o conjunto com ‘terrena’.

Trata-se de uma viagem em direção à felicidade, conforme Epístola a Cangrande della Scala (Ep. XIII, 39): “*finis totius et partis est removeere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis.*”¹⁹, e vai da selva escura à luz, da terra ao céu, da dor para a felicidade. Entre os comentadores antigos, o Boccaccio retomava este viés: “La causa finale della presente opera è: rimuovere quegli che nella presente vita vivono, dallo stato della miseria, allo stato della felicità” (A causa final da presente obra è: remover aqueles que na presente vida vivem no estado de miséria para o estado de felicidade).

A palavra “*vita*” em final de verso é traduzida por todos com ‘vida’ que rima com ‘perdida’. Vale frisar que Xavier Pinheiro faz um deslocamento sintático, colocando em final de verso o termo ‘jornada’, que traduziria *cammino* (caminho), e rima com estrada do terceiro verso. Eis que resta evidente, então, o enfoque particular dado à questão moral do pecado por antecipar a “*verace via abandonai*” (a estrada ou caminho que corresponde ao que é verdadeiro que abandonei) do verso 12. Podemos observar como a rima de Xavier Pinheiro ressalte as vogais fortes *a-e-o* dando um ritmo e um tom diferente ao terceto, mais tenebroso e escuro, se comparado com aquele dos outros tradutores que, ao rimar ‘vida’ com ‘perdida’, mantém a vogal fraca *i* e suas aliterações com *caminho, via, direita, solitário, saída*, cuja característica de vogal alta e aguda e tônica final do decassílabo permite criar, de forma simples e plana, o andamento fluido. A Chiavacci Leonardi compara essa estratégia linguística que entona o terceto ao *sermo humilis*. Ainda, a agudez da vogal *i* chama a atenção sobre o grito

¹⁹ “o fim da obra toda e de cada sua parte é afastar aqueles que vivem esta vida do estado de miséria, e conduzi-los a um estado de felicidade”. [tradução minha].

interior do personagem que se desencontra e acaba de se ver perdido por uma selva obscura numa situação de desluz.

A voz verbal reflexiva de *mi ritrovai* (ao pé da letra me encontrei novamente ou estar novamente em determinado lugar) do segundo verso – repare-se a primeira pessoa do singular – faz do sujeito tanto o paciente como o agente da ação verbal, pois se refere à personagem que se dá conta do estado perdido no qual se encontra e da consciência do lugar onde está depois de ter deixado o caminho certo. Vale ressaltar que as duas características da voz verbal reflexiva abrem em direção a duas perspectivas. A primeira é que o verbo pode ter valor copulativo com o complemento predicativo expresso por um nome precedido de preposição. Nesse caso, a preposição *per* (por) expressa a situação na qual o personagem se encontra inesperadamente. Na segunda perspectiva a preposição *per* (por) indica o movimento “através de” ou “ao longo de” e, conforme gramática da língua italiana, é um complemento de “*moto entro luogo circoscritto*” (movimento dentro de um lugar circunscrito),²⁰ expressando o caminhar sem meta de que se vê perdido.

O adjetivo *oscura* (obscura, escura), que qualifica o substantivo *selva*, conota a ausência da luz do sol (v.60), signo do bem e de Deus, enquanto a metáfora da selva remete ao mal e ao errar, bem como ao estado de pecado, conforme tradição cristã e tradição literária. Em tradução, todos os tradutores traduziram com o termo *escura*, exceto Xavier Pinheiro que traduziu com *tenebrosa*. Como dito antes, a diferença marca uma escolha de viés interpretativo que pelo Xavier é mais focado em uma interpretação moral.

che la diritta via era smarrita. Em relação ao terceiro verso é importante ressaltar que na reconstrução filológica do texto dantiano através dos manuscritos dos copistas - porque não existem manuscritos autógrafos – há duas versões da conjunção “*che*” (que): uma primeira com o acento agudo (*ché*) e uma sem acento. A conjunção *ché* (com acento agudo) é uma conjunção causal (pois, porque, etc.), ao passo que a conjunção *che* (sem acento) é uma conjunção modal, denotando o modo de como a ação da

²⁰ Como na frase “viajar por mar e por terra” ou “caminhar pelo jardim”.

oração principal foi processada, que, no nosso caso, é ligada ao verbo *mi ritrovai* (me encontrei), que por sua vez é determinado pela conjunção modal. Uma possível paráfrase poderia ser a seguinte: “me desencontrei de tal modo que me vi perdido andando em uma selva obscura, solitário e sem saída.” No *incipit*, o intuito do poeta é de descrever simplesmente a situação na qual o poeta-personagem se encontrou de improviso, ou seja, perdido e andando pela selva obscura. Será no verso 12, concluindo o círculo da imagem com *verace via* correspondente à *diritta via* do verso 3, que a cena se esclarece e resta clara a causa que levou o poeta-personagem a se encontrar em uma selva escura: o abandono do caminho certo, ou seja à condição do pecado. Nas traduções prevalece o *ché* como conjunção causal, antecipando o conteúdo expresso no verso 12, o que diminui a força verbal de *mi ritrovai* enquanto ato de retomada de consciência do próprio estado. Nas traduções do século XIX, De Simoni marca a causa com ‘pois’ e Xavier Pinheiro com ‘tendo’, enquanto que no século XX a causa marcada por Moura se alterna com o valor modal que leva ao risco de uma criação ‘quase’ parafrástica, como no caso de Mauro. A musicalidade produzida pelas aliterações da vogal fraca *i* e da vogal forte *a* do texto italiano é recriada pelo poeta Augusto de Campos com “solitário, sem sol e sem saída” e, aqui, as aliterações de ‘sol’ e da sibilante ‘s’ estabelecem uma sonoridade vibrante conotando poeticamente o ambiente no qual o personagem se encontra perdido.

No caso da Divina Comédia, o tradutor intervém com sua cultura e sua sensibilidade sobre um texto que é distante, no tempo e no espaço, linguística e culturalmente. Contudo, a interpretação de um texto poético tão longínquo pode produzir ou dar um fruto novo que é como um trazer algo à luz. O resultado é sempre frutuoso na medida em que brota de um confronto agonístico com o texto em que o combate ou a luta não deixa de ter átimos de acariciamento. A transcrição se apresenta, assim, como um novo texto, em língua outra, fruto de escolhas e orientada por “um projeto de leitura, a partir do presente de criação, do passado de cultura” (Haroldo de Campos [1996] 2015, p.136). No confronto agonístico, assistimos a uma desconstrução do projeto original para desvendar sua construção, e a leitura de uma palavra ou frase passa através das glosas que os que nos precederam nos

deixaram como enriquecimento do texto. A problematização do conceito de tradução poética, portanto, indica uma hipótese metodológica de leitura crítica em que o ato de traduzir, mais do que ser um processo de re-criação do original, é um ato crítico que guarda semelhanças para com o original, cuja baliza demarcatória é apenas o parâmetro semântico.

O leitor curioso que busca compreender melhor possível o texto literário é perpassado por uma inquietação que deixa aberta uma ferida na dinâmica interpretativa. E a experiência da ferida traz questionamentos sobre o que a linguagem pode fazer. O leitor que focalizar seu ato de leitura na linguagem do texto a partir do sentido literal e ao mesmo tempo for disponível a “escutar” as alusões que o texto faz, irá além do mesmo sentido literal, seguindo o caminho que a palavra sugerir e sendo conduzido pela palavra mesma. A “tradução-arte”, assim chamada pelo poeta e tradutor Augusto de Campos, que opera uma intromissão no texto-fonte, ao reconfigurar o imaginário com sua língua cria o liame pessoa-palavra e na potência da palavra faz acontecer.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Integralmente traduzida, anotada e comentada por Cristiano Martins. 2ª Ed. Belo Horizonte. Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *A Divina Comédia. Inferno*. Traduzida por Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. *Commedia*. Com introdução, cronologia, bibliografia e comentário de Anna Maria Chiavacci Leonardi. 3 vol. Milão: Mondadori, 1991.

BATTAGLIA RICCI, Lucia. *L'allegoria dantesca: il contributo dei primi commentatori*. In: CERBO, Anna (Org.). *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*. v. 3. Nápoles: Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, 2011, pp. 795-816.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega (Orgs.). São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. CAMPOS, Haroldo de. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro:

Imago Ed., 1998.

CONTINI, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. Turim: Einaudi, [1970] 2003.

CORTI, Maria. *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale. Percorsi dell'invenzione e altri saggi*. Turim: Einaudi, 2003.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura. Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

LAGES, Susana K. *Cadernos de Tradução*. N. 3. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1998, pp.63-88.

LEONCINI, Paolo. Testo, lettore e lettura in Gianfranco Contini. In: BORTIGNON Martina, DARICI Katuscia, IMPERIALE Stefania (Orgs.). *Il lettore in gioco. Finestre sul mondo della lettura*. Innesti/Crossroads XL. v. 1. Veneza: Edizioni Ca' Foscari, 2013, pp. 29-40.

PLACELLA, Vincenzo. Il canto I dell'Inferno. In: CERBO, Anna (Org.). *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*. v. 1. Nápoles: Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2011, pp.1-36.

VOLLI, Ugo. Al principio. Interpretazione oltre l'interpretazione - Un esempio ebraico. In: *I piani della semiótica. Espressione e Contenuto tra analisi e interpretazione*. Versus n. 103-104-105 (jan-dez 2007). Milão: Bompiani, 2008, pp. 149-191.

DUE RACCONTI DI LUIGI PIRANDELLO E MACHADO DE ASSIS

Sandra Dugo (Univ. di Roma Tor Vergata)¹

RESUMO: O objetivo deste estudo é examinar as relações e as coincidências entre Luigi Pirandello e Machado de Assis; porque dois escritores geograficamente tão distantes, quanto involuntariamente próximos, tratam assuntos similares? Nunca tiveram a oportunidade de confrontar-se, porque não se conheceram, e cada um desconhecia a existência de outro, além do Oceano. Pretende-se analisar o tema da loucura em ambos os autores, a partir dos estudos sobre a fragmentação irreversível da consciência humana, e o embate do indivíduo consigo mesmo e com a sociedade nas obras de Pirandello.

PALAVRAS-CHAVE: Luigi Pirandello, Machado de Assis, a loucura, intertextualidade, análise psicanalítica.

ABSTRACT: L'obiettivo di questo studio è analizzare le relazioni e le incredibili coincidenze tra Pirandello e Machado; è naturale chiedersi perché due scrittori geograficamente tanto distanti, ma così vicini avessero dedicato le loro novelle a temi simili. Infatti non si conobbero mai, e quindi l'uno non conosceva l'esistenza dell'altro al di là dell'Oceano. Si vuole studiare il tema della follia in entrambi gli scrittori, partendo dalla scissione irreversibile della coscienza umana, riflettendo sul conflitto dell'individuo con se stesso e con la società, temi noti nelle opere pirandelliane.

PAROLE CHIAVE: Luigi Pirandello, Machado de Assis, la follia, intertestualità, analisi psicoanalitica.

Simão Bacamarte e Belluca

Luigi Pirandello e Machado de Assis² rappresentano due realtà sociali e culturali ben distinte ma con alcuni elementi comuni; sappiamo che Machado de Assis morì nel 1908 quando Pirandello pubblicava *L'umorismo*, e anche che è possibile un parallelismo con l'ironia machadiana. La scissione irreversibile della coscienza umana, il conflitto dell'individuo con la società

¹ Graduada em Letras (Universidade degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Mestre em Letras e filosofia (Univ. degli Studi di Roma "Tor Vergata"). PhD em Italianistica (Univ. degli Studi di Roma "Tor Vergata") Dupla Titulação: Doutorado em Letras Língua Literatura e Cultura Italianas (USP-FFLCH San Paolo, Brasile). Contato: sd3ugo22@gmail.com.

² Rio 1839 - 1908

che si trasforma in rivolta sono temi ricorrenti Perché insistere sulla lettura comparata e soprattutto qual è il vantaggio di questo studio? Un fatto è certo, gli intellettuali brasiliani erano particolarmente interessati alla cultura italiana e europea, viaggiavano per conoscere la letteratura, la musica e l'arte francese e italiana; in quell'epoca invece in Italia la cultura brasiliana era sconosciuta, in effetti gli studi sulla letteratura e sulla cultura sono recenti. Quindi l'ipotesi su una possibile ispirazione di Pirandello derivata da Machado è assolutamente impensabile, considerando che il viaggio del drammaturgo italiano in Brasile fu nel 1927, quando Machado non c'era più da quasi venti anni. Inoltre lo scrittore italiano pubblicava già saggi che riflettevano in parte sul tema della follia, dimostrando anche creatività e esperienza di eccellente autore di romanzi.

Sotto questo aspetto, si direbbe proponibile un parallelo sulla tematica comune evidente in entrambi gli autori e chiarire cosa o chi li ha ispirati a riflettere sulla follia. I racconti brevi scelti per la lettura comparata sono la novella pirandelliana *Il treno ha fischiato* (1914) e il racconto di Machado *L'alienista* (1882).

Pensando al confronto del personaggio pirandelliano Belluca e Simão Bacamarte notiamo che i due racconti sembrano seguire alcuni percorsi narrativi simili, ma in situazioni diverse. In Machado vi è una carrellata di svariate tipologie umane, rappresentate dai personaggi internati dall'alienista. Quasi tutti sono i soggetti che Simão emargina dalla società, e che hanno compiuto scelte sbagliate o avventate, trasgredendo il comportamento che lui Bacamarte ritiene normale. Il medico psichiatra osserva in modo ossessivo gli aspetti più complicati dell'essere umano, ma rinchiude molte persone nella Casa Verde, per poi auto-distruggersi nell'epilogo drammatico, durante il quale applica a se stesso le proprie teorie, giungendo alla conclusione che il suo esperimento scientifico è fallito, e qui voglio ricordare l'azione finale nella novella pirandelliana *Il soffio*³ (1934) in cui il protagonista si auto-distrugge. Coinidenze? Si ricordi che la follia era oggetto di riflessione e discussione negli ambienti intellettuali del periodo; oltre alle attività di ricerca vere e proprie degli esperti scientifici

³ *Soffio* fu pubblicata nella raccolta *Berecche e la guerra* nel 1934. La prima raccolta di *Novelle per un anno* fu pubblicata nel 1922, ma i 250 racconti brevi furono scritti tra il 1884 e il 1936 e pubblicati con raccolte successive.

nell'ambiente medico, c'erano anche dibattiti tra amici intellettuali nei salotti europei, e il tema era di uso comune nella narrativa. Pensiamo, ad esempio, a *The picture of Dorian Gray* di Oscar Wilde (1890), siamo nella fase del racconto fantastico e gotico che ha dato le basi al racconto horror e al "Giallo" nel novecento e poi anche ai film di tema fantastico. Nel racconto di Machado notiamo che alla base delle azioni del medico vi sono le sue teorie scientifiche sulla malattia mentale, e il lettore comprende sin dall'inizio che Simão sta conducendo un esperimento scientifico, con l'obiettivo di recuperare i soggetti ammalati e ricondurli alla condizione di normalità, quella che lui crede essere la normalità! Ma sarà difficile stabilire il confine tra la ragione e la follia e altrettanto complicato sarà il recupero, anche quando pensa di aver guarito i suoi pazienti. Alla fine del racconto si alternano nella comunità stupore per i successi di guarigione e paura, a cui segue la sfiducia di Simão in se stesso, dubbioso sui risultati del suo esperimento scientifico. Per lui il problema di guadagnarsi la fiducia è un problema di soddisfazione e di aspettative.

È altresì evidente che la nascita della psichiatria freudiana ha modificato il contesto sociale che vedeva il malato di mente con diffidenza e paura, considerandolo pericoloso, tanto da rinchiuderlo in carcere, anche quando non era necessario. La fiducia era un fatto ambiguo, ma dopo la scoperta freudiana si iniziava a pensare alla malattia mentale e non più alla pericolosità dei soggetti. Nasce l'idea di ricondurli alla normalità, sulla base di quello che la società considerava normale, in altre parole il pazzo era colui che trasgrediva le norme comuni del comportamento sociale. Il senso comune avanzava alcune fondamentali aspettative sul modo in cui la società reagiva di fronte alla malattia di mente.

Ma tornando alla nostra lettura comparata tra Pirandello e Machado non possiamo ignorare il grande impatto che la nascita della psichiatria ha avuto su di loro. Nonostante le tematiche comuni c'è una differenza sostanziale tra i due; Machado resta distaccato rispetto al personaggio, esprimendo talvolta un'ironia spietata e forse cinica, precisando che si tratta di un espediente narrativo, mentre in Pirandello prevale il senso di pietà per il personaggio che accompagna molte storie.

Le *creature* dei due scrittori nascono dalla loro fantasia drammatica, generando una creatività narrativa che sembra aderire alla realtà tangibile, come se la vita fosse un palcoscenico teatrale in cui si inscena l'esistenza umana. Approfondire l'aspetto psicanalitico e sociologico, ci pone di fronte alle differenze sostanziali degli studiosi italiani che, fino ad ora hanno proposto un'analisi teorica sistematica del testo, basata sull'interpretazione critico-letteraria e sull'estetica teatrale. In questo contesto, le interpretazioni dei brasiliani aprono nuovi orizzonti di studio, a cui va aggiunta un'interessante visione sociologica, che ci conduce verso una nuova comprensione dell'essere umano, dei suoi limiti, del difficile rapporto con la realtà sociale e dell'"umore nero", mediante il quale l'individuo affronta con coraggio il proprio destino avverso. In questa prospettiva è possibile comparare le novelle per comprendere le analogie e le differenze, spiegando le relazioni e le corrispondenze, e analizzando i brani. Sulla base di quanto argomentato finora la domanda è: qual è l'origine di questo *incontro virtuale*? Si tratta di uno strano percorso di avvicinamento trans-oceanico?

In effetti questo incontro virtuale tra i due si mostra ricco di elementi comuni, in quanto l'Italia e il Brasile non sono poi così lontani, e perché la crisi dell'individuo è un tema comune nello stesso periodo storico, durante il quale nasce la psichiatria, evento epocale nella storia della scienza medica.

Si vuole confrontare i brani della novella machadiana con *Il treno ha fischiato*, rileggendo anche gli articoli pubblicati da Pirandello nei giornali dell'epoca, in cui sono evidenti elementi comuni con Machado, e si vuole approfondire innanzitutto il tema della follia attraverso l'intertestualità esistente.

Se le realtà sociali e culturali in cui vivevano sono diverse, tuttavia osserviamo un filo tematico e concettuale comune. I temi sviluppati nelle loro opere hanno in comune la condizione di conflitto che diventa rivolta, e se Machado usa un'ironia sarcastica Pirandello scherza con la sua dialettica linguistica. L'obiettivo principale dello studio comparato è capire le corrispondenze per poi spiegarne anche le differenze. È importante chiarire che gli intellettuali brasiliani di quell'epoca nutrivano interesse per la cultura italiana e europea, viaggiavano per conoscere la letteratura, la musica e l'arte italiana e francese, al contrario degli italiani che nello stesso periodo

ignoravano la cultura brasiliana; in effetti gli studi sulla letteratura e la cultura sono recenti.

Può essere interessante scoprire cosa può ispirato i due scrittori a riflettere su questi temi. I due racconti brevi offrono molti spunti per una lettura comparata.

Confrontando Simão Bacamarte con il personaggio pirandelliano Belluca, riflettiamo sugli elementi comuni. Il medico alienista esamina ossessivamente gli aspetti più complicati dell'essere umano, internando molte persone nella Casa Verde, alla fine applica a se stesso le proprie teorie finendo nella frustrazione totale.

O limite entre razão e loucura

L'alienista è un uomo freddo e insensibile di fronte ai sentimenti, come sembra evidente dalla descrizione del brano. Il suo sguardo è glaciale come quello dello scienziato che esamina gli atomi con *occhiate metalliche*.

Il grand'uomo non si irritò e non si adombrò neppure. Il metallo dei suoi occhi non cessò di essere lo stesso metallo, duro, levigato, eterno, nemmeno una piega venne a incresparsi la superficie della sua fronte, tranquilla come un'acqua ferma. [...] Anche quando incontrava le persone della sua città, conversava con loro con uno sguardo che metteva paura ai più eroici
(Assis, 1994, p. 6).

Il monologo è composto da aggettivi che descrivono la freddezza caratteriale del personaggio che non a caso sviluppa la teoria della follia e inizia a realizzare il suo esperimento scientifico.

L'alienista fece un gesto grandioso e rispose: "si tratta di una cosa più importante, si tratta di un esperimento scientifico. Parlo di esperimento perché non mi azzardo ad affermare fin d'ora la mia idea; e la scienza, signor Soares, non è altro se non una continua indagine. Si tratta quindi di un esperimento, ma di un esperimento che cambierà la faccia della terra. La pazzia, oggetto dei miei studi, fino adesso era un'isola sperduta nell'oceano della ragione; comincio a sospettare che sia un continente". Disse ciò e tacque per assaporare la stupefazione dello speciale. Poi spiegò per esteso la sua idea. A suo giudizio la pazzia includeva una vasta gamma di cervelli, e spiegò ciò con grande dovizia di ragionamenti, di testi, di esempi.
(Assis, 1994, pp. 8-9)

Qual è il significato della riflessione di Simão Bacamarte? Certamente lo sconforto dell'individuo nell'affrontare le difficoltà della vita e i tentativi di cambiare il proprio destino sono le cause che convincono Simão a decidere l'internamento nella Casa Verde, come se fosse una punizione per coloro che commettono errori e che non riescono a vivere quella vita che la sorte gli ha concesso. Certi personaggi restano coinvolti nel assurdo progetto dell'alienista. Una donna viene internata perché esprime la propria opinione; Costa è internato perché non è riuscito ad amministrare il proprio capitale finanziario, perdendo tutto; Mateus è colpevole di aver mostrato un'espressione diversa dalla solita abituale. Pertanto leggendo il brano ci domandiamo: esisterà il confine tra ragione e follia?

Simão Bacamarte meditò ancora un istante e disse: "Considerando lo spirito umano come una grande conchiglia, il mio scopo, signor Soares, è di vedere se posso estrarne la perla, che è la ragione; in altre parole tracciamo una volta per tutte il confine tra la ragione e la pazzia. La ragione consiste nel perfetto equilibrio di tutte le facoltà: fuori di qui insania, insania e solo insania.

Padre Lopes, al quale confidò la nuova teoria, dichiarò semplicemente che non riusciva a capirla, che era un'assurdità e, se non era assurda, era talmente colossale che non valeva la pena dar inizio alla messa in pratica. Secondo l'attuale definizione, valida da che mondo è mondo" soggiunse "la ragione e la pazzia sono perfettamente delimitate. Si sa dove una finisce e dove l'altra incomincia. Perché varcare lo steccato?" (Assis, 1994, pp. 9-10)

Si può dire che Machado esprime simbolicamente la condizione di isolamento dell'individuo con l'internamento nella Casa Verde, mentre Pirandello crea storie in cui la solitudine è rappresentata dall'isolamento del personaggio; il distanziamento dal gruppo sociale è causato dalle azioni trasgressive di fronte alle norme sociali del vivere in comune. "La Casa Verde è un carcere privato" dove viene internato colui che trasgredisce il normale comportamento imposto dalla società, come se l'internamento fosse un castigo. A tale proposito pensiamo al conquistatore di donne, il donnaiolo Martin Brito; la sua colpa è corteggiare Evarista, moglie dell'alienista. Si noti che la gelosia è il motivo principale che causa l'internamento, in questo caso il sentimento umano di rabbia e infelicità è un atto trasgressivo rispetto al comportamento imposto dalla società.

Dopo molti internamenti il narratore fuori campo commenta: “non si sapeva più chi era sano e chi era pazzo: [...] Era decisamente il terrore. Chi poteva partiva. Capitò persino che uno di questi fuggiaschi fosse raggiunto a duecento passi dalla città” (Assis, 1994, p. 16). Si diffonde il terrore di essere internati: ognuno temeva di essere rinchiuso nel carcere della Casa Verde per aver trasgredito il normale comportamento che la società riteneva corretto, secondo il parere del medico alienista. Gil Bernardes era un uomo eccessivamente cortese, fu internato perché fuggiva, per aver avuto paura, dopo un periodo di pedinamento e di sorveglianza da parte dell’alienista. Effettivamente la rivolta del personaggio machadiano può essere comparata con il tentativo di fuga dei personaggi pirandelliani, che affrontano la crisi di identità. Nel rapido sviluppo dei eventi notiamo la trasformazione del terrore in rivolta, a tal punto che i cittadini presentano una petizione per cacciare l’alienista tiranno e crudele. Non a caso, il barbiere Porfirio espone la petizione nella vetrina del suo negozio senza risultato, mentre la rivolta verrà bloccata, pertanto i cittadini pensano che l’alienista è pazzo. In questo contesto si noti che la follia nasce dall’assurdità dell’esistenza umana in entrambi gli scrittori. Per loro la scienza può risolvere qualsiasi caso di follia con le cure appropriate. L’alienista ricovera anche sua moglie dopo averla sorpresa indecisa sulla scelta del vestito migliore da indossare. In seguito, molte persone vengono internate, fino a quando i quattro quinti della popolazione di Itaguaí vengono rinchiusi nella Casa Verde. L’esperimento scientifico di Simão Bacamarte consiste nell’internamento delle persone per migliorare il risultato dello studio sulla patologia cerebrale, ma come alienista non vuole rinunciare al ruolo di scienziato e decide di rinchiudersi nella Casa Verde.

Ma riflettiamo sulla caratteristica machadiana che credo la più interessante, mi riferisco alla distinzione in classi sociali; probabilmente le esperienze personali sono state determinanti, considerando che l’essere mulatto sembrava quasi una malattia come l’epilessia. Allo stesso modo, Pirandello vive la triste esperienza personale che influenzò in buona parte la creazione di svariati personaggi. I pazzi alienati di Machado vengono divisi in classi distinte, separando gli individui secondo criteri diversi in base alla condizione economica, che, di fatto, però non viene mai menzionata nel

romanzo; per Machado la distinzione non è sociale, ma è individuale e è connessa con la virtù morale superiore, che, per assurdo, deve essere disapprovata, combattuta e infine censurata con l'internamento per la freddezza cinica di Simão Bacamarte. La terapia applicata consiste nell'imposizione del sentimento contrario, come prescrizione obbligatoria di cura. Ci accorgiamo dell'assurdità e della contraddizione del narratore, come succede nel mondo reale, essendo la vita stessa è costituita principalmente da contraddizioni.

I matti erano divisi in classi a seconda della virtù morale che in ciascuno superava le altre, Simão Bacamarte si preoccupò di attaccare frontalmente la dote predominante. Si prenda un modesto. Egli applicava la cura in grado di inculcargli il sentimento opposto e non cominciava subito con le dosi massime, le graduava a seconda della condizione, l'età, il temperamento e la posizione sociale del malato. (Assis, 1994, pp. 32-33)

L'ironia di Machado è uno strumento di tecnica narrativa da non ignorare. Il prete Padre Lopes viene dichiarato guarito dopo aver presentato al medico l'analisi critica della *Versione dei Settanta* col dono di un libro, viene assolto dalla colpa di essere alienato. Cito il brano in questione in lingua originale portoghese perché si possa comprendere l'incisività dell'espressione machadiana

Sabendo o alienista que ele ignorava perfeitamente o hebraico e o grego, incumbiu-o de fazer uma análise crítica da versão dos Setenta; o padre aceitou a incumbência, e em boa hora o fez; ao cabo de dois meses possuía um livro e a liberdade. (Assis, 1994, p. 33)

Ma giunge però alla conclusione che tutti i pazienti guariti sono squilibrati quanto gli altri e, applicando la cura a se stesso, nasce in lui il terribile dubbio sulla validità delle proprie teorie, tanto da pensare di essere anch'egli alienato e malato mentale, tanto da essere internato nella Casa Verde. Motivo scatenante della crisi è l'essere giudicato dagli altri in perfetto equilibrio mentale e morale; in altri termini, per la comunità lui l'alienista non ha difetti, ma proprio per questo va in crisi: l'immagine che gli altri hanno di lui non corrisponde al profilo personale che lo stesso Simão conosce di se stesso: "Studio me stesso e non trovo nulla che giustifichi gli

eccessi della vostra bontà”; da qui nasce la crisi (ASSIS, 1994, p. 35). Tuttavia essendo un analista, sente che il suo esperimento scientifico è fallito, la sconfitta delle sue teorie è in accordo con la fragilità dell’essere umano, perciò percepisce la frantumazione della propria personalità, non riuscendo ad accettare la scissione tra l’uomo e l’alienista, situazione in cui ritroviamo il personaggio pirandelliano alienato, insicuro, squilibrato, coinvolto in una realtà inaccettabile e sconosciuta.

Subito ebbe dei dubbi, naturalmente, e arrivò persino a concludere che era un’illusione, ma da uomo prudente qual era, decise di convocare un consiglio di amici che interrogò con franchezza. La risposta fu affermativa. “Nessun difetto?”. “Nessuno” disse l’assemblea in coro. “Nessun vizio?” “Niente”. “Tutto perfetto?” “Sì”. “No, non è possibile” esclamò l’alienista “dico che non sento in me questa superiorità che ho appena sentito dichiarare con tanta solennità. Ciò che vi fa parlare è la simpatia. Studio me stesso e non trovo nulla che giustifichi gli eccessi della vostra bontà”. L’assemblea insisteva; l’alienista tenne duro; alla fine Padre Lopes spiegò tutto con questa considerazione tipica di un osservatore “Vuol sapere la ragione per cui non vede le sue elevate qualità che del resto noi tutti ammiriamo? È perché ha un’altra qualità che valorizza le altre: la modestia”. Era decisivo. Simão Bacamarte chinò la testa, al tempo stesso contento e triste, e forse più contento che triste. Immediatamente andò a ritirarsi nella Casa Verde. Invano la moglie e gli amici lo pregarono di restare, che lui era perfettamente sano ed equilibrato: né preghiere, né suggerimenti, né lacrime lo trattennero un solo istante. “Il problema è scientifico – diceva – si tratta di una nuova dottrina di cui io sono il primo esempio. E riunisco in me stesso teoria e pratica”. (Assis, 1994, p. 35)

La spiegazione di Padre Lopes è che l’alienista non può riconoscersi nel profilo del suo carattere descritto dal giudizio altrui, che è poi l’immagine che gli altri hanno di lui, perché l’alienista possiede la virtù della modestia. Poiché è uno scienziato non può ammettere di commettere errori, né tanto meno di essere modesto. Pensa di essere il primo esempio della nuova teoria scientifica della malattia di mente. La scienza è essenziale per un medico e innanzitutto per se stesso. Si noti come l’alienazione e la frantumazione dell’identità coinvolgono Simão; morirà diciassette mesi dopo l’auto-reclusione. Imperfezione, auto-critica, e fallimento delle teorie scientifiche rendono impossibile rispondere alla domanda: qual è il confine tra ragione e follia? Per Machado non esiste un limite razionale. Allo stesso modo le altre tematiche hanno un nesso concettuale comune con Pirandello:

il contrasto tra verità e ipocrisia, il conflitto dell'individuo con la società, l'uomo vale quanto un atomo.

Il treno ha fischiato

In vari brani del racconto pirandelliano è possibile la lettura comparata con Machado. Belluca ha la febbre cerebrale. Infiammazione della membrana cerebrale. Farnetica per l'encefalite. I medici parlano di "frenesia" e il suo delirio ne è il sintomo evidente. Il personaggio non accetta la condizione a cui la società lo ha obbligato a vivere, la sua protesta è considerata "alienazione". Leggiamo il brano in cui Belluca si rivolta contro il capoufficio

Inconcepibile, dunque, veramente, quella ribellione in lui, se non come effetto d'una improvvisa alienazione mentale. Se non che, questa volta, la vittima, con stupore e quasi con terrore di tutti, s'era ribellata, aveva inveito, gridando sempre quella stramberia del treno che aveva fischiato, e che, perdio, ora non più, ora ch'egli aveva sentito fischiare il treno, non poteva più, non voleva più esser trattato a quel modo. Lo avevano a viva forza preso, imbracato e trascinato all'ospizio dei matti (Pirandello, 1993, pp 207-8).

L'alienazione mentale è la follia, perciò la rivolta di Belluca contro il capoufficio è inconcepibile. E il personaggio vittima si rivolta spaventando i presenti, gridando di aver sentito il fischio del treno; la sua stramberia nasce dal rifiuto di essere giudicato male. Ma questa sua spiegazione non è compresa ed è trascinato a forza in manicomio.

Belluca è un ragioniere che compila i quaderni della contabilità, lavora con i numeri e i calcoli, ma all'improvviso cambia completamente e inizia a descrivere un mondo straordinario. Perciò viene considerato un alienato, per la comunità che ostenta il proprio stato di normalità lui è un pazzo. Il personaggio della novella pirandelliana ha in comune con l'alienista la capacità tecnica del ragioniere, lui come il medico machadiano è caratterizzato dalla medesima freddezza. Ma Belluca, all'improvviso sceglie di rifiutare la propria condizione

Ebbene, signori: a Belluca, in queste condizioni, era accaduto un fatto naturalissimo. Quando andai a trovarlo all'ospizio, me lo raccontò lui stesso, per filo e per segno.

Era, sì, ancora esaltato un po', ma *naturalissimamente*, per ciò che gli era accaduto. Rideva dei medici e degli infermieri e di tutti i suoi colleghi, che lo credevano impazzito. Magari! – diceva. – Magari! Signori, Belluca, s'era dimenticato da tanti e tanti anni – ma proprio dimenticato – che il mondo esisteva (Pirandello, 1993, pp. 210-211)

Durante la sua vita si era occupato solo del suo lavoro di ragioniere, ma all'improvviso una notte sente il treno fischiare e da quel momento avviene una sorta di risveglio della coscienza e si accorge che oltre alla sua quotidiana piccola e mediocre condizione esiste un mondo immenso e bellissimo.

C'era, ah! C'era, fuori di quella casa orrenda, fuori di tutti i suoi tormenti, c'era il mondo, tanto, tanto mondo lontano, a cui quel treno s'avviava... Firenze, Bologna, Torino, Venezia... tante città, in cui egli da giovine era stato e che ancora, certo, in quella notte sfavillavano di luci sulla terra (Pirandello, 1993, p. 211)

Ora, nel medesimo attimo ch'egli qua soffriva c'erano le montagne solitarie nevose che levavano al cielo notturno le *azzurre fronti*... Sì, sì, le vedeva, le vedeva, le vedeva così... c'erano gli oceani... le foreste. (Pirandello, 1993, p. 212, corsivo dell'autore)

Finalmente il risveglio della coscienza gli permette di vedere il mondo là fuori, una realtà stupenda fatta di belle montagne innevate, oceani e foreste. Oltre l'ambiente freddo della computisteria c'è un altro mondo: "si solleva dal suo tormento per prendere con l'immaginazione una boccata d'aria nel mondo" (Pirandello, 1993, p. 212). La sua prima idea è allontanarsi dalla realtà oppressiva e Belluca ha bisogno di sentirsi libero come il personaggio machadiano.

I tre saggi di Pirandello

Va spiegato ora il motivo della scelta tematica della follia. Si noti l'affinità dell'argomento anche in tre saggi pirandelliani in cui Pirandello riflette tema. A proposito delle strane poesie del poeta portoghese Guerra Junqueiro Pirandello commenta lo studio di Morel, intitolato *Du délire panophobique des aliénés gemisseurs*, secondo il quale il poeta soffrirebbe di una malattia mentale per i frequenti lamenti e singhiozzi, perfino i personaggi di Guerra Junqueiro sono ammalati mentali. Secondo lo stesso studio di Morel,

lo stesso si può dire per i poeti preraffaellisti, simbolisti e decadenti. Altri che sostengono la stessa teoria di Morel: Lasègne e il Lombroso, autore di *Genio e follia* il quale scrive.

nessuno più si fa scrupolo di penetrare con la lente del medico alienista nei domini dell'arte; e per nessuno più è una fatica scoprir le piaghe che offendono e affliggono artisti e letterati. Basta aprire un romanzo o un libro di versi; basta entrare in una galleria o esposizione d'arte moderna. Ecco lì un pittore che è affetto di ambliopia isterica Pirandello, 2006, p 188.⁴

Secondo questo studio è possibile che i poeti pre-raffaelliti, simbolisti francesi soffrissero della stessa malattia mentale. Un'assurdità che il drammaturgo italiano non accetta, pensando che lo psichiatra, definito *alienista*, esagera applicando le teorie scientifiche senza distinguere. Infatti in *Il mestiere del letterato Arte e coscienza d'oggi* scrive

nessuno più si fa scrupolo di penetrare con la lente del medico *alienista* nei domini dell'arte; e per nessuno più è una fatica scoprir le piaghe che offendono e affliggono artisti e letterati. Basta aprire un romanzo o un libro di versi; basta entrare in una galleria o esposizione d'arte moderna. Ecco lì un pittore che è affetto di ambliopia isterica⁵. Pirandello, 2006, p. 188, corsivo nostro

Il riferimento è chiaro: personaggi e storie nascono dalla mente patologica degli artisti, dei poeti e degli scrittori. Si pensi all'interesse del drammaturgo italiano per la malattia mentale, un interesse scientifico che in questo caso specifico non appartiene alla triste esperienza della moglie, internata nel 1919, manifestando la malattia a già nel 1906; dopo la pubblicazione degli articoli. È possibile comprendere l'opinione di Pirandello nel brano di *Arte e scienza*

Rileggendo nel libro di Alfredo Binet *Les altérations de la personnalité*⁶ quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, dai quali, com'è noto, si argomenta che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di vari stati di coscienza più o meno chiari⁷ Pirandello, 2006, p. 587

⁴ Articolo pubblicato nella "Nazione Letteraria", 1893, il titolo è *Il mestiere del letterato*.

⁵ O artigo foi publicado na revista "Nazione Letteraria" (1893). PIRANDELLO, L. *Saggi e interventi*, Meridiani Mondadori: Milano, 2006, p 188 "Il mestiere del letterato".

⁶ BINET Alfred, *Les altérations de la personnalité*, Félix Alcan: Paris, 1892. BINET Alfred, *Les altérations de la personnalité, Le alterazioni della personalità*, trad. Chiara Tagliavini, Fioriti editore: Roma. 2011.

⁷ PIRANDELLO, L. *Saggi e interventi*, op. cit., p 587.

Troppi presunti esperti delle teorie psichiatriche peccano di superficialità, giudicando gli artisti malati di mente. Secondo Pirandello si tratta di teorie assurde che fanno ridere. Il brano infatti esprime ironia e ci ricorda la parodia e lo stesso stile di scrittura machadiano:

Ma ci vuol proprio molto a intendere che la genialità non è, fondamentale, né può essere una specie di malattia mentale? Il pazzo è o prigioniero di un'idea fissa e angusta o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli d'uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee; senza varietà cioè senza unità: il genio, invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti; lo spirito che non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio d'un movimento vitale
Pirandello, 2006, p. 589

Pirandello riflette sui presunti casi patologici delle varie espressioni artistiche e commenta con ironia le teorie psichiatriche sul genio artista o scrittore o poeta definito pazzo.

Parimenti è difficile tenere a freno una risata nel vedere come questi professori di critica antropologica o fisiologica non riescano a comprendere che se l'artista, in quel suo libero movimento vitale, talvolta crea leggi ch'egli stesso ignora, può tal'altra anche sacrificare la così detta logica comune a un superiore effetto d'arte, perché il vero dell'arte, il vero della fantasia non è il vero comune
Pirandello, 2006, p. 589

A questo punto Pirandello riflette sulle teorie di Spencer *Principles of psychology* (p 590) fino a giungere al pensiero filosofico di Benedetto Croce, secondo cui era importante scoprire le motivazioni dell'ispirazione artistica (narrativa, poesia, pittura scultura), base della teoria estetica crociana. L'ispirazione artistica era ritenuta valida se coerente con le categorie del bello e del brutto⁸. La riflessione di Pirandello nasce dall'idea che l'errore comune è credere nella distinzione in classi, attribuendo valore negativo o positivo a ciascuna categoria. Notiamo altra affinità con Machado e una linea concettuale comune.

È ci domandiamo qual è il significato dei brai e qual é l'obiettivo della nostra lettura comparata; penso che sia fondamentale l'importanza della

⁸ B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1902), *Breviario di estetica* (1912) e *Aesthetica in nuce* (1928).

nuova scienza: la psichiatria nella stessa epoca dei due scrittori. È il caso di rivolgere la nostra attenzione a Sigmund Freud, il fondatore della psicanalisi, autore di *Sulla teoria dell'attacco isterico*, (1892) una novità sensazionale per l'epoca, l'opera nasceva però dalla collaborazione del suo professore Joseph Breuer.

Il medico psichiatra viennese elaborò la "Teoria di Brucke" secondo la quale nel sistema nervoso era una forte energia che era costantemente attiva in tutto l'organismo. Applicò per primo il metodo dell'ipnosi per curare i pazienti affetti da isteria, con il metodo catartico, cioè lasciando che i soggetti esprimessero esternassero le proprie fobie o follie durante l'ipnosi. Secondo gli studiosi la malattia della schizofrenia influenzò la stesura della novella machadiana e rappresenta un racconto controcorrente rispetto alla nascente psichiatria, le tematiche riferite alla malattia mentale sono considerate come la reazione dello scrittore alla propria condizione di isolamento per essere mulatto orfano e per l'epilessia di cui soffriva fin da piccolo. Io penso invece che la sua fantasia e il talento creativo sia stato ispirato dalle nascenti teorie sulla psichiatria, che attive in Europa, devono averlo interessato, come del resto era interessato alla cultura europea in genere. Potrebbe aver incontrato Joseph Breuer per la malattia di cui soffriva o semplicemente perché anche lui era appassionato del gioco di scacchi come il medico psichiatra viennese.

Non c'è dubbio che Machado de Assis sia stato un eccellente romanziere.

Personaggi e trame sono inventati dalla fantasia drammatica dei loro autori, che possiedono una creatività narrativa e un talento fantastico, che talvolta sembra agganciarsi perfettamente alla realtà sociale vissuta, ma che nel complesso è un teatro immaginario in cui molti tipi umani passano raccontandosi. Se ci interessa approfondire l'aspetto psicoanalitico e sociologico, scopriamo interessanti orizzonti nell'ambientazione storica e sociologica riferita ai due scrittori. In entrambi l'essere umano appare disorientato, in conflitto con la realtà sociale in cui vive, e cerca di affrontare il destino avverso con fermezza e l'auto-affermazione di sé. Dopo aver letto alcuni brani estratti dai due racconti, abbiamo notato alcune affinità tematiche. L'incontro inconsapevole dei due scrittori ha una spiegazione: la

crisi dell'individuo nello stesso periodo storico e l'inizio della medica della psichiatria era un evento epocale nella storia della medicina.

In *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* Pirandello afferma che lo scrittore per soggettivismo di carattere, ha un temperamento individuale e unico. La nuova scienza esamina i processi della coscienza, tentando di avvicinarsi sempre alla comprensione dell'individuo.

Tutto il cammino percorso in pochi anni dalla psicologia contemporanea ha dimostrato le ragioni per cui ai processi in genere della coscienza si davano i caratteri di necessità meccanica e di fissità quasi materiale, mettendo in chiaro che il mondo è rappresentazione solo in quanto lo consideriamo facendo astrazione dal soggetto, da noi; è rappresentazione e volontà in quanto lo consideriamo come ci si presenta direttamente alla coscienza, nella quale troviamo appunto in intimo e inscindibile legame e in continua azione reciproca quei due elementi che la vecchia psicologia teneva disuniti: i sentimenti e le rappresentazioni; donde la variabilità di queste considerate direttamente

Pirandello, 2006, pp. 685-712

Riferimenti bibliografici

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Nova Aguilar: 1994, v. II.

<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000231.pdf> Acesso: 28/9/2017

_____. *Cronache brasiliane*. Lindau: Torino, 2016.

BINET, Alfred. *Les altérations de la personnalité*. Félix Alcan: Paris, 1892.

_____. *Le alterazioni della personalità*. Trad. Chiara Tagliavini, Fioriti editore: Roma, 2011.

CROCE, Benedetto. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Laterza & Figli: Bari, 1908.

<https://archive.org/stream/esteticacomesci00croccoog#page/n611/mode/2up>
Acesso: 28/9/2017.

DEGANI, Francisco. *Pirandello novellaro, da forma à dissolução*. Nova Alexandria: São Paulo, 2009.

_____. *Pirandello e a máscara animal*. Nova Alexandria: São Paulo, 2015.

FREUD, Sigmund. *Obras completas. Estudo sobre a Histeria (1893-1895)*, v. 2. Trad. Laura Barreto e Paulo César de Souza, Companhia das Letras: São Paulo, 2016.

PIRANDELLO, Luigi. *Il meglio dei racconti di Luigi Pirandello*. Milano: Mondadori, 1993.

_____. *Saggi e interventi*. Milano, Meridiani Mondadori, 2006.

_____. *40 Novelas de Luigi Pirandello*. Trad. M. Santana Dias. Companhia das Letras: São Paulo, 2008.

DESLEITURAS

Alessandra Vannucci^{1*}

RESUMO: A prática de traduzir um texto dramático, especialmente no caso de gêneros da tradição cômica, prefigura uma virtual encenação. A produção filológica de um tal texto (exegese) convive com a produção performática (possíveis execuções), já que é a cena o espaço de onde vem e para onde se destina. Analiso três textos renascentistas que apesar de absorvidos pela literatura italiana, se originam de performances atoriais populares em dialeto. Neles, a letra evoca a voz, a linearidade da escrita evoca a tridimensionalidade do corpo. Com a nostalgia da presença do ator, surge uma imagem do leitor como encenador, cuja desleitura incide no processo de produção de sentido.

PALAVRAS-CHAVE: tradução, comédia renascentista italiana, oralidade, performance

ABSTRACT: The practice of translating a play, especially in the case of comic tradition, prefigures a virtual staging. The philological production of such a text (exegesis) coexists with the performance production (possible executions), since the scene is the space from where it comes and to where it is destined. I analyze three Renaissance texts that, despite being absorbed by Italian literature, originate from popular performances in dialect. Here, letter evokes voice, linearity of writing evokes three-dimensionality of the body. With the nostalgia for the presence of the actor, an image of the reader as stage-director arises, whose misinterpretation impacts the process of producing sense.

KEY-WORDS: translation, Italian renaissance comedy, orality, performance.

Estão aqui, na minha mesa, três peças geradas em dialetos tão diversos entre eles quanto o são línguas estrangeiras, em situações performativas muito específicas, em épocas tão distantes que abrangem o milênio. Única característica comum, o fato de se apresentarem para mim em forma de livros, caso contrário elas não poderiam estar juntas sobre a mesa e no estante das livrarias, setor literatura italiana, aparência ortográfica

^{1*} Dramaturga, tradutora e diretora de teatro. Professora de Graduação em Direção Teatral na ECO-UFRJ e da Pós-Graduação em Artes da Cena onde coordena a linha Poéticas da Cena. Pesquisadora do CNPq.

uniformizada. Contudo, a viagem dessas peças começou bem antes e sua destinação não é esta mesa. Paridas no âmbito da oralidade, alimentaram gerações de atores e chegaram aqui para serem traduzidas e montadas no Rio de Janeiro, o que de fato aconteceu nos últimos quinze anos. São elas: *La moscheta*, de Angelo Beolco (1527, em dialeto de Pádua); *Il candelaio*, de Giordano Bruno (1582, em dialeto de Nápoles, contaminando com latim); e *Johan Padan a la descoberta de le Americhe*, de Dario Fo (1992, em *gromelot*, ou seja, um idioleto já usado pelos cômicos da Arte, contaminando códigos eruditos e populares, línguas e dialetos).

Este último é transcrição de um improviso narrativo e traz no texto editado, às vezes sublinhado na forma de notas no pé da página, marcas da performance originária: glosas, indicação de artifícios retóricos que implicam num comprometimento mímico e/ou gestual, invocações e provocações ao auditório, uso de ditados e lugares comuns, alusões ao contexto de atuação. O narrador (originariamente, Dario Fo) conta, na primeira pessoa, a história de Johan (um *zanni*, oriundo da região Padânia ou seja, do campo: um Zé) o qual, fugindo da Inquisição, embarca clandestino numa das caravelas de um conquistador (apresentado por “um tal de Cristovão”, que nós leitores entendemos ser Colombo). Após escapar a um naufrágio, testemunhar matanças, ser negociado, escravizado e quase devorado pelos nativos, acidentalmente Johan Padan torna-se líder da resistência indígena contra os conquistadores. O discurso deste narrador, que aos poucos revela-se herói desta viagem, é épico: aquele sujeito picaresco sobreviveu a tudo aquilo só para chegar aqui e contar sua história à esta plateia. Ele é movido por urgência: precisa ser compreendido, usa todos os truques para manter a atenção do ouvinte, parece lembrar cada detalhe de improviso, só no momento em que chega fisicamente a ele. Sua narração é performativa; sua linguagem é fisiológica, repleta de ruídos, onomatopeias, ecos de palavras em outras línguas e dialetos obsoletos cujo registro é quase que impossível. Toda esta escrita pertence ao cânone oral; somente faz sentido graças à cumplicidade do ouvinte que, aos poucos, aprende a decodificar aquele repertório de estereótipos sonoros (inclusive palavras) e completar a performance do narrador com sua imaginação interpretativa. A transcrição

no código escrito, para fim de registro e publicação, preserva nas entrelinhas esta natureza oral e performática.

A essência performativa molda até o apelido do afamado autor de *Moscheta*: Angelo Beolco, dito *Ruzante*, isto é, “o que gagueja” ou “que come como um porco”. O autor, de ambiência culta, dirigia uma companhia teatral de camponeses que circulava entre festas nos casarões (*ville*) de nobres e burgueses e festas nos vilarejos. Como ator, entrava em cena nos panos de *Ruzante*, um sujeito agreste, analfabeto, imprestável e massacrado pela história. Aqui nesta peça, de volta do campo de batalha, *Ruzante* cai em uma espécie de inóspito trapézio amoroso porque deve disputar a esposa com dois amantes: um camponês caipira e um soldado inválido. Desafiado de corno pelos outros dois, *Ruzante* teima provar que não é. A prova consiste em surpreender a mulher em casa, disfarçado de *citadin* ou seja, um outro tipo social, urbanizado e um pouco mais letrado, tanto que se apresenta falando difícil (*grammuffo moscheto*, isto é, metido a besta). A cena, em que a mulher em questão acaba humilhando o machismo do marido e reivindicando o direito de usar seu corpo como bem de troca ao seu favor, naquela economia de fome, contamina a paródia literária com o repertório obscuro do “contrasto” erótico – um clássico dos jograis (*giullari*) que atuavam na rua. O que rege a peça, sob aparência de farsa inconsequente, é uma lúcida reflexão sobre as lógicas perversas que governam o *roesso mondo*, isto é, o mundo pelo avesso. Fome, guerra, miséria, desemprego são ingredientes do enredo escatológico entre tipos farsescos cuja humanidade é reduzida à essência de corpos que desejam e sofrem, gozam, suam e comem. Os personagens são máscaras sonoras, emprenhadas de informações sobre a cruel regressão social da economia renascentista. Vomitando – em palavras, ruídos, arrotos – as entranhas dos personagens, *Ruzante* refunda o gênero cômico em bases fisiológicas.

A opção pelo dialeto, por parte de um autor erudito, não é somente estilística, como política, já que também representa sua postura polemica, apoiada pela Universidade de Pádua, diante das tendências de homologação da enorme diversidade de línguas faladas na península em uma única língua literária italiana, nas primeiras décadas de 1500. O uso de línguas

“menores”, resgatando a potência não escrita de culturas julgadas inferiores, é um gesto de resistência oportuno para uma possível inversão de tendência.

Mesma polemica move o erudito filósofo Giordano Bruno ao escrever, em 1582, uma comédia em que mistura um uso especialmente trivial do dialeto napolitano com um latim macarrônico, caricatura do idioleto dos letrados. De seu exílio de Londres, onde publicava, em um latim pelo contrário impecável, tratados de cosmologia, artes mnemônicas e ciências naturais, diálogos ontológicos e teológicos tão ousados que acabariam em cinzas na fogueira que consumiu seu corpo em 1600, Bruno quis escrever e publicou *O castiçal* bem no ano em que em Florença um grupo de ilustres humanistas fundavam a conservadora Academia della Crusca, visando tratar da “questão da língua”, ou seja, da multiplicidade de línguas faladas e escritas na península. Uma cartografia caótica, correspondente às diversas sobreposições de culturas migrantes, hora dominadas, hora dominantes, ao longo dos séculos, que a Academia se propunha a organizar em uma hierarquia qualitativa para uso dos literatos afirmando a superioridade do florentino usado por Dante e Petrarca uns três séculos antes. Exilado na língua inglesa, o napolitano Giordano Bruno aciona em cena um povo de 24 personagens, cada um falando do seu jeito: dialeto, língua castiça apreendida, latim macarrônico, alguns estrangeirismos e muita anedota desabusada, cuja obscenidade fica facilmente compreensível em qualquer língua, quando ilustrada por gestos e palavrões. O efeito coral visa fazer com que o espectador “sinta-se” transportado no meio de uma praça de Nápoles a presenciar as ciladas que o povo prega em três vítimas: um alquimista, um apaixonado platônico e um pedante. Os três, que se julgam pertencentes à casta dos letrados e são representados como verborrágicos, inconcludentes, hipócritas e estupidamente metidos a intelectuais no mundo violento que os hospeda, são alusivos ao próprio autor. Este, letrado e culto, mas oriundo do povo, se apresenta no frontispício do livro como “acadêmico de academia nenhuma”. Não contente, se apresenta mais uma vez quando, na sequência em formato “matrioska” de prólogos, pro-prólogos, anti-prólogos e portarias que abre a comédia, satirizando as normas da dramaturgia renascentistas, certa hora faz entrar um sujeito com roupa de serviçal que aborda a plateia: “se os senhores não gostarem dessa zona, eu mesmo, que chamei esta

comédia de *castiçal*, ou seja de cu [acompanha sinal de cu feito com o punho], peço que peguem sua vela e a metam no [sinal de cu]”. É o autor.

Trazendo marcas explícitas de cruzamento e conflito entre cultura escrita e oral, esfera letrada e iletrada, estes textos produzem uma hermenêutica paradoxal. A letra evoca a voz; na obra literária antologizada emerge a nostalgia de sua vivência oral; a dimensão linear do registro do texto oculta a tridimensionalidade cinética de sua produção. A precária autoridade da “autoria” (legitimando tão somente uma propriedade intelectual) demanda uma autoridade muito maior, que emana da presença do autor/ator no diálogo ao vivo. A gênese híbrida de tais textos que não são, a princípio, destinados a um leitor, mas, sim, a uma plateia, convida a reconsiderar a interferência do destinatário na produção de sentido – diante do convite acima citado, de meter a vela no [sinal de cu], um leitor pode até permanecer imperturbável, mas não um grupo de espectadores. Isto quer dizer que a forma escrita protege (ou exclui ou aliena) o leitor do jogo provocador no qual aquele gesto fará certamente vibrar respostas na plateia.

A exclusão da presença pode implicar uma certa alienação do leitor e uma sensação de incompetência na compreensão da narrativa conduzida pelo viajante pícaro criado e interpretado por Dario Fo. Pois, como explicamos, Fo é um autor/ator que desenvolve sua *performance* (uma execução única daquela narrativa) em um idioleto fisiológico (*gromelot*) não indexado em dicionários e não inteiramente registrável na versão escrita (que se configura filologicamente, múltipla). A compreensão da *performance* no palco é garantida pela cumplicidade de cada plateia: o narrador compartilha com espectadores a invenção de uma língua filo-fisiológica que só serve para contar a história naquela noite: de modo que todos os presentes aos poucos se tornam, igualmente, autores/atores daquela *performance*. O autor da história, neste caso da *Descoberta das Américas*, é Alvar Nunes Cabeza de Vaca, conquistador espanhol e testemunha dos fatos verdadeiros que relata no livro (*Naufragios y comentarios*, Valladolid, 1555) do qual o ator/autor Fo foi leitor antes de leva-la ao palco. Parece que o sentido da narrativa, comunicável pela leitura de um texto escrito, migrou para um espaço vibrátil e efêmero e para um registro corporal que se monta e remonta a cada noite, aparentemente mais precário do que a página, mas,

ainda assim, capaz de conservar o corpo da narrativa em uma sólida tradição de oralidade. Se considerarmos as formas da transmissão, ao longo de séculos entre baixa e alta idade média, de repertórios literários fundamentais da cultura ocidental, como a *Chanson de geste*, cujos conteúdos eram elaborados, reelaborados e difundidos por narradores e brincantes de rua, poderemos afirmar que literatura é um gênero oral. Não declara outra coisa a atribuição do prêmio Nobel pela literatura, ao autor-ator Dario Fo em 1997 porque “segundo a tradição dos *giullari* medievais, zomba do poder e devolve a dignidade aos oprimidos”.² Quem eram estes *giullari* (jogral em português, *jongleur* em francês, do lat. *jocular*, ou seja, brincar)? Qualquer pessoa que, podendo acessar algum repertório, ganhasse a vida mambembando de cidade em cidade, entretendo com suas histórias o público das feiras, das praças, dos santuários mais afamados e das encruzilhadas entre rotas de peregrinarem. Deslocando-se em amplos núcleos familiares, acompanhados por seus filhos e mulheres as quais também exerciam artes histriônicas, por vezes no limiar com a prostituição, os jograis conduziam uma existência nômade e anárquica que lhe permitia fazer de qualquer tipo social o alvo de sua sátira licenciosa, enquanto, por outro lado, eram alvo de repressão por dar público exemplo de licenciosidade. No século XI, com a fundação das universidades, núcleos de frades fugidos a vida monástica e atraídos por pensamentos heterodoxos começaram a circular nas rotas entre sedes renomadas de estudos humanistas, como Bologna, Padova e Paris. Eram chamados de *clerici vagantes*, vulgo *goliardi*; dominando amplos repertórios nos gêneros cômicos clássicos, seja de poesia como de narrativa e de música, inauguraram um formato performativo de entretenimento com forte pegada satírica que empregava as armas da ironia, da alegoria, da paródia ao lado de um franco turpilóquio e que encontrou imediato sucesso nas cortes. Este gênero bufão, capturado em seguida pela literatura escrita (Boccaccio, Gil Vicente, Chaucer e, para vir ao nosso caso, Giordano Bruno) assim como pelos cômicos de rua e palco, quando se organizaram em companhias profissionais (é o caso da companhia de Ruzante, dos cômicos *dell'Arte* e dos *King's men*, a companhia

² A motivação, pronunciada na língua do premiado, como na tradição da Accademia Nobel, foi: "Perché, seguendo la tradizione dei giullari medioevali, dileggia il potere restituendo la dignità agli oppressi".

de Shakespeare) produziu um repertório de textos, partituras e personagens paralelo ao repertório literário. Este gênero de literatura oral constitui uma produção de sentido que não pode ser desvinculada, para sua plena compreensão, das formas de produção de presença de autor/ator e espectadores.

Vou dar um exemplo usando a cena do disfarce de Ruzante, antes apresentada. Agora faça o favor, prezada leitora, gentil leitor, de procurar um colega do outro sexo e pedir para sentar ao seu lado; a pessoa convencionada no sexo masculino entre vocês dois, por favor, ponha um lenço na cabeça e pendure um saquinho com algumas moedas na cintura (fará Ruzante); a pessoa convencionada de sexo feminino entre vocês segurará algumas compras de feira, melhor se vegetais, do tipo berinjela ou pepino (fará Betia); e agora leiam as falas que seguem, de voz alta e executando as ações sugeridas pelas rubricas.

Betia (*com as compra*) – Quem é?

Ruzante (*desfarçado atrás do lenço*) – Sou eu mesmíssimo. Não reconheceis minha pessoa?

Betia – Cruz credo, conheço não.

Ruzante – Saiba sua Senhoríssima que este cavalheiro desfalece de amores por vosco. Não me desprezei!

Betia - Dispenso nem cachorro, imagine um senhor. Segura aqui. (*põe as compras na mão dele e encosta*)

Ruzante - Tocai, tocai.

Betia – De onde você è? (*cheira*) Você não me é estranho. (*encosta mais*)

Ruzante - Sou russo-napolitano de Angola, de prima espécimen. General Von BlahBlah. (*excitado*) Mamma mia! Deitar-me-ei em vosso leito seu (*mostra, sem tocar, o saco de moedas pendurado na cintura*) Dinheiros não me faltam a mim.

Betia – Deixa eu ver este saco de perto (*toca no saco*)

Venha cá (*toca melhor em volta do saco*) você não me é estranho.. tenho certeza que você.. (*retira o lenço da cabeça do Ruzante*) Ah!

Ruzante (*sendo descoberto, deixa cair as compras e levanta*) - Ah. É assim que eu viro corno, né? Sua puta.

Pausa, na qual Betia entende e Ruzante não entende.

Após a pausa, Betia reage e bate nele.

Ruzante - Ai, ai, ai.



Abaetê Queiroz, Camila Meskel, Similião Aurélio no *Cozido* de Ruzante, Teatro Goldoni, Brasília, 2011

Pela experiência de produção de presença que sugeri fazer, fica evidente que só a sonoridade e gestualidade (incluindo ruídos e pausas, necessários para que o ator-autor-espectador entenda o equívoco antes da personagem) dão conta dos rápidos golpes no desenrolar da sedução que se torna conflito, garantindo um certo efeito cômico. É uma escrita que consolidou sua eficácia, antes, na partitura performática; ou, com as palavras de admiração que Dario Fo usa em relação às obras de Ruzante, é um texto que foi “mastigado, digerido e cagado por gerações e gerações de atores”.

Na dimensão da oralidade, da voz como produção corporal, mesmo quando não se trata de improviso, há um nexos imediato que consiste na compreensão intuitiva, não-mediada, vale dizer, imediata mesmo que talvez incompleta do ouvinte. Sentado à mesa, o leitor pode recorrer à mediação de dicionários, enciclopédias e notas de pé de página, assim garantindo a completa compreensão daquele texto no tempo; no teatro, o espectador não tem tempo para consultar enciclopédias, sempre que tenha trazido uma de casa; caso ele resolva pausar a sua participação no evento, não é para consultar edições críticas e, sim, para sair da sala. A escrita, assim, permanece marcada por uma falta, já que ela por si não devolve o nexos

imediatamente da voz com toda sua voracidade de interlocução em aberto. Entre o acontecimento do ressoar das palavras pelos corpos e o registro do sentido na escrita, há uma glosa perdida, da maior importância quando se trata de traduzir um texto teatral, especialmente uma comédia.

Suponhamos que um leitor modelo resolva ressuscitar tal glosa, individualmente, usando todos os recursos à disposição: voz alta, corpo em movimento, atitudes, gestos e até uma imaginária encenação. Aconteceria algo no âmbito daquele que o filólogo Paul Zumthor define “performatividade” (1993: 144) da palavra: um “estado latente” contido e preservado entre um e outro leitor para que volte a encarnar-se no presente real daquele instante espaço-temporal, em diálogo com cada vez novas comunidades interpretativas. Em qualquer ato de fala (por exemplo, pedir instruções em um estabelecimento público de como chegar à toalete) a palavra se torna eficaz dependendo “do número e da qualidade dos elementos performativos e não-linguísticos em jogo” (ibidem, p.219); vale dizer que o falante, para conseguir o que quer, articula as regras pressupostas e compartilhadas com outras, subjetivas e circunstanciais, isto é, improvisadas e válidas somente enquanto decodificados naquele ato comunicativo. Não diferente acontece na literatura. Determinadas estratégias de escrita, explica Umberto Eco (1979) coincidem com determinadas estratégias de leitura. Um texto só existe na medida do leitor. Este não é mero destinatário, mas coautor da obra, mesmo que não exista homologia entre as competências em jogo (escrever, ler). Nosso leitor-modelo que quisesse interpretar o texto com o corpo, de voz alta e executando as rubricas (como vocês, meus leitores, uns minutos atrás) estaria resgatando o texto da tirania da escrita e fazendo vibrar o conteúdo para fora de sua função informativa e da “mesmidade linguística” registrada pela forma (FISH, 1980, p.9). A produção daquele prazer sensorial, efêmero e específico, não registrável e não reproduzível, emanado pelo nexo que se cria entre leitor e obra a cada ato de leitura, é a glosa perdida que pode ser resgatada em formato de experiência. O texto se torna (mesmo que de modo volátil, efêmero e subjetivo) uma realidade poética no domínio pleno da *poiesis* (do grego, vale por “ação de criar”).

Na longa tradição da literatura como gênero oral, esta plenitude da palavra consistiu na transmissão do sentido em poesia, canto, desafio, batida do pé, gestos entendidos como dispositivos de “plena execução” ou *performance* (do francês *parfournir*, fazer com perfeição). Se formos seguir a sugestão que surge do espanto de santo Agostinho (nas *Confissões*, livro VI) diante do venerado Ambrogio que “corria com os olhos pelas páginas de um livro, enquanto o coração penetrava em seu significado e voz e língua descansavam, sem emitir um som” os estudiosos no ocidente não conheciam até o século X a leitura silenciosa: tanto que compreendiam a leitura como prática retórica, entre os *genera dicendi*. E se é verdade que a leitura interior (*endofásica*, falada para dentro) demanda um processo inteiramente mental de decodificação do texto, sem passar pela sua pronúncia, vice-versa tirar um texto do estado bidimensional ao qual o obriga o registro escrito demanda uma específica competência oratória (declamação, interpretação). Considerando que a palavra texto (do latim *textum*, tecido) carrega a materialidade artesanal daquilo que foi tecido, podemos nos perguntar qual material compõe um texto: somente caracteres de imprensa e páginas? Ou também “coração, voz e língua” como aponta Agostinho? Neste caso, ao leitor/executor do texto seria exigido também um *savoir faire* especial e próprio das relações encarnadas: pois ler/executar o texto é um ato que produz subjetividade, presença, responsabilidade e que ritualiza o espaço circunstante, o qual se dispõe na convenção prevista para estar nele ou assisti-lo (pensem, por exemplo, quando alguém começa a cantar uma canção em uma praça). Mesmo se for cumprido individualmente, o ato produz um evento público: pois *performar* um texto afeta o seu significado para todos os presentes. Cada leitura é uma remontagem da trama; uma rearticulação da forma/conteúdo em outro contexto historicamente determinado e outra perspectiva histórica. A persistência da tradição dos narradores-jograis (*aedos* na Grécia clássica, *griots* em muitas etnias africanas, *ragugoka* no Japão, *cantastorie* na Itália, brincantes e repentistas no Nordeste, etc.) sugere que cada nova *performance* recoloca novamente em jogo todo o conteúdo performado.

Nosso leitor modelo, agindo como um ator ou um *maestro*, estaria clareando aquele que nos pareceu, de início, um paradoxo: desvelando que

palavra é algo para ser assistido, recebido sensorialmente, algo irreduzível ao mero mecanismo conceitual que rege a escrita. A progressiva desmaterialização dos sujeitos envolvidos nas trocas interpessoais pelas mídias cibernéticas – mensagens, imagens, gravações substituindo a presença do interlocutor, ainda que tácito e silencioso – desvela o vazio desconcertante ocultado por nosso regime comunicativo: a ausência do(s) autor(es). Em si, o uso do código escrito denuncia esta ausência (eu mesma sou um exemplo disso, neste instante). Porém, todo autor/leitor sabe que não há grau zero de recepção. O êxito comunicativo do texto e até mesmo sua sobrevivência depende do leitor, de sua compreensão, de sua incidência interpretativa; de modo que qualquer autor, desde a primeira linha de seu texto, engenha-se em capturar a atenção e simpatia dos seus eventuais leitores (meus apelos, pedidos, perguntas retóricas, alusões são prova disso). Mas, caso um leitor se distraia, comece a bocejar e ameace fechar o livro, o texto não pode improvisar como o faria um autor/ator, com seu específico *savoir faire* nas relações encarnadas! Sua materialidade (seu conteúdo/forma fixado no registro escrito) o condiciona; enquanto o leitor se mantém totalmente fora de controle na interação: os acasos que determinam seu interesse ou distração não podem ser previstos – e mesmo assim, há autores que, tentando minimizar o risco de perder o leitor, articulam seus textos como um roteiro de truques atrativos, nexos sedutores e instruções curiosas como a por mim postada anteriormente.

Nesta relação evidentemente dissimétrica, qualquer controvérsia sobre “fidelidade” da leitura (e da interpretação, da tradução) de uma obra, esbarra na constatação de que cada novo contato produz uma nova obra. Na medida em que cada autor é também (na maioria dos casos) um leitor, a literatura é legítimo domínio da infidelidade; pois é evidente que um texto se destaca de seu repertório intertextual quando não repete o discurso cotidiano ou, melhor, o repete de modo original, incomum e estranho, surpreendendo as expectativas do leitor que sente estar sendo envolvido na sua decifração. *Les beaux livres* – escreve Proust em *Contre Sainte-Beuve* – *sont écrits dans une sorte de langue étrangère* (apud DELEUZE, 1997, incipit). O desvio da norma abre possibilidades de sobrevivência pela resistência ao discurso normatizado e hegemônico; como escreve Wolfgang Iser, “uma vez

extinta a validade do familiar, evidencia-se a reação do texto ao seu ambiente” (1996, p.138). Quanto mais infiel, tanto mais resistente ao domínio reducionista da escrita. Neste sentido, a *performance* dos nossos leitores modelos (bem como qualquer ato de “execução” do texto como sua tradução, encenação, interpretação) pode configurar uma estratégia de reciclagem da obra oposta à sua consumação. No limite do paradoxo, como sugere um poeta-tradutor modelar, como Eugenio Montale, a obra existiria em seu estado original somente para quem a criou e naquele instante mesmo: logo em seguida, ela se tornaria uma tradução até para o próprio autor (1976: 173). O estado performático que dissemos ser latente na obra a qual, mesmo na ausência do autor, fica à espera do leitor como elemento disparador de presença, é que permite-lhe incorporar o sentido pessoal, muitas vezes forte, mesmo que porventura equivocado dado pelo leitor. De fato, há leituras (por exemplo, a que J.L.Borges faz de Dante, a que Dante faz de Ovídio) que se inscrevem na tradição da obra e afetam suas futuras releituras. Aliás, gostaria de afirmar que toda leitura possui esta pujança manipuladora, mesmo quando inoperante: é potencialmente uma *desleitura*.

Uma primeira evidência disso, voltando ao repertório de comédias italianas amontoadas aqui na minha mesa, é que na dramaturgia (gênero nômade e híbrido por natureza já que condicionado à arte mambembe dos cômicos, em sua maioria iletrados) a reciclagem dos textos é algo essencial e constitutivo. Essencial à sobrevivência não só dos cômicos (na grande maioria dos casos, desprovidos de um autor ainda em vida que acompanhe a companhia, com exceções que dizem respeito a Shakespeare, Goldoni, Molière, etc. pelo tempo de vida dos autores) como da sobrevivência do próprio repertório, que seria abandonado caso não fosse persistentemente reciclado, roubado, plagiado. A apropriação da obra alheia (tradução, adaptação, vulgarização etc.) é algo constitutivo da arte a qual, viajando necessariamente com seus interpretes (diversamente, por exemplo, da poesia que pode viajar por livros, em ausência do autor) tem que se adaptar urgentemente a diferentes contextos de recepção. Novas cidades, línguas, épocas. O repertório da dramaturgia renascentista italiana registra esta urgência: há traduções de cenas de autores diversos (*centoni*) funcionando como *vademecum* para o improviso dos atores; há vulgarizações em dialeto

de comédias clássicas (Ruzante adaptava com grande sucesso *Rudens* e *Asinaria*, de Plauto para a sua companhia de camponeses); há roteiros (*canovacci*) repletos de *lazzi* (ações físicas de efeito cômico: em termo técnico contemporâneo: *gags*) para resolver qualquer imprevisto necessário em um contexto de recepção difícil ou de texto emperrado, que não agrada à plateia; há manuais de temas e enredos de seguro êxito cômico (*soggetti*) visando dar continuidade ao entretenimento em caso de emergência. A fidelidade ao original não parece preocupar nem remotamente estes leitores/autores/atores, muitas vezes iletrados, cuja preocupação é a eficácia da *performance*. Visando a eficácia, os cômicos da Arte até inventaram uma língua própria, capaz de absorver qualquer fala estrangeira na velocidade da recepção e, portanto, apta à vida nômade que conduziam, híbrida e deliberadamente equívoca, isto é, articulando conhecido e familiar de modo que todo público pudesse sempre compreender algo mesmo que nenhum público jamais poderia entender tudo (é o já citado *gromelot* que Dario Fo adota na maioria de suas peças “solo”).

A profissão do ator, sua “arte” (no sentido de um *savoir faire*, um saber fazer específico) consistia em articular todo este complexo repertório de recursos para produção de presença (*improvisto*) com os tipos físico-linguístico nas quais cada ator se especializava, fechando uma dupla cômica com outro tipo que lhe funcionava de oponente ou de escada (o velho sedutor e a namorada ingênua ou astuciosa; Arlequim e seus donos, etc.). Arrisco-me a dizer que tais códigos performativos, executados em sequências variáveis que hoje chamaríamos de *partitura*, constituía o “texto” da obra no lugar do texto propriamente dito ou escrito, o qual servia mais de pretexto, sem garantias de eficácia. De modo que profissionais (*comici dell’Arte*) eram considerados os que soubessem improvisar, enquanto os que precisassem decorar e se manter fiéis ao texto originário eram considerados amadores (*dilettanti*). Mesmo que atualmente desconhecido o registro destes códigos foi incorporado na transcrição das peças na forma de glosas (signos gráficos, anotações, figuras) que aos poucos, perdendo sentido no registro escrito e para fins de leitura interior, não encontrando mais seu espaço funcional nas pautas redutoras e disciplinadoras da diagramação e das normas bibliográficas, foram ignoradas e finalmente apagadas, até na

literatura dramática. Além disso, o ensino da arte no âmbito da oralidade (onde a produção de sentido não pode deixar de ser, também, produção de presença) garantia a transmissão do repertório performático na convivência entre mestre e aprendiz; enquanto sua formalização no ensino acadêmico restringe tal aprendizagem vivencial ao pouco que se encaixa em ementas teóricas. Mas isso não significa que tais recursos performáticos perderam eficácia. Para preservá-los, a retórica clássica os homologa sob o lema *figurae per immutationem* (LAUSBERG § 169) ou seja, figuras físico-linguísticas que qualquer orador, senador, advogado, pregador e ator deveria memorizar para seu uso nas mais diversas oportunidades de ato de fala em público. Ao longo de muitos séculos, uma boa *performance* foi considerada essencial para a eficácia de qualquer discurso.³

Meu mini repertório de dramaturgia italiana desafia duplamente o tradutor (que nestes casos, foi também responsável pela encenação, eu, leitora/tradutora/diretora). Por um lado, é preciso garantir eficácia a falas, cenas, enredos produzidos por contexto cultural distante no espaço e no tempo; por outro lado, interessa dar conta da postura política que rege as opções estilísticas dos autores. Ruzante, Giordano Bruno e Dario Fo não são autores populares, mas querem com suas obras contribuir e combater para a preservação e multiplicação de um repertório poético popular. A adoção do discurso baixo ou “menor”, no sentido de não hegemônico, em sua forma historicamente determinada (o dialeto rústico dos entornos de Pádua para Ruzante, o dialeto napolitano para Bruno; o *gromelot* para Dario Fo) é ideológico no momento em que o receptor percebe aquela virulência fisiológica da língua falada sendo usada como arma de resistência contra o vazio do discurso escrito, letrado, dominante. A “questão da língua” é encenada inúmeras vezes: na forma do *contrasto* entre um personagem falante “erudito” e um personagem falante “vulgar” (o pedante contra os malandros das praças de Nápoles no *Castiçal*, Ruzante disfarçado de *citadin* contra a pragmática Betia); ainda, pela encarnação satírica do código letrado pelo corpo analfabeta (a fala *moscheta* mastigada pela boca suja de Ruzante; o latim castiço do pedante citado de modo equívoco pelo seu empregado no

³ No século XIII, o pregador Jacques de Vitry avisava os leitores que seus sermões “não comovem a atenção do ouvinte caso sejam ditos pela boca de tal pregador e não de outro, pronunciados em tal língua e não em outra”, ou seja, só teriam eficácia litúrgica quando expressos “pelo gesto e pelo tom”. Ver ZUMTHOR, op. cit., p. 218.

Castiçal). O efeito produzido por tais embates vocais é cômico e revolucionário, pois o sapiente é facilmente destronado pelo vilão. Ao invés de serem diluídos a cliché e reduzidos ao âmbito folclórico, o dialeto e a fala iletrada devem, na minha escolha de leitora/tradutora/diretora, manter sua vigorosa eficácia de subjetivação e funcionar, em cena, como táticas de resistência à língua “maior”. O que fazer quando não se disponha de dialetos ou idioletos correspondentes na língua de chegada? É o caso do código escrito do português brasileiro, homologado pela hegemonia linguística das mídias massivas e por uma passagem quase que direta das culturas orais para as culturas da imagem.

Traduzi *A moscheta* duas vezes para montagens no Brasil em contextos e com títulos diferentes. *Ruzante*, em 2002, era encenado nos becos em volta da Praça XV, no Rio de Janeiro; *O cozido*, em 2011, era encenado em uma sala multiuso do Teatro Goldoni, em Brasília, com uma cenografia toda praticável que simulava uma aldeia/favela abarcando atores e espectadores. Da primeira vez, limitei os recursos a um vocabulário de cerca de 120 palavras falado pela população de rua do centro do Rio de Janeiro, onde o espetáculo foi montado e encenado; a língua foi, portanto, *aprendida* por mim e pelos atores. Da segunda vez, em Brasília, propus aos atores que inventassem, através de jogos durante os ensaios, um léxico contemporâneo de palavrões escatológicos que dessa conta da cômica insolência dos diálogos originais; em seguida, pedi que saíssem à rua com algumas tarefas para cumprir e obrigação de falar somente daquele jeito. Esta língua foi *criada*; ao público cabia decifrá-la durante a peça, sendo que então, curiosamente, as complexas partituras dos atores funcionavam de legenda. Como sabemos, gestos e outras táticas essenciais do repertório cômico tais como triangulação, dois tempos, máscaras faciais e sonoras, elisões, etc. não são codificadas por escrito e são, portanto, dificilmente traduzíveis. Uma solução para achar as glosas perdidas do texto foi de pôr o texto na boca do meu ator, para que fizesse o procedimento acima descrito; ou seja, adaptamos as falas a demandas concretas de enunciação, em busca de táticas performativas eficientes.

Nesta parceria entre tradutor/diretor e tradutor/ator (com Júlio Adrião, intérprete do personagem Ruzante em 2002) a fala do Prólogo: *E sí i*

*dé avere an igi imegò le calze; e può i vuò dir d'altri*⁴ ficou antes assim: “A pessoa pode estar até toda cagada, e mesmo assim vai falar dos outros” e finalmente assim: “O cara tá todo cagado e ainda fala dos outros”. Seu amigo camponês se abrigou de modo específico: *Mi a' crezo ch'a' la me abia afaturó*⁵ ficou: “Só pode ser macumba”. Palavrões e blasfêmias, mais comuns na cultura oral italiana do que na brasileira, mesmo que de rua, alimentaram um tapete sonoro permanente, um murmúrio indecente no estilo “discurso indireto íntimo” com vocabulário reduzido (infinitas variantes dos verbos *foder, cagar* etc) que acabava provocando no público a mesma empatia hílare que o repertório vulgar costuma provocar nos italianos. A primeira entrada em cena de Menato:

Putana mo' del vivere, mo' a' son pur desgraziò. A' crezo ch'a' fosse inzenderò quando Satanasso se petenava la coa. A dir ch'a' n'abi mè arposso né quieto, pí troment, pí rabiore, pí rosegore, pí cancare ch'aesse mè cristian del roesso mundo⁶

Ficou assim:

Putaque o pariu, sou um merda mesmo. Acho que nasci quando o diabo estava penteando o rabo. Mundo cão. Deixei tudo para trás, tomates, berinjelas, mamão, melancias e mais vaca, porca, galinha, tudo, para vir para cá. Tudo por causa desta mulher. Olha só o estado que ela me deixa! Deve ter rezado minha cueca para eu ficar desse jeito. Só pode ser macumba.

⁴ Versão em italiano: “Eppure devono avere pure loro le calze imegolate; e vogliono sparlare degli altri”

⁵ Versão em italiano: “Deve avermi stregato”

⁶ Versão em italiano: “Puttana d'una vita, sono proprio disgraziato. Credo d'esser stato generato quando Satana si pettinava la coda. Dir che non ho mai riposo, né quiete, più tormento, rabbia, rodimento, più cancheri che avesse mai cristiano di questo mondo a rovescio”



Sérgio Machado, *Ruzante*, Praça XV, Rio de Janeiro, 2002

O conflito entre erudito e popular é uma querele na qual Giordano Bruno deixa claro de que lado está ao escrever a comédia satírica *O castiçal*, que traduzi em português para montagem em 1999 e publiquei em uma primeira edição crítica em 2001.⁷ A entrada na cena (I.5) do pedante Manfurio, verborrágica e ingênua mesmo quando arrogante,⁸ é cortada pela fala franca e eficaz do chefe dos malandros Sanguigno que avisa o primeiro dos riscos de falar *grammuffo*, ou seja, de ser metido na praça onde se encontra. O duelo se dá especialmente na dimensão auditiva, como um repente ou um rap que o jovem fecha com habilidade: *Mastro, con questo diavolo di parlare per grammuffo o catacumbaro delegante e latrinesco, amorbate il cielo e tutt'il mondo vi burla*. Parecia importante manter este ritmo específico, sem perder o som oco da fala erudita, embebida de alegorias e de expressões retóricas em latim macarrônico quando oposta ao som plástico e cheio do papo reto do outro:

⁷ São Paulo: Perspectiva, 2001, em vias de republicação, em edição aumentada (2018)

⁸ MANFURIO – O buttati indamo i miei *dictati*, li quali nel mio almo minervale gimnasio, excerpndoli dall'acumine del mio Marte, ti ho fatti nelle candide pagine, col calamo di negro *attramento intincto*, exarare! buttati dico, incassum cum sit, ché a tempo e loco, eorum servata ratione, servirtene non sai. Mentre il tuo preceptore, con quel celeberrimo *apud omnes, etiam barbaras, nationes* idioma latino ti sciscita; *tu, etiam dum* persistendo nel commercio *bestiis similitudinario* del volgo ignaro, *abdicaris a theatro literarum*, dandomi responso composto di verbi, quali dalla baila *et obstetrice in incunabulis* hai susceputi vel, *ut melius dicam suscepi*. Dimmi, sciocco, quando vuoi *dispuerascere*?

MANFURIO – Disperdicei em vão minha sabedoria, extraída de mente acutíssima, desenvolvida em meu esplêndido pavilhão pensamentório, gravando-a para você em páginas imaculadas com a pluma embebida da mais negra tinta! Disperdicei, repito, *incassum cum sit*, já que você não sabe aproveitá-la no momento oportuno, *eorum servata ratione*. Enquanto teu preceptor cita-se todo para você em seu idioma latim, celebrérrimo *apud omnes nationes*, até as bárbaras americanas, você ainda persiste no comércio *similariis bestiis* do vulgo ignorante e abdica do *teatro literarum*, respondendo-me com palavras aprendidas da babá no berço, *ut melius dicam suscepi*. Diga, seu asno, quando é que vai *despuerascere*?

SANGUIGNO - Doutor, com este seu diabo de fala mofada, escrota e imunda, fica pesado o clima da praça. O povo daqui vai sacanear!



Cenário central de *O castiçal*, Teatro Carlos Gomes, 1999

São muitos, finalmente, os desafios para o tradutor de Dario Fo, sendo o maior o de ter que encarar um texto cuja forma impressa transcreve (em um código não castiço, já que o *gromelot* não é língua dicionarizada, tendo ao lado a sua tradução em italiano) um dos muitos improvisos textuais do ator – o qual pode ter improvisado outro texto no dia seguinte. Interessa, neste caso, resgatar a efemeridade e extrema variabilidade da forma oral deste texto, no sentido literal de algo que está sendo *tecido*, pois esta variabilidade é essencial para os fins da eficácia daquela narração elástica e aberta que Fo compartilha inteiramente com os presentes – e que o código escrito ou transcrito inevitavelmente engessa. Especialmente no caso da *Descoberta das*

Américas, manter a *performance* do narrador no estado de oralidade latente, pulsante, sempre emergente, encarna a urgência do ator/autor/narrador de contar aquela história, dando a impressão ao público de que aquela pessoa ali está lembrando de cada detalhe no momento em que o narra e atua. No presente, compartilhado com o espectador. Em vista da montagem de 2004, com Júlio Adrião, trabalhamos a tradução diretamente em cena, ensaiando as diversas táticas narrativas (entre narrador, protagonista, inúmeros outros personagens e protagonista velho, que morrendo finaliza a história) ao mesmo tempo em que lembrávamos das reviravoltas da trama. Desprezando o registro escrito como uma mera passagem, nunca pedi ao ator para decorar um texto linear; pedi-lhe para que executasse de modo cada vez mais completo e perfeito (*performance*) um texto tridimensional de palavras/ruídos/gestos que a cada noite de espetáculo voltam a ser tecidos em um *texto* do ator: uma partitura memorial solidíssima, mesmo que infinitamente elástica e variável.

Na história narrada, o protagonista escapa o tempo todo de ser devorado pelos índios e sobrevive no desejo constante de poder falar pessoalmente e contar aquela história: é uma palavra que quer ser ouvida, uma história que implica na sobrevivência física da testemunha. A percepção, durante a peça, de que ele está de fato conseguindo contar a história, de que finalmente contou a história inteira, o faz perceber no corpo os dilemas vitais da tradução: ele, viajante entre culturas, sobrevivente extremo na travessia de um a outro continente. Parecia essencial fazer com que esta compreensão acontecesse ao vivo, junto ao público, sem ser premeditada pelo ator (mesmo que, evidentemente, este conheça o séquito da história e o fim do personagem); de modo que optamos por táticas oratórias intensamente participativas. Na cena em que Johan se propõe a catequizar os índios, a partitura do ator/autor/narrador inclui a plateia no papel dos índios que se aprestam a serem catequizados, os recolhe para sentar em círculo (imaginário), dá-lhes papel e caneta (imaginários) na mão. A tradução é ágil e muito adaptada ao contexto brasileiro, de modo a ter a maior eficácia interativa possível; a cada reação (real) da plateia, o ator mostra sua decepção com os sistemáticos quiproquós da versão adotada pelos índios/espectadores e manda acalmar, repetir, calar a boca; finalmente

opta por “mudar de assunto” e começa a arranjar as histórias bíblicas “de modo a fazer sentido para eles”. Assim, parece que acha, juntamente com a plateia, um modo de resolver o problema. Mas...

Ma ol problema più difizile, l'è stait quèl de fagh entrar in de la crapa ol mistero de la trinità: va bén ol padre...ben anca el fiól...che, anzi, gh'è stait sùbito gran sempàtego, ma impossibile farghe mandàr giò a 'sti indios che el terzo de la trinità a l'era un pivión. Che a lori 'sto pivión ghe féva schivio: L'è un usel balórdo, i diséva, prepotente... Se un pivión se encontra con un altro usèlo, anca de la sua rasa mèsmà, che ol se empantána en dificultà: tragh! lu ghe salta adòso e lo masa a becàdi, vigliach. Se sgagna i ovi dei altri nidiáde... e sovratuto gh'a ol vísio de scagasar dapertuto. Tach! E po', l'è semper pien de purese, pioucc, e ghe empesta a tuti de maladié! No, no' se po' piazarlo ne la santa trinità! Alora, al so' posto, gh'em metü la Madona... che quela ghe estava imprópio bén! ⁹

Ficou assim:

Johan – Mudei de assunto e fui explicar a Santíssima Trindade. O Pai foi tranquilo. O Filho, acharam maneiro. Mas quando eu falei que o terceiro sujeito era um pombo!

(máscara de índio, reproduzindo a cara do espectadores) - Logo um pombo?? Que nojo! Bicho escroto, prepotente! Come os ovos dos outros e caga o tempo todo

Johan – Ainda bem que lembrei da Virgem Maria, que, aliás, ficou ótima no lugar do pombo. Presença feminina sempre ajuda.

⁹ Versão literal da versão italiana: “O pior problema foi de enfiar-lhes na cabeça o mistério da Santíssima Trindade: vai o Padre... tudo bem o Filho que, de cara, todos acharam uma figura. Mas foi impossível fazer-lhes engolir, a estes índios, que o terceiro da trindade era um pombo! Além do mais, o pombo lhes dava nojo, aos índios. Se empanturra com os ovos das ninhadas dos outros...e principalmente tem o vício de cagar tudo por aí, até quando está voando! Enfim, está sempre cheio de pulgas, piolhos, e empesta todo mundo de doenças’. Realmente, não dá para colocá-lo na Santíssima Trindade! No lugar, instalei a Virgem Maria, que ficou ótima”.



Julio Adrião, *Descoberta das Américas*, partitura na fala: “quando eu falei que o terceiro sujeito da Santíssima Trindade era um pombo”

A busca pela glosa perdida na escrita aproxima a prática da leitura ao exercício do ator, quando escava na fala à procura das possíveis epifanias da voz, das possíveis intenções – e não somente as entonações psicológicas, mas as infinitas variáveis polissêmicas evocadas por Walter Benjamin em seu ensaio sobre *A tarefa do tradutor* (2008) quando define tal tarefa como um “agir livremente diante do sentido, para não reproduzir a *intentio* [do original] mas deixar ressoar seu próprio gênero de *intentio* em harmonia e integração com a linguagem em que aquela *intentio* agora se comunica”. Aplicada ao contexto da tradução de um texto para encenação, uma tal liberdade denunciaria o estar-incompleta da obra, enquanto sua completude residiria no estar-sendo-comunicada, isto é, na *performance*. O estado “latente” constitui a essência da obra, sua vocação permanente; enquanto os registros escritos constituem as diversas formas efêmeras que assume em uma ou outra língua, em diversos contextos históricos e geográficos, interpretada por diversos leitores/atores postos em relação com públicos provocados por diferentes horizontes de expectativas. A tradução de uma obra dramaturgica pode funcionar como virtual encenação, em que a

produção filológica do novo texto (exegese) convive com a produção performática (possíveis execuções) já que é a cena o espaço de onde vem e para onde se destina. Ao nosso leitor-modelo, assim como a mim pessoalmente como encenadora, não interessa ressuscitar coisas mortas, mas, sim, perceber se e como ainda podem ter vida. Interessa conferir autonomia ao novo texto no paradoxo da repetição original, no desafio da integridade (violada e salva) do primeiro. Por fim, o tradutor compartilha com o encenador um destino de mínima visibilidade já que, afinal, não há outro lugar a não ser os ensaios e o copião onde deixar gravados os vestígios de suas *performances* e as marcas de sua presença (dúvidas, achados, inquietações, glosas e sugestões de execução), de antemão sabendo que nada disso será exposto ou explicado ao público. Sua *desleitura* é ao mesmo tempo categórica e efêmera: o espectador, saindo da poltrona do teatro e voltando à poltrona da sala, se dará licença de voltar a buscar no texto aquilo que considera perdido, outras glosas, outras versões, outras virtuais encenações. Esta viagem, como anunciei, não termina.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Belo Horizonte: UFMG, 2008

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980

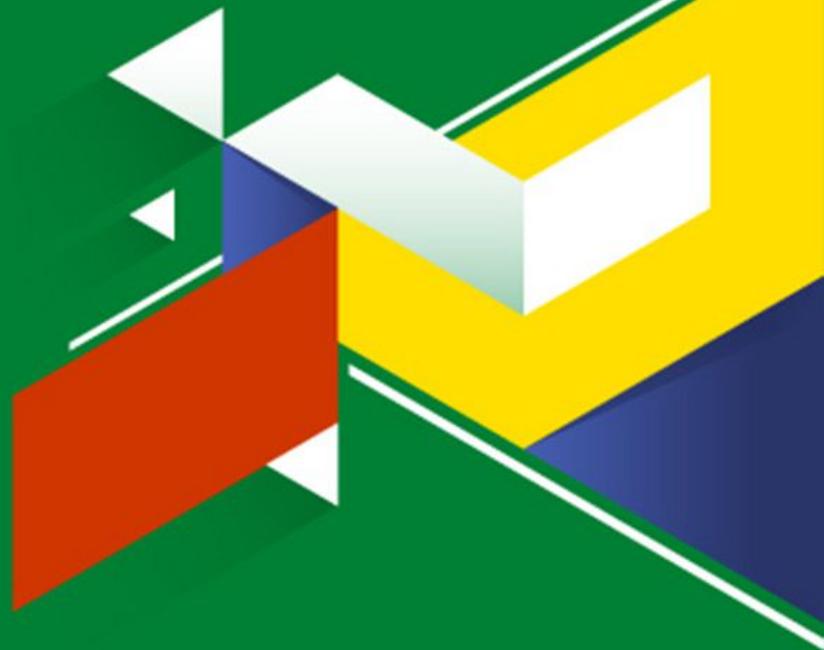
ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996

LAUSBERG, Heinrich. *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino, 1969

MONTALE, Eugenio. *Auto da fé*. Milano: Mondadori, 1976

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2007

_____. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993



A XV ABRALIC, sediada na UERJ, em parceria com a UFF, UFRJ e PUC-Rio, enfrentou a maior crise da história da instituição, fruto do descaso criminoso do governo do PMDB com a educação pública. Ainda assim, dois encontros memoráveis foram organizados, reunindo nos anos de 2016 e 2017 aproximadamente 6000 pessoas na UERJ. Concluimos a gestão da XV ABRALIC com a publicação de 22 e-books, numa demonstração eloquente do muito que podemos fazer para estancar o atual retrocesso que ameaça a universidade pública. Não se esqueça a lição: precisamos unir forças para derrotar o obscurantismo.

