



UM OLHAR OBLÍQUO SOBRE CRÔNICA E SOCIEDADE: MICRONARRATIVAS NOS ANOS DE CHUMBO NA ITÁLIA

Andrea Santurbano*

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

andreasanturbano@gmail.com

RESUMO: As décadas de 1960 e 1970 na Itália, época social e politicamente conturbada, marcada por paradoxos, criticidades, embates, atentados, lutas armadas, são lidas por alguns escritores recorrendo a uma “terceira via”: nem declaradamente engajada nem ostensivamente distanciada. Em particular, autores como Juan Rodolfo Wilcock, Goffredo Parise, Giorgio Manganelli, entre outros, se utilizam de formas literárias breves para propor uma síntese original que conjugue experiência jornalística, invenção narrativa e crítica social.

PALAVRAS-CHAVES: Anos de chumbo; Literatura e política; Micronarrativa.

AN OBLIQUE LOOK AT CHRONICS AND SOCIETY: MICRONARRATIVES IN THE YEARS OF LEAD IN ITALY

ABSTRACT: The 1960s and 1970s in Italy, a socially and politically troubled era, marked by paradoxes, criticisms, clashes, attacks, armed struggles, are read by some writers using a “third way”: neither declaredly engaged nor ostensibly distanced. In particular, authors such as Juan Rodolfo Wilcock, Goffredo Parise, Giorgio Manganelli, among others, use short literary forms to propose an original synthesis that combines journalistic experience, narrative invention and social criticism.

KEYWORDS: Years of Lead; Literature and Politic; Micronarrative.

I

O distanciamento crítico de quase meio século permite hoje consolidar a hipótese de que os anos 1970 tenham representado uma decisiva linha divisória

* Professor associado de Língua e Literatura Italiana na Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em Língua e Letterature Straniere pela Università degli Studi G. dAnnunzio - Chieti-Pescara, Itália (1998), doutorado em Língua, letterature, spettacolo ed arti comparati pela mesma universidade (2004) e pós-doutorado em Literatura Comparada pela Università di Roma Tor Vergata, Itália (2015).

geracional na ainda breve história da Itália republicana. O fatídico ano de 1978, em particular, marcado pelo dilacerante caso Moro¹, pôs um ponto final numa época repleta de mudanças, debates, esperanças utópicas que haviam intensamente matizado o panorama cultural do *belpaese*. Sem esquecer que os mesmos anos também foram caracterizados por outros acontecimentos cruciais, que se tornaram igualmente icônicos, como os das mortes de Pier Paolo Pasolini e de Giorgiana Masi.² Num cenário que contempla terrorismo, greves e protestos estudantis, a temporada ainda é marcada pelas grandes leis e plebiscitos sobre divórcio e aborto. Para se ter uma ideia do clima da época, não será inútil acrescentar que até artistas e compositores podiam ser alvo de grupos de contestadores durante seus shows, inclusive ou sobretudo os artistas de esquerda, sob a acusação de não quererem abrir mão dos ganhos da indústria capitalista-cultural ou de apresentarem letras e propostas de cunho não suficientemente realista e político. Um dos mais celebrados compositores italianos, Francesco De Gregori, por exemplo, na época com 25 anos, que vinha do estrondoso sucesso de *Rimmel*, autêntico poema musicado, chegou a sofrer um verdadeiro interrogatório durante uma exibição em Milão, em 1976. Ele foi questionado, entre outras coisas, sobre a remuneração recebida pelo show, foi convidado a tocar apenas para os operários e até mesmo provocado a suicidar-se, como Maiakovski, para demonstrar coerência com o credo revolucionário! Por alguns anos, traumatizado, De Gregori se afastou das cenas.

¹ Aldo Moro, então presidente do maior partido italiano, *Democrazia Cristiana*, e favorável a acordos de governo com o *Partito Comunista Italiano*, foi sequestrado pelas *Brigate Rosse* [Brigadas vermelhas], grupo terrorista de extrema esquerda, em 16 de março de 1978. Três meses depois, após frustradas tentativas de negociações com os sequestradores, sobretudo pela intransigência do partido de Moro em abrir um diálogo que acabaria legitimando um grupo fora da lei, o político foi justificado e seu corpo deixado no porta-malas de um Renault 4, exatamente no meio do caminho entre a sede da *Democrazia Cristiana* e a do *Partito Comunista*. O corpo exânime e aninhado de Aldo Moro passou desde então a constituir uma imagem icônica na história italiana.

² O episódio da morte de Pasolini é bastante conhecido, já o de Masi merece uma breve explanação. Ela foi uma estudante morta por um projétil calibre 22 em circunstâncias nunca esclarecidas durante uma manifestação pacífica em Roma, em 1977, promovida pelo *Partito Radicale* e grupos extraparlamentares de esquerda. O clima turbulento da época autorizou versões bem diferentes: fontes oficiais do governo atribuíram os disparos a um “fogo amigo”, mas provavelmente foi um agente policial à paisana, infiltrado nos manifestantes, que provocou a morte da menina, conforme aponta uma famosa fotografia que acabou circulando na época dos fatos. Os episódios citados, incluindo a imagem do cadáver de Moro, foram reproduzidos pelo artista sul-africano William Kentridge num famoso grafite que cobre uma superfície de mais de 500 metros de comprimento nas muralhas beirarrio de Roma, entre as pontes Sisto e Mazzini. A obra, intitulada *Triumphs and Laments* e realizada em 2016 para representar a história multimilenária da *Cidade eterna*, é fadada propositadamente a desaparecer em poucos anos (já hoje o grafite é menos nítido), pois foi realizada a partir de uma técnica particular, que criou as imagens em tom de cinzas mediante a remoção da camada escura que foi se acumulando devido à ação do tempo e da poluição.

Nos anos seguintes, sobretudo logo depois da explosão de uma bomba na estação de trem de Bolonha em 1980, provocando a morte de 85 pessoas (podendo esse ser considerado o último episódio da assim chamada “estratégia do terror”, supostamente articulada entre serviços secretos e extrema direita para deixar o país assolado por um clima de insegurança e, com isso, justificar dispositivos de controle contra o avanço de forças progressistas), consolidar-se-ia certa normalização capitalista-burguês, sob o signo de *new economy*, liberalismos, privatizações e surgimento de redes privadas de televisão, agora autorizadas a transmitir para todo o território nacional (cabe ressaltar que na Itália, ao contrário do Brasil, a única autorizada até então a oferecer esse serviço era a RAI, a televisão pública de estado). Em suma, mesmo antes da queda do muro de Berlim e do subsequente desmoronamento da União Soviética – limites apontados pela célebre e já muito abusada definição de “século breve” de Eric Hobsbawn –, um marco epocal mais especificamente italiano poderia ser identificado justamente no dramático findar dos anos Setenta. Daqui iniciar-se-ia, de fato, todo aquele processo de deriva pós-ideológica e pós-política cujas repercussões, como está hoje sob os olhos de todos, chegaram enfim ao amadurecimento nesses últimos anos.

Na literatura não tardam a aflorar alguns reflexos dessa geração, entre os quais um “recuo” em direção a um descolamento do sujeito, rumo a uma voz minuta e irreflexa como método ou *maneira* de exploração das ruínas da história, extraordinariamente expressado, por exemplo, pela narrativa de Gianni Celati (n. 1937). Um livro como *Verso la foce* [Rumo à foz] (1989), nesse sentido, ao registrar o eco do desastre de Chernobyl, prelúdio ao já citado desmoronamento do regime soviético, torna evidente o “vazio central da alma”, fruto de um século de barbárie: contar, relatar, parece sobreviver como único jeito de preencher esse vazio, de dar existência ao mundo. Escrever transforma-se então no principal gesto de comunicação, quase pré-verbal, tanto pessoal quanto comunitário: não é uma busca cerebralmente existencial, mas antes uma tentativa mínima de sentido, necessária para viver, comunicar, relacionar-se mediante o registro de uma observação desprovida de qualquer ênfase ou extraordinariedade; que produza, como queria Barthes, um “rumor” como sintoma do bom funcionamento da língua, de uma interação apenas essencial, porém sem interferências, cuja significação se mantém constantemente em aberto. Saber sempre as “razões do mundo”, sugere Celati, é com efeito um refúgio hipócrita ou ilusório (como se aquele vazio da alma não dissesse respeito a todo o mundo): tranquilizador, talvez,

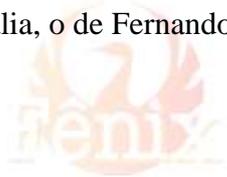
mas estéril, pois é o resultado de uma dialética já inconsistente. Em suma, vão desaparecendo o peso e a voz engajada de quem quer explicar, dar às coisas um sentido geral já irremediavelmente carcomido. As opiniões “fortes”, as “leituras do mundo”, a garantia de discursos confortável, utópico ou programaticamente “políticos” perderam validade: o que sobrevive agora, ponto de um novo, possível recomeço, é um balbucio, uma resistência comedida mas impertérrita ao peso do mundo. Resistência, entretanto, que não segue exatamente o curso do absurdo e da esclerotização humana e da linguagem, na esteira do caminho traçado por Wittgenstein, Beckett ou Bernhard, mas sim o outro afluente antirretórico, que se insinua nas margens quebradas das ruínas da história, caminho traçado por Walser, Benjamin ou Sebald.

Aquele vazio central da alma, aqueles “sonhos que são jogados no mar”, ou seja, a mudança geracional depois das experiências utópicas estudantis dos Anos de chumbo, será, ainda, uma passagem magistralmente captada nos personagens fulgurantes e desesperados por novas experiências de Pier Vittorio Tondelli (1955-1991) – autor não distante da trajetória de um Caio Fernando Abreu –, sobretudo no romance *Rimini* (1985). Em seguida, com o novo século, começam as leituras em retrospecto de trinta anos de história italiana, do lúcido desencanto de Sebastiano Vassalli (1941-2015) em *Archeologia del presente* [Arqueologia do presente] (2001) até chegar, mais recentemente, a Paolo Sorrentino (n. 1970), aqui em sua faceta menos conhecida, a de escritor: *Hanno tutti ragione* [Todos têm razão] (2010) e *Tony Pagoda e i suoi amici* [Tony Pagoda e seus amigos] (2012) são romances, por exemplo, que perpassam por todo o aventureiro caleidoscópio daquela “normalização” citada no início, subsequente à turbulência dos anos Setenta. E os mesmos temas, ambientes e personagens acabariam confluindo no aclamado filme *A grande beleza* (2013), com aquele vazio da alma, agora, ostensivamente estetizado pelo protagonista Jep Gambardella.

Decerto, aqueles vistos até agora não são senão sintomas parciais de uma paisagem literária conturbada e impossível de ser resumida em poucas linhas, mas talvez úteis para tentar esclarecer o elo que se rompe entre cultura, política e sociedade a partir do êxito dramático do sequestro de Aldo Moro.

II

Voltemos então aos anos 1970, mais exatamente ao final da década. Conta Roberto Calasso, em *A marca do editor*, um episódio tanto extraordinário quanto emblemático em relação ao perdurar de certo clima político e cultural. A editora Adelphi³, que havia brilhantemente constituído uma linha editorial feita de “novos clássicos” (de autores, em particular estrangeiros, que seriam em seguida cultuados pelo público) e que, sobretudo, havia ampliado, com a natureza híbrida dos textos publicados, as fronteiras do literário, era acusada ora de ser muito *elitista* ora muito *comercial*, mas de algum modo substancialmente alheia à conturbação política da época. No entanto, em junho de 1979, nas páginas de *Controinformazione* [Contrainformação], revista próxima das posições das *Brigate rosse*, sai um artigo anônimo acusando a editora de perseguir um sutil plano antirrevolucionário. E o que mais surpreende nesse ataque é que ele estaria sendo realizado por meio da publicação de autores não exatamente contemporâneos – que, portanto, não poderiam estar diretamente participando das polêmicas ou debates sociais da intensa temporada dos últimos trinta anos –, mas sim mediante o lançamento de um nome ainda inédito na Itália, o de Fernando Pessoa. Relembra Calasso:



www.revistafenix.pro.br

Parece pouco verossímil, mas assim era: um cerrado silêncio circundara o volume de Pessoa organizado por Tabucchi na época de seu lançamento. Somente o anônimo da “Controinformazione” havia captado sua importância e tirara suas conclusões: Pessoa era a última encarnação do *principal inimigo*, que transviava e corrompia os últimos cadetes da eversão. E o tom se igualava ao de um hino fúnebre: “Assim, em Pessoa, declina-se a luta, sepulta-se a energia vital eversiva”. No mestre dos heterônimos se realizava o maléfico desenho da “contrarrevolução superestrutural”. (CALASSO, 2020, p. 61)

Além do fato de uma crítica, conquanto militante, superestimar a atividade literária de uma editora em termos de incidência real sobre as questões político-sociais, aqui interessa ressaltar, sem adentrar nas muitas considerações possíveis sobre a ideologia pessoana, que alvo da crítica é uma escrita caracterizada por um caráter fragmentário, dissimulado, breve e heterogêneo. Enfim, já estamos nos afastando dos modos ensaístico-dissertativos de obras mais abertamente políticas. Como adiantado no

³ Essa editora, da qual Calasso foi um dos fundadores e hoje é dono, será particularmente importante no nosso discurso por ter lançado as primeiras edições ou ter adquirido posteriormente os direitos de muitas obras e autores aqui referenciados.

início, portanto, os anos 1970 parecem justamente sinalizar, ao mesmo tempo, um limite e uma reviravolta. Avançamos inevitavelmente por aproximações: é verdade que Elsa Morante (1912-1985), quando o prazo para muitos havia vencido, revisita a experiência da guerra com uma narração potente, *A história* (1974), mas já em seu último livro, *Aracoeli* (1982), que começou a ser concebido logo em seguida, a escrita se torna complexa, fruto de uma atormentada triagem lexical; ela também sintoma, possivelmente, de uma perturbação entre realidade, ficção e interioridade por parte de uma grande intérprete, ainda que muito particular, da temporada do romance. E há o caso do multiforme e inacabado *Petrolio* de Pier Paolo Pasolini (1922-1975), autor que já no final da década de 1950 abdicara da literatura como meio principal de expressão para buscar nas imagens do cinema uma língua mais universal e de tomada direta (e de intervenção) sobre o regime político do real. Com *Teorema* (1968), quase inútil sublinhá-lo, Pasolini chegará depois a módulos narrativos já distantes de formas puramente miméticas.

Mas a década de 70, antes mesmo do esmorecimento de uma grande narração, veria em particular o fechamento antecipado de toda a época cultural do pós-guerra, marcada pelo nexos entre literatura e política. Escreve Marco Belpoliti no belo e intenso *Settanta* [Setenta]:

Os acontecimentos do assassinato de Moro determinam, com a encenação de uma nevrose coletiva, o ponto de virada de toda a história política dos últimos quarenta anos, mas também o fim de uma literatura politicamente engajada praticada por toda uma geração de escritores e poetas. (BELPOLITI, 2010, p. 59)⁴

Os dois aspectos, estritamente interligados, o do engajamento e o das formas que deveriam expressá-lo, já eram, aliás, objeto há anos de disputas acirradas nas páginas de jornais e revistas. E o neorrealismo já não gozava de grande saúde, para além dos ataques da neovanguarda do Grupo 63.⁵ A exigência de construir uma relação diferente entre autor e realidade é sentida por vários lados, só resta discutir acerca das

⁴ A menos que não haja outra indicação, todas as traduções do italiano são nossas.

⁵ Assim chamado em função da primeira reunião ocorrida em Palermo em 1963, o grupo reunia autores como Eco, Balestrini, Giuliani, Barilli, Guglielmi, Sanguineti, Manganelli, entre outros, que queriam reagir contra a literatura de cunho neorrealista protagonista do Pós-Guerra, sem contudo apresentar ideias e programas homogêneos. Tomo a liberdade de remeter ao meu **O outro século XX: Embates entre literatura e realismo na Itália**. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2018, em part. ao cap. 7, “Manganelli e a literatura inexistente”.

formas de reprodução de certa experiência humana ou até mesmo se não possa ser dispensada a aderência a um universo referencial. Escreve por exemplo Primo Levi (1919-1987) em “Dello scrivere oscuro” [Sobre o escrever obscuro], artigo publicado em *La Stampa* de 11 de dezembro de 1976:

Nunca deveriam ser impostos limites ou regras ao escrever criativo. Quem faz isso, obedece em geral a tabus políticos ou a receios atávicos: com efeito, um texto escrito, seja como for escrito, é menos perigoso do que se pensa normalmente [...]. Isso posto, e renunciando enfaticamente, portanto, a qualquer pretensão normativa, proibitiva ou punitiva, gostaria de acrescentar que a meu ver não se deveria escrever obscuro, porque uma escrita tem mais valor e mais esperança de divulgação e perenidade, quando pode ser melhor entendido e menos se prestar a interpretações equivocadas.

Do outro lado da barricada, retruca Giorgio Manganelli (1922-1990), com “Elogio dello scrivere oscuro” [Elogio do escrever obscuro], publicado em 3 de fevereiro de 1977 no *Corriere della sera*. O tom, o estilo e o conteúdo denotam com muita evidência que o que está em jogo não é apenas um problema de forma, mas sim o papel que o escritor (ou *escrevente*, conforme preferia ser definido Manganelli) seria chamado a interpretar em termos de engajamento civil e intelectual:

O interessante no discurso de Levi é que ele, antes mesmo de ser uma declaração poética, é a descrição de uma maneira de viver intelectual. Enquanto tal não quer ser questionada, mas pode, com abuso tolerável, ser utilizada como sintoma. O discurso é, a nível da página, civil, iluminado, levemente assistencial; mas o fundo do discurso me parece que abrigue uma ambivalência brutal, terrorismo e agonia.⁶

Observe-se o uso do termo “terrorismo”, provavelmente induzido pelo contexto da época. Logo adiante, Manganelli conclui o raciocínio com um emblemático: “Eu desconfio que ele, enquanto escritor, queira reconduzir sob controle os contatos com o caos” (grifo nosso). Esse “caos” é justamente um termo-chave, que nos conduz significativamente ao título do primeiro livro publicado na Itália, em 1960, por Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), *Il caos* justamente, que reúne textos já escritos em espanhol. A epígrafe escolhida, de Erwin Schroedinger, famoso físico teórico, apresenta-se desde logo como endereço determinante para toda a obra do escritor (e

⁶ Artigo reunido depois em MANGANELLI, Giorgio. **Il rumore sottile della prosa**. Milano: Adelphi, 1994.

engenheiro) argentino naturalizado italiano: “A tendência natural das coisas é a desordem” (WILCOCK, 1960, p. 5). Já começa a ficar claro, assim, o campo de atuação desse *outsider* das letras italianas, em termos de distanciamento e refração da esfera do real, considerada agora a partir do reflexo de sua deformação, como será possível ver melhor em seguida. Sempre nesse livro de estreia, Wilcock, escreve no conto homônimo: “E aquela verdade era o absoluto império do caos, a onipresença do nada, a espuma inexistente da nossa existência” (WILCOCK, 1960, p. 26).

Numa correspondência redacional de 29 de novembro de 1966 com a editora Einaudi, na qual trabalhava na época como consultor, Manganelli recomenda com convicção a publicação de Wilcock, no caso específico da coletânea poética *La parola morte* [A palavra morte], com uma nota adicional: “Gostaria de acrescentar, como consideração periférica, que Wilcock, escritor que, a meu ver, tem recebido menos do que merecia, está entre as inteligências mais curiosas e inspiradas da literatura atual” (MANGANELLI, 2016, p. 55). Os dois autores ainda se encontrarão em torno de uma obra a eles congenial, porque retrato de um mundo que se tornou, sinistramente, sem humanidade, a saber, *A nuvem púrpura* de Matthew Phipps Shiel, romance que sai em 1967 pela Adelphi em nova edição italiana, com tradução e prefácio de Wilcock, enquanto Manganelli escreve uma elogiosa resenha para a revista *Quindici*⁷. De sua parte, Wilcock, na única circunstância em que irá tratar do autor milanês, em ocasião de uma resenha para *Sconclusioni* [Desconclusão] (1976), expressará algumas ressalvas, definindo Manganelli um “catador de imagens variadas, que sabe serem estupendas, mas que também sabe podê-las dispor somente em sua sucessiva nudez” (WILCOCK, 2006, p. 233). Sem dúvida, existe uma distância entre os dois escritores, um mais refratário a concessões diegéticas, outro que não quer completamente abrir mão do prazer da narração; entretanto – e aquele “catador de imagens variadas” atribuído a Manganelli é testemunho disso –, o caminho batido pelos dois cruza-se na distorção e decomposição em chave antimimética do horizonte experiencial: Manganelli acentuando uma vertente hiperlinguística, Wilcock forçando o elemento da deformação grotesca. Também veremos mais adiante exemplos disso.

III

⁷ A partir da reedição da obra em 1991, um enxerto da resenha de Manganelli ocupa a contracapa do livro.

Retomemos agora o discurso de Belpoliti, do paradoxo por ele sugerido de que “a história italiana dos últimos cinquenta anos aparece tão romanesca por si só que as tentativas de relatá-la ou saem do romanesco, por via ensaística e jornalística, ou deixam espaço a um relato que ‘é um tanto louco ou não é’, conforme escreve Pasolini” (BELPOLITI, 2010, p. 60). Parece estarmos lendo o Alain Badiou de *O século*, entendido como século XX, relido pelo filósofo francês como um período em que a violência do real, com sua carga de guerras, extermínios e shoah, foi tão contundente, tão absurda que, querendo representá-la mimeticamente, apareceria paradoxalmente como ficção de si mesma.⁸ Daqui a necessidade de uma tomada de distância ou disfarce através de um “semblante”, para melhor pensar no que não pode ser representado, caminho batido em vários níveis por manifestações artísticas como as de Pirandello, Brecht, Malevič, Celan. Em outros termos, ao invés de tentar uma impossível aderência das formas estéticas ao real, caindo assim no equívoco de reproduzir dele apenas simulacros vazios, teria se tratado de encontrar uma chave de acesso focando justamente nos pontos de distanciamento desse mesmo real, e acabando dessa forma por ressaltar indiretamente sua verdadeira natureza: a máscara pirandelliana, o efeito de estranhamento brechtiano, o *Quadrado branco sobre fundo branco* do pintor russo, etc. seriam os exemplos mais pertinentes dessa tendência. Badiou voltou a tratar desses temas no mais recente *Em busca do real perdido*⁹, questionando-se sobre os modos de evitar essa “imposição” do real, posto que esse “real” existe e que existe essa “imposição”, e desenvolve sua análise perpassando também pelas *Cinzas de Gramsci* de Pasolini. Mas o que mais importa aqui é enxergar um paralelismo com as práticas narrativas mencionadas, que tendem a ler o peso extraordinário e a violência do cotidiano pelo filtro de um distanciamento deformante. Pois, se é verdade que no plano global as Guerras mundiais (a Segunda, em particular, e sem o hipócrita oximoro de guerras ou bombardeios “inteligentes” de mais recente invenção) veem uma enxurrada de violência em cima das populações civis, também a época do terrorismo na Itália (dos

⁸ Cf. BADIOU, Alain. *O século*. Trad. Carlos Felício Silveira. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2007.

⁹ Publicado na França em 2015, foi traduzido no Brasil em 2017, por Fernando Scheibe, e editado pela Autêntica (Belo Horizonte).

corpos despedaçados de Piazza Fontana¹⁰ aos da estação de Bolonha) é algo que, ainda mais sub-repticiamente, insinua o germe do horror na prática do dia-a-dia.

No início da década de 70, os tempos sempre mais conturbados e de profundas transformações no plano sociopolítico (ou de “mutações antropológicas”, como dirá Pasolini) justificam a intensificação das grandes colaborações jornalísticas, com diversas publicações autorais de crônicas e colunas nos principais jornais do país. Sem esquecer que começam paralelamente a proliferar as reportagens de viagem em Ásia, África e Américas, na esteira evidentemente da vaga terceiro-mundista, de alguns importantes escritores-jornalistas, incluindo um célebre “sedentário”, Manganelli. Certamente a *vis* dialética do mundo intelectual italiano já conhecera uma época de ouro graças às muitas revistas culturais nascidas do pós-guerra em diante (e, em alguns casos, precocemente encerradas), mas agora a ressonância é com certeza maior. Considere-se, por exemplo, a coluna de Goffredo Parise (1929-1986), “Parise risponde” [Parise responde], publicada no *Corriere della sera* durante o período 1974-75, em que o escritor do Vêneto interage de um jeito muito direto com seus leitores, sem se preocupar de esconder, às vezes, um tom mais rude, lapidário e até de verdadeiro dissenso perante seus interlocutores. De acordo com Silvio Perrella em *Dobbiamo disubbidire* [Temos que desobedecer], volume que reúne os artigos dessa coluna, cabe ressaltar outro ponto essencial:

a partir do momento em que havia começado a publicar os ‘poemas em prosa’ dos *Sillabari* [Silabários], Parise vinha acentuando seu constante interesse pela cultura primária. Num mundo tomado pelo consumismo dos objetos e pelo consumismo, especular, das ideologias, a única maneira para não sucumbir físico e intelectualmente é para ele a de uma persistente seletividade. (PERRELLA, 2013, p. 80)

No mesmo período, também colaborava com o *Corriere della sera* Pasolini, ligado a Parise por uma relação de apreço e distância a um só tempo. Todavia, ao passo que o autor das lembradas *Cinzas de Gramsci* hesita numa visão nostálgica do passado pré-industrial, o escritor de Vicenza prefere observar pragmaticamente as “coisas do mundo” vencer inexoravelmente, sem ilusão de escapar do *status quo*. Entretanto,

¹⁰ Marco do início da temporada dos Anos de chumbo, refere-se à explosão de uma bomba num banco de Milão (em Piazza Fontana, logo atrás da badalada Piazza del Duomo), em 1969, que provocou 17 mortes e quase 100 feridos.

quando numa resposta aos leitores Parise tece um elogio à pobreza (“é conhecer as coisas por necessidade”, PARISE, 2013, p. 18), ele também se detém, citando o próprio Pasolini, na deriva dos tempos (“novo fascismo sem história”, PARISE, 2013, p. 18) e em certa educação perdida das gerações passadas (“A rapaziada não conhece mais nada, não conhece a qualidade das coisas necessárias à vida, porque seus pais quiseram desprezá-la na euforia do bem-estar”, PARISE, 2013, p. 19).

Não nos afastemos, contudo, do discurso e partindo desse lúcido distanciamento crítico de Parise avancemos uma primeira hipótese: essas experiências jornalísticas resultam particularmente congeniais a alguns autores que nesse exercício seguem e, ao mesmo tempo, lapidam tendências já *in nuce* em suas concepções e práticas literárias. No caso do próprio Parise, o tema do consumismo já havia aflorado em *Il crematorio di Vienna* [O crematório de Viena] (1969), livro precursor da escrita breve, na fala de... uma loja de departamento (genitora dos shopping center), que se torna eu narrador:



O meu teto, o calor no interior do meu involucro, as escadas rolantes que sobem de piso em piso, mas sobretudo o imenso mar de objetos à venda fica à disposição deles para o rito das compras que não admite heresias. Digo isso para aqueles que ainda teimam na heresia e que eu nem sequer trato de condenar, porque se condenam sozinhos, e quando chegará o momento de voltar dentro das regras da reza e das compras, será tarde demais. Eles não sabem, presos na mordida de sua heresia, que chegará o dia em que não poderão deixar de curvar-se e fazer ouvir seus passos dentro do meu involucro para comprar tudo o que é necessário à vida. (PARISE, 1977, p. 150)

Repare-se como, agora numa inversão irônica, volte o tema já abordado na coluna do *Corriere della sera*, daquilo que “é necessário à vida”, mas, nesse caso, no sentido de coisas supérfluas que se fazem indispensáveis na era do consumismo.

Estendendo o discurso, “foi um encontro explosivo e memorável, aquele entre a escrita de Giorgio Manganelli e a realidade de todos os dias”, como é possível ler na contracapa de *Lunario dell’orfano sannita* [Lunário do órfão sanita], publicado pela primeira vez em 1973, volume que reúne uma série de crônicas e artigos publicados pelo autor de *Centúria* nos jornais *L’espresso* e *Il giorno*, entre outros¹¹. De fato, numa

¹¹ Ver MANGANELLI, 1991. A partir das matérias jornalísticas Manganelli irá compor outro volume, **Improvvisi per macchina da scrivere** (Leonardo 1989, e depois Adelphi 2003), com artigos escritos entre 1973 e 1988.

espécie de inseminação recíproca e, depois, de um processo de retorno do texto jornalístico ao criativo, uma prosa breve, arguta e paradoxal começa a investir questões e tensões civis, tecendo a trama de um gênero que relê a crônica por meio de uma lente deformante e grotesca. De resto, os intérpretes dessas micronarrativas, o próprio Manganelli e Wilcock em particular, para além das ressalvas apontadas, desde sempre haviam rejeitado formas e fórmulas romanescas, prosseguindo portanto num caminho a eles propício. Ao primeiro, inclusive, já autor de *Hilatragedia* (1964)¹² e *Nuovo commento* [Novo comentário] (1969), obras certamente distantes de um estilo minimalista e ambas publicadas na década anterior, não eram estranhas escritas “em cristais”, por assim dizer, pequenos núcleos narrativos que vão geminando em relações sintagmáticas, tão diferentes dos famosos rodopios barroquistas de seus livros anteriores, que parodiam ao contrário um estilo tratadista. Prova disso são os contos “Un re” [Um rei] e “Simulazioni” [Simulações], contidos em *Agli dèi ulteriori* [Aos deuses posteriores] (1972), demonstrando, no fundo, que os “Cem pequenos romances-rio” de *Centúria* (1979)¹³ não irão aparecer de forma totalmente inesperada.

Acrescentamos outra sugestão. Já uns anos antes – mas só virá a público com o lançamento póstumo em 1974 (de novo, não por acaso, pela Adelphi) – Guido Morselli (1912-1973), outro autor que afirmava que o romance está em todo lugar e, portanto, em lugar nenhum, com as “crônicas do fim de milênio” de *Roma senza papa* [Roma sem papa] provoca, abala e pluraliza a história a partir das contaminações, tecnicamente definidas ucrônicas, de fatos e personagens reais transferidos e transfigurados para o universo ficcional. E um pouco mais tarde será a vez de outro seu livro, *Dissipatio H.G.* (1977)¹⁴, um relato do desaparecimento do gênero humano com certeza mais íntimo e metafísico e menos fantapolítico do que o já citado *A nuvem púrpura* de Shiel.

IV

A partir dos nomes e indícios apontados, é agora possível começar a tirar algumas conclusões. Se “um fato é um fato: não tem contradições, não tem

¹² Traduzido no Brasil por Nilson Moulin (Rio de Janeiro: Imago, 1993).

¹³ Traduzido por Roberta Barni (MANGANELLI, 1995).

¹⁴ Com tradução de Maurício Santana Dias, o livro foi publicado pela Ateliê Editorial (Cotia-SP) em 2001.

ambiguidades, não contém o diferente e o contrário” (SCIASCIA, 1990, p. 155), como é afirmado no *Cândido* de Sciascia, na esteira de um pensamento lógico-iluminista, também pode ser verdade, por outro lado, que nos fatos, nas notícias da crônica em particular, podem se esconder, muito além das aparências, paradoxos e ilogicidades que revelam a complexa máquina do cotidiano. Na encruzilhada entre experiência jornalística e laboratório de escrita breve, alguns autores escolhem, desse modo, captar nas dobras dos acontecimentos notas surreais, irônicas, críticas ou até sarcásticas, esquivando-se em aparência de uma literatura declaradamente política ou social. É talvez nesse sentido que se pode lembrar da resposta de Michele Mari, grande escritor italiano contemporâneo, quando ele afirma:

Minha ideia é que quanto mais somos umbigais e narcisistas e autorreferidos, mais metabolizamos e englobamos o mundo, mais por meio de seu umbigo você o expulsa de volta e fornece dele uma versão interessante. De outra forma, você é um jornalista, um escritor moralista ou um escritor ensaísta. (MAZZA GALANTI, 2019, p. 57)

Se quisermos, também o afortunado programa radiofônico das *Interviste impossibili* [Entrevistas impossíveis], transmitido pelo segundo canal da RAI entre 1974 e 1975, com escritores e autores contemporâneos chamados a dar nova vida, sob formas de entrevistas, aos fantasmas de figuras históricas e literárias do passado, são indicativas de tentativas de releitura de acontecimentos através de uma propensão para formas breves e dialógicas. Trata-se sem dúvida de revisitações fantásticas da história mais do que propriamente de uma crônica mais atual, porém não é à toa que boa parte dos intérpretes desse projeto é constituída pelos veteranos do Grupo 63 (Arbasino, Eco, Malerba, Manganelli, Sanguineti), os quais, ainda que de modo pouco ou nada homogêneo, como dito, haviam trazido para o cerne do debate um repensamento radical da cadeia escritor-realidade-representação.

De uma posição mais marginal, Juan Rodolfo Wilcock, conforme foi lembrado, iniciara a traçar sua trajetória italiana com os contos do *Caos*, para depois continuar nesse percurso com *I fatti inquietanti* [Os fatos inquietantes] (1961) e, já nos anos 1970, com os vários *Lo stereoscopio dei solitari* [O estereoscópio dos solitários] (1972), A

sinagoga dos iconoclastas (1972)¹⁵, *Il libro dei mostri* [O livro dos monstros] (1973) e *Frau Teleprocu* (em parceria com Francesco Fantasia, 1976), todos livros que reúnem de várias formas prosas breves e fulgurantes, retratos imaginários e crônicas reinventadas. Por sua vez, Giorgio Manganelli surpreende o público, acostumado com seus maneirismos linguísticos (embora a circunstância, como sugerido acima, pode não resultar tão extemporânea), ao publicar em 1979 os “cem pequenos romances-rio” de *Centúria*. E Goffredo Parise, ainda que temperando suas composições com acentos líricos (mas nunca sentimentalistas) alheios quer a Wilcock quer a Manganelli, havia entreaberto com os *Sillabari*¹⁶ o caminho dos romances em miniatura ou, em outros termos, de concentrados narrativos modulados segundo vozes temáticas. Fatos, situações, visões, crônicas, personagens, monstros, deformações, tipos humanos e sociais: pode-se dizer que o rico acervo oferecido por todas essas galerias narrativas apresente uma espécie de álbum de instantâneos dos fantasmas do viver cotidiano, de uma experiência que se tornou, por si só, fantasmática. Tentativas que, nos mesmos anos, encontram uma correspondência com um autor capital como Thomas Bernhard, que em *O imitador de vozes* (1978) apresenta fulgurantes micronarrativas de notícias de crônica relidas com sarcástica agudez, como no trecho seguinte:

Bombeiros de Krems foram levados a julgamento porque retiraram a rede de salvamento que haviam estendido e saíram correndo bem no momento em que o suicida, que fazia várias horas ameaçava saltar de uma saliência do quarto andar de um edifício residencial de Krems, efetivamente saltou. (BERNHARD, 2009, p. 25)

E acentos parecidos já podem ser encontrados no Wilcock de *I fatti inquietanti*:

O senhor Oreste B., 72 anos, cabelereiro de senhoras, foi denunciado em Gênova pela própria mulher por ter fugido das obrigações de assistência familiar, “após ele ter, por oito anos, mesmo convivendo regularmente com a família, evitado dirigir a palavra a seus parentes, comunicando com eles somente por meio de cartas registradas”. (WILCOCK, 1992, p. 163)

¹⁵ Publicado pela editora Rocco (Rio de Janeiro), com tradução de Davi Pessoa, em 2015. Sobre o escritor ítalo-argentino remeto ao breve e incisivo estudo de Kelvin Falcão Klein, **Wilcock ficção e arquivo**. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

¹⁶ É interessante lembrar que uma primeira série dos *Sillabari* sai no *Corriere della sera* entre 1971 e 1972, uma segunda será publicada de 1973 a 1980, sendo finalmente as duas partes reunidas em volume único, em 1984, pela editora Mondadori.

Em suma, parece possível ler no desarranjo desse material de crônica os sintomas de um contra-discurso às práticas biopolíticas já variamente mensuráveis no período em questão. Com efeito, baseado nas reflexões de Roberto Esposito em *Bíos*, poderíamos dizer que somente a partir da noção de biopolítica “eventos que fogem de uma interpretação mais tradicional reencontram um sentido coletivo que vai além de sua simples manifestação” (ESPOSITO, 2004, p. XI).

A análise de Esposito traz origem de cinco casos “excepcionais” de crônica, no início de 2000: a sentença da Corte de Cassação francesa que concede a uma criança nascida com gravíssimas malformações o direito de processar o médico que impediu o aborto da mãe; o bombardeio americano do Afeganistão depois do atentado às Torres Gêmeas, acompanhado do lançamento de comida e remédios; o confinamento numa província chinesa de mais de um milhão de contagiados de Aids, fruto de um comércio aberrante do próprio estado; a irrupção das tropas de elites russas num teatro de Moscou para fazer frente aos terroristas chechenos, provocando a morte indiscriminada de sequestradores e reféns; e, para terminar, o nascimento de milhares de crianças em Ruanda decorrente de estupros étnicos, configurando assim o exercício de uma violência que impõe a vida em vez da morte. Eis, então, que o quadro “monstruoso” resultante desses episódios, dramaticamente reais, produz um estridente oxímoro que vê estritamente ligadas umas a outras, e intercambiáveis, as produções de vida e de morte. E a linguagem, tanto da crônica quanto da filosofia política, vem a deparar-se com uma ordem do discurso obrigada a conviver com a retórica do absurdo e do paradoxo. Exigindo ferramentas, portanto, não distantes daquelas empregadas nos casos literários citados. Escreve, por exemplo, Wilcock em *Lo stereoscopio dei solitari*, enriquecendo seu universo grotesco com o diário de um desmemoriado vítima de vicissitudes hospitalares:

[ele] está buscando colocar junto as diversas componentes do mundo mas sem muito empenho, o que pode ser explicado considerando a qualidade medíocre tanto das componentes como do conjunto. (WILCOCK, 2017, p. 140)

Ainda Esposito, enquadrando o discurso no âmbito das categorias políticas, tenta resumir certo descompasso de sentido no ato interpretativo dos fatos reais – reflexões úteis, pelo visto, também para pensar a relação entre escrita literária e urgência do dia-a-dia:

[a] partir do momento em que Michel Foucault, se não cunhou o termo, pelo menos repropôs e qualificou seu conceito [da biopolítica], o inteiro quadrante da filosofia política resultou profundamente modificado. Não é que categorias clássicas, como as de “direito”, “soberania”, “democracia”, saíram de cena de repente. Elas continuam a organizar a ordem do discurso político mais difuso. *Mas seu efeito de sentido resulta sempre mais enfraquecido e desprivado de uma real capacidade interpretativa.* Ao invés de explicar uma realidade que foge por todo lado de sua tomada analítica, tais categorias pedem para serem elas mesmas submetidas ao exame de um olhar mais penetrante que, a um só tempo, as desconstrua e as explique. (ESPOSITO, 2004, p. 3, grifo nosso)

V

Podemos assim nos encaminhar para a conclusão de nossas hipóteses. O elemento estranho, surpreendente, paradoxal, oferecido pela crônica ou, ainda, por uma sociedade captada no impasse e no desgoverno de suas transformações (quem sabe se daria para dizer aberrações), acaba projetando uma luz sinistra no elemento verídico, relido por essas narrativas justamente em sua malha grotesca. Muito além de exercícios de estilo, as obras tocadas não estimulam ao desengajamento, mas antes desafiam a lógica a se confrontar com certa miséria do mundo. Roland Barthes procurou atribuir estatuto de gênero ao *fait divers* (geralmente traduzido como “notícia”, embora não exista uma correspondência exata em português)¹⁷. Segundo ele, se a *informação*, por exemplo um crime político, remete a um contexto, ainda que sumário, já conhecido, o *fait divers* constituiria uma notícia que deve encontrar em si todos os elementos úteis a sua compreensão; ou, no mais, pode até se referir a uma situação geral do mundo, mas já com os pressupostos de uma busca muito mais intelectual. Ampliando o discurso, sempre de acordo com Barthes, se a *informação* é o fragmento de um romance ou sua variável, o *fait divers* se aparenta mais com uma novela ou um conto. E, coisa ainda mais importante, se a *informação* se insere numa lógica mais linear ou “natural”, o *fait divers* vê as relações de causalidade deslocadas, podendo elas até resultarem aberrantes: era de se esperar um móbil, mas acaba surgindo outro. A empregada que sequestra a criança faz isso para obter um resgate? Não, por amor. Um morador de rua agride mulheres sozinhas por ser um maníaco? Não, para furtar-lhes a bolsa. Segundo os casos,

¹⁷ Cf. BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999, em particular o cap. “Estrutura da notícia”.

a causa pode revelar-se mais pobre daquilo que poderíamos ser induzidos a pensar: é surpreendente como o “extraordinário” possa no fundo ser bem “corriqueiro”. Barthes conclui que o *fait divers* é literatura, mesmo podendo ser considerada má literatura, e que seu papel é o de salvaguardar no seio da sociedade contemporânea a ambiguidade entre racional e irracional, entre inteligível e insondável. Estamos decididamente no território dos *fatos* de Wilcock, assim como das *centúrias* de Manganelli ou dos *silabários* de Parise, às vezes partindo de situações inventadas e figuradas, outras de acontecimentos e notícias transfiguradas (distinções, aliás, muitas vezes esborrifadas).

Giorgio Patrizi assinala, por exemplo, dois pontos cruciais nessa malha de relações. O primeiro, agora já amplamente compreensível, concerne às ressalvas que Pasolini expressa – estamos em 1973 – em relação a outro livro de Wilcock, *Due allegri indiani* [Dois índios alegres]:

A polêmica é clara, é a mesma que Pasolini frequentemente desenvolve nos anos Sessenta contra uma literatura que lhe parecia não ter uma chave de denúncia real e explícita de certas situações degradadas de nossa cultura. O que parece não funcionar nessa abordagem a Wilcock é o fato de querer esse tipo de posicionamento radical de um escritor que sempre analisou tais situações mediante instrumentos muito diferentes, com certeza daqueles usados por Pasolini, mas também daqueles que possam implicar uma denúncia explícita dos fatos. (PATRIZI, 2002, p. 94)

Por amor à verdade, vale contudo lembrar que o próprio Pasolini, sempre capaz de leituras de extraordinária perspicácia, na resenha da *A sinagoga dos iconoclastas*, publicada na revista *Tempo*, de 14 de janeiro de 1973, defende que o que dá ao livro tamanho sentimento de realidade “é sobretudo o surrealismo: é, de fato, no surrealismo que Wilcock investe a veia cômica com a qual torna aceitável a patética maldade que lhe faz identificar o mundo *inteiro* com o inferno” (PASOLINI, 1999, p. 1721)¹⁸. Já no segundo ponto levantado, Patrizi sinaliza as afinidades de um livro gêmeo da *Sinagoga*, ou seja, *Lo stereoscopio dei solitari*, com *Centúria* de Manganelli: “na verdade, [Wilcock] escreveu prosas narrativas, microrrelatos. Aqueles microrrelatos que Manganelli indica em seu livro *Centúria*: isto é, relatos dessecados, reduzidos ao essencial, à encenação de relações essenciais e fundamentais entre as personagens” (PATRIZI, 2002, p. 95).

¹⁸ E também vale a pena lembrar que Wilcock teve uma pequena parte no filme de Pasolini *O evangelho segundo São Mateus* (1964), no papel de Caifás.

Folheando algumas páginas desses autores, não é difícil encontrar convergências de estilemas e situações. Tentemos, então, retomar e declinar aquele vazio existencial apontado no início, possivelmente colocando-o em contraste com o estridor da arena política, das exigências sociais e da violência dos Anos de chumbo. Para começar, vamos ler o verbete *Anima* [Alma] no silabário de Parise:

Num domingo de junho, um cachorro chamado Bobi, que tinha e não tinha um dono, começou uma corrida sem meta, mas cheia de pausas pelas ruas de uma cidade italiana: eram as primeiras horas da tarde, as pessoas na rua eram poucas, talvez dormissem, ou estivessem no cinema ou a passeio nas colinas. (PARISE, 2004, p. 36)

E agora a centúria *Oito* de Manganelli:

O cavaleiro vestido de claro percebe repentinamente a ausência. Vive naquela casa há muitos anos, mas somente agora, quando é bem provável que sua estada esteja próxima do fim, adverte que num aposento semivazio há uma zona de ausência. (MANGANELLI, 1995, p. 27)

Wilcock, por sua vez, acrescenta um toque de ironia:



www.revistafenix.pro.br

O anjo Elzevar está desempregado, a única coisa que sabe fazer é levar mensagens, mas não há mais mensagens para levar e assim o anjo anda vasculhando no lixo do grande depósito municipal à procura de comida estragada e restos de fruta: alguma coisa precisa comer. (WILCOCK, 2017, p. 63)

Pode-se até tentar ler os três fragmentos seguidamente, é surpreendente como pareçam peças de um mesmo mosaico. Prosa glabra, cenários urbanos, neugas surreais, estilhaços de sentido, com as adversativas “mas” sugerindo desde logo perturbações na ordem natural das coisas. Retomando por um instante *Il crematorio di Vienna* de Parise, espécie de prévia dos *Sillabari*, cabe fazer outra consideração: nos trinta e três pequenos capítulos, formados por contos, relatos, fragmentos, que têm como pano de fundo o mundo do trabalho já bastante alienante da Itália do *boom* industrial, temos muitos ingredientes que irão dar tempero também às micronarrativas da década de 70: dos começos fulgurantes à força icástica das situações representadas, dos pontos de vista estranhados e estranhantes de objetos personificados à ironia de fundo, pincelada de grotesco, que colora o universo empregatício, empresarial, comercial ou doméstico. Ademais, similarmente ao que acontece em *Centúria*, os protagonistas são muitas vezes

identificados genericamente por seus papéis ou funções sociais: se têm nomes próprios, eles assurgem a símbolos, a epônimos, como o *novelo Bartleby*. Em geral, vivem as inquietudes de sua condição histórica e humana, com acentos kafkianos. A seguir, o início do capítulo 17 de *Il crematorio di Vienna*:

Tenho quarenta anos, uma profissão, uma casa de quatro cômodos, uma mulher, um filho e, há algum tempo, uma sensação que me acompanha desde o momento em que acordo até o momento em que volto para cama e pego no sono. Essa sensação é uma sensação de imobilidade, de estaticidade, de imutabilidade, em poucas palavras, de morte. (PARISE, 1977, p. 96)

E a centúria *Oitenta e cinco* de Manganelli, dez anos depois, irá recuperar e modular idealmente o motivo parisiense:

Acordar. Ele sempre acorda com uma sensação de desorientação. A desorientação não provém da dúvida quanto ao lugar em que se encontra, mas da absoluta certeza. Encontra-se em sua casa, onde vive há muitos anos. O fato de acordar ali, num lugar que já provou como indiferente, lhe é aborrecido, incomoda-o ligeiramente, como um desespero miniaturizado, de modo a poder ser atribuído a um inseto. (MANGANELLI, 1995, p. 181)

Se voltarmos agora a dar uma olhada nos *Fatos inquietantes* de Wilcock, é notável como, no contexto de um tom mais objetivo, oriundo, nesse caso, do fragmento de crônica, baste um pequeno comentário para perturbar irremediavelmente o sentido do discurso e provocar por conseguinte um vazio abalador nas frágeis contingências humanas e sociais. Como glosa a uma notícia incomum pode-se ler de fato:

Os amantes, os assassinos e os carteiros penetrarão pelas janelas abertas, e o homem parecerá mais do que nunca um inseto. (WILCOCK, 1992, p. 19).

Ou, a propósito da resistência dos mosquitos ao inseticida, e portanto ainda no tocante a insetos, podemos ler:

Essa demonstração da inimaginável versatilidade da natureza, parece então oferecer uma tênue esperança para aqueles que temem que a raça humana possa desaparecer da terra em decorrência de uma guerra atômica. (WILCOCK, 1992, p. 24)

E no *Libro dei mostri*, dessa vez espécie de contraponto matérico e carnal aos álgidos paradoxos de *Centúria*, o fantástico cotidiano vai definitivamente em direção de uma deformação metamórfica. Aqui os protagonistas, como de costume em Wilcock, têm nomes próprios, ainda que totalmente improváveis, quase feitos *calemburs*.

A partir do momento em que chegou aos jornalistas a notícia de que o senhor Doppio Primio, marceneiro de Vetriolo, na província de Viterbo, fazia ovos, nunca mais o deixaram tranquilo: querem saber o que nasce desses ovos. Como acontece frequentemente, o interesse por eles demonstrado revelou-se de caráter mais sensacionalista do que científico. (WILCOCK, 2019, p. 32)

O mecânico Fizio Milo é uma pessoa tão modesta que pouco a pouco desapareceu quase que totalmente, sobrou apenas no canto da oficina uma espécie de fluorescência espalhada que mal pode ser definida luz. Seus aprendizes nem mais prestam atenção nisso, assim como não prestavam quando era mais visível. (WILCOCK, 2019, p. 70)

Com a de publicação do *Libro dei mostri* voltamos ao fatídico 1978, ano em que se dá também a morte de Wilcock. Por ironia do destino, o falecimento do apartado escritor acontece no mesmo dia do sequestro de Aldo Moro, em 16 de março, detalhe que faz com que a notícia passe ainda mais despercebida nos vários noticiários. Já no ano seguinte, completando idealmente essa temporada tão intensa, será publicado *Centúria* de Manganelli. Se, como lembra Andrea Cortellessa, temos de dar crédito a Walter Pedullà, que ainda dezessete anos atrás, na entrada do novo milênio, tomava esse último livro como parâmetro para a literatura italiana (“Parece um sonho que nasça entre nós um livro como *Centúria*, tão diferente do realismo corrente, insinuante e fluente, em que está afogando mais uma temporada literária”, (CORTELLESA, 2020, p. 74), poderíamos inclusive dizer que essas micronarrativas dos anos 70 deixaram uma marca indelével. Foram de algum modo práticas contra-discursivas que leram de uma forma particular toda uma época. Creio que possam ser razoavelmente estendidas a boa parte dos autores analisados as palavras de Italo Calvino dedicadas a Manganelli, que acompanhavam a edição francesa, em 1995, de *Centúria*, palavras inseridas furtivamente entre parênteses: “(Como por esse caminho ele consiga, todavia, exercer uma verdadeira e autêntica função de ‘moralista’ e até mesmo – uso um termo que suscitaria todo seu sarcasmo – de ‘intérprete do nosso tempo’, é uma façanha que só se pode conceber vendo-o atuar na prática)” (CALVINO, 2012, p. 11). Com efeito, é

precisamente esse o ponto final: as micronarrativas vistas representam escritas eminentemente políticas, *malgré tout*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA

CALASSO, Roberto. **A marca do editor**. Trad. Pedro Fonseca. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2020.

CALVINO, Italo. Introduzione. In: MANGANELLI, Giorgio. **Centuria**: Cento piccoli romanzi fiume. Milano: Adelphi, 2012 (1ª ed. 1995).

BELPOLITI, Marco. **Settanta**. Torino: Einaudi, 2010.

BERNHARD, Thomas. **O imitador de vozes**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ESPOSITO, Roberto. **Bíos**. Torino: Einaudi, 2004.

MANGANELLI, Giorgio. **Lunario dell'orfano sannita**. Milano: Adelphi, 1991.

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

MANGANELLI, Giorgio. **Estrosità rigorose di un consulente editoriale**. Milano: Adelphi, 2016.

MAZZA GALANTI, Carlo (org.). **Scuola di demoni**: Conversazioni con Michele Mari e Walter Siti. Roma: minimum fax, 2019.

PARISE, Goffredo. **Il crematorio di Vienna**. Torino: Einaudi, 1977 (1ª ed. Milano: Feltrinelli, 1969).

PARISE, Goffredo. **Sillabari**. Milano: Adelphi, 2004.

PARISE, Goffredo. **Dobbiamo disubbidire**. S. Perrella (org.). Milano: Adelphi, 2013.

PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. Vol. II. Milano: Mondadori, 1999.

PATRIZI, Giorgio. Narrare l'iconoclastia. In: DEIDIER, Roberto (org.). **Segnali sul nulla**: Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 2002.

PERRELLA, Silvio. Postfazione. In: PARISE, Goffredo. **Dobbiamo disubbidire**. Milano: Adelphi, 2013.

SCIASCIA, Leonardo. **Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia**. Milano: Adelphi, 1990.

WILCOCK, Juan Rodolfo. **Il caos**. Milano: Garzanti, 1960 (em seguida, **Parsifal. I racconti del «Caos»**. Milano: Adelphi, 1974).

WILCOCK, Juan Rodolfo. **Fatti inquietanti**. Com desenhos de M. Maccari. Milano: Adelphi, 1992.

WILCOCK, Juan Rodolfo. L'enigma del pendolo. *Sconclusioni* di Manganelli. **Riga**, Milano, n. 25, marzo 2006, M. Belpoliti e A. Cortellessa (orgs.) (Publicado originalmente em **Il tempo**, 25 de setembro 1976).

WILCOCK, Juan Rodolfo. **Lo stereoscopio dei solitari**. Milano: Adelphi, 2017 (1ª ed. 1972).

RECEBIDO EM: 22/03/2021

PARECER DADO EM: 28/04/2021



www.revistafenix.pro.br