

A NARRATIVA DE RESISTÊNCIA DE ELIO VITTORINI
Elio Vittorini's narrative of resistance

Gregório F. Dantas*

RESUMO

O presente artigo busca caracterizar o romance de Elio Vittorini, *Conversa na Sicília* (*Conversazione in Sicilia*) a propósito de sua temática: personagens submetidos a condições inumanas causadas pela guerra. A questão do compromisso ético e político exige um novo tipo de realismo, um narrador objetivo e o uso de formas teatrais.

Palavras-chave: *Elio Vittorini; realismo; romance italiano.*

ABSTRACT

This paper seeks to characterize Elio Vittorini's novel, *Conversation in Sicily* (*Conversazione in Sicilia*), in terms of its thematic: characters submitted to non-human circumstances due to the war. The question of an ethical and political commitment demands a new kind of realism, an objective narrator and the use of theatrical forms.

Keywords: *Elio Vittorini; realism; italian novel.*

*Professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

*Neste que todos chamam o teatro do grande mundo, vale
amíúde mais a representação, a máscara, o ruído vazio do
que a substância verdadeira da realidade.*

Vincenzo Consolo

1.

Alfredo Bosi, em *Literatura e resistência*, explica como o conceito de *resistência*, originário do campo da ética, pode ser transposto para o campo da estética, e como ele se realiza no campo literário, notadamente na ficção. Baseando-se na dialética das distinções de Benedetto Croce, Bosi afirma que, ao menos abstratamente, o termo *literatura de resistência* sugere a confusão de conceitos da arte com conceitos da ética e da política. Porém, esta interação não apenas é passível de ser realizada como garante a vitalidade tanto da arte quanto da teoria.

Em suas palavras, “resistir é opor a força própria à força alheia” (BOSI, 2002, p. 118), ou seja, a resistência nasce, na esfera artística, da oposição entre os valores pessoais do artista a determinados antivalores representados. Mas

valores e antivalores não existem em abstrato, isto é, absolutamente. Têm todos, para cada um de nós, e de modo intenso para o artista, uma *fisionomia*. Os poetas os captam e os exprimem mediante imagens, figuras, timbres de vozes, gestos, formas portadores de sentimentos que experimentamos em nós ou pressentimos no outro (BOSI, 2002, p. 120).

O que nos interessa, para o momento, é investigar como esta *fisionomia* é construída na obra-prima de Elio Vittorini (1908-1966), *Conversa na Sicília*. Editado em 1941, (depois de já ter sido publicado em *Letteratura*, entre 1938 e 39), este romance pertence a uma geração que, ainda segundo Alfredo Bosi, aproximou o termo *resistência* da cultura e da arte, movida pelo forte engajamento intelectual contra os regimes totalitaristas europeus nos decênios de 1930 e 1940. É preciso atentar para o fato de que o termo *resistência*, aqui, não deve ser compreendido apenas como sinônimo da Resistência antifascista - *i partigiani* - mas em um sentido mais amplo, como um conceito que pode ser compreendido em outros

contextos sociais e políticos (Bosi aplica-o, por exemplo, a obras como as de Clarice Lispector e Raul Pompéia). E é como representante desta *narrativa de resistência* que *Conversa na Sicília* será abordada no presente ensaio.

2.

A redação de *Conversa na Sicília* ocorreu entre 1937 e 38. Em 1936, quando foi deflagrada a Guerra Civil Espanhola, Elio Vittorini escrevia *Érica e seus irmãos*, romance que permaneceu inacabado, e só seria publicado em 1954, na revista *Nuovi Argomenti*. Ao enviar o manuscrito aos editores, Vittorini assim explica o abandono do romance:

Um grande acontecimento público pode me distrair, infelizmente, e provocar uma mudança de interesses em meu trabalho do mesmo modo que uma desventura (ou ventura) pessoal. Assim, o desencadear-se da guerra da Espanha, em julho de 1936, tornou-me de súbito indiferente aos desenvolvimentos da história em que havia trabalhado por seis meses seguidos. [...] E a partir de então não pude fazer outra coisa [...] que não fosse ler jornais. [...] Quando recomecei a escrever, no mês de setembro de 37, não foi para retomar este livro, foi para dar início a *Conversazione*. (LAGANÁ, apud VITTORINI, 2001, p. 10-11).

Ainda segundo esta carta, o resultado obtido com *Conversa na Sicília* o levava tão longe de seu romance inacabado que não ousou retomá-lo. A história da pequena Érica, que, abandonada pelos pais, é forçada pelas circunstâncias a se prostituir para sustentar a si e aos irmãos, precisaria ser reescrita para manter um mínimo de interesse. Mas o estilo do autor sofrera mudanças, não apenas quanto à preferência temática, mas à própria forma.

Até *Érica e seus irmãos*, Vittorini prezava um tipo de narrador que intermediasse as sensações das personagens, contando o que sentiam, de modo que o enredo era repleto, por exemplo, de expressões como “ele sentia” ou “ele pensava”; a partir de *Conversa na Sicília*, um novo modo de narrar se impôs, no qual tal intermediação não se fazia mais necessária, pois a voz narrativa passou a se referir a “os sentimentos e os pensamentos dos personagens somente através de suas manifestações externas, ou pelo menos através das *aparências*” (VITTORINI, 2001, p. 11).

Deste modo, o autor busca dar autonomia a suas personagens e histórias, não mais vistas como extensão da personalidade criadora, do autor implícito, mas como seres independentes, encontrados na vida real.¹ Deste modo, a cena passa a se impor sobre o comentário, para usar os termos de Wayne C. Booth. Em sua *Retórica da ficção*, o crítico inglês retoma a distinção aristotélica entre os modos dramático e o narrativo, redefinindo-os como modos de mostrar (a cena) ou contar (o comentário), respectivamente (BOOTH, 1980). É claro que estes modos praticamente não existem isoladamente, mas se trata de uma divisão didaticamente útil, uma vez que muitas teorias da ficção moderna se valeram deste paradigma.

Em Vittorini, esta opção estará condicionada a um redirecionamento temático de sua obra, motivada pela Guerra da Espanha, ou seja, obedece a imperativos políticos (e não necessariamente partidários, no sentido panfletário do termo), de ação ou de resistência social. Diretor das célebres revistas *Il Politecnico* e *Il Menabó*, nesta ao lado de Ítalo Calvino, Elio Vittorini foi um intelectual extremamente atuante em sua época, não apenas divulgando literatura (principalmente a norte-americana, tendo traduzido Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway e William Faulkner), como trazendo para o espaço público discussões envolvendo política e cultura. Foi a síntese do intelectual engajado, tendo atuado na Resistência, como membro do Partido Comunista Italiano e colaborador da imprensa clandestina, tendo sido preso, inclusive. Apesar disso, entrou em atrito público com o secretário geral do PCI, Palmiro Togliatti, ao defender que a cultura e a arte não deveriam ser tributários diretos de dogmas políticos, e sim que a “cultura já realiza em si, na própria autonomia do trabalho criativo, aquela liberdade que a política (o partido e a classe) deverá depois traduzir em práxis” (SQUAROTTI, 1989, p. 551).

1 De certa forma, trata-se da consolidação de uma forma narrativa em construção desde o *verismo*. Influenciado pelo Naturalismo, principalmente francês, o *verismo* tem em sua concepção a ideia de que a representação do real, da verdade, obedece a imperativos como o distanciamento ou a quase ausência de uma voz narrativa que ordene a história. Foi assim com as obras de Giovanni Verga e do primeiro Alberto Moravia. Neste sentido, o que os referidos autores consolidaram foram tentativas de objetivar as personagens e suas histórias sem que estes fossem compreendidos como extensão de um narrador onipotente; antes, era necessário que elas passassem a impressão de serem reais, independentes de uma vontade criadora, mas apenas registrada por ela, diretamente da realidade.

Tal discussão gira em torno do sempre atual debate sobre o engajamento artístico, central para o romance (não apenas italiano, mas português, espanhol, norte-americano, brasileiro) nos decênios de 30 e 40, momento de fortalecimento do chamado neo-realismo, rótulo, aliás, de aceitação bastante ampla. Elio Vittorini pretendia que sua obra, mesmo que lida sob a luz do totalitarismo fascista, fosse compreendida para além dos imperativos políticos.

3.

Conversa na Sicília é narrado em primeira pessoa, por Silvestro, siciliano de nascimento que há quinze anos vive no norte da Itália. Prestes a completar 30 anos, diz estar “tomado de furores abstratos [...] pelo gênero humano perdido” (p. 13), um sentimento de prostração e pessimismo frente ao mundo. E não um pessimismo desesperado, mas indiferente, calmo e tomado por uma “não-esperança”; só lhe resta “dar o gênero humano como perdido e não ter vontade de fazer coisa alguma quanto a isso” (p. 13).²

Uma carta do pai motiva a partida de Silvestro para visitar a Sicília, em uma viagem que se tornará também uma visita à mãe. As muitas personagens com quem Silvestro dialoga nesta viagem são tipos, caracterizados com traços físicos marcantes e muitos sem nem ao menos nomes. A viagem de início também lhe é indiferente (“era o mesmo que estar em casa, à minha mesa folheando o dicionário ou na cama com minha jovem mulher” (p. 18)) mas à medida que interage com a gente da Sicília a situação começa, aos poucos, a adquirir algum significado, mesmo que difuso.

É certo que estar em Siracusa ou em outro lugar era indiferente para mim. Era o mesmo. Estava na Sicília. Visitava a Sicília. E podia também subir novamente no trem e voltar para casa.

Mas tinha conhecido o homem das laranjas, Com-Bigodes e Sem-Bigodes, o Grande Lombardo, o catanês, o velhinho da

² Todas as citações de *Conversa na Sicília* estão de acordo com a tradução de Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci (São Paulo: Cosac & Naify, 2002). Cada citação será acompanhada, no corpo do texto, da página referente.

voz de folhinha seca, o jovem malárico envolto no xale, e me parecia que para mim não era talvez indiferente estar em Siracusa ou noutra qualquer (p. 51).

O romance é estruturado como várias conversas na Sicília, com tipos sicilianos através dos quais o protagonista redescobre sua terra. Estes momentos dividem-se dentro das cinco partes do romance, dispostas de acordo com o espaço predominante da ação (a viagem, a casa materna, diferentes locais na cidade de sua infância). A descrição espacial não é gratuita, mas elemento indissociável da construção das personagens e das impressões pessoais do narrador. Conforme vai adentrando o interior da Sicília e sua cidade natal, a memória torna-se elemento transfigurador do real, ou seja, constrói ela mesma uma ambientação cada vez mais distante da representação espacial realista tradicional.

Trata-se de um processo gradativo. Desde o início, a descrição da Sicília é a mais objetiva possível. O narrador descreve sempre coisas, não sentimentos ou reflexões subjetivas. Assim, da janela do trem, ele relata:

Começaram a passar as estações, as casinhas de madeira, com o sol sobre o boné vermelho dos chefes da estação, e a mata se abria, se estreitava, figos-da-índia altos como forquilhas. As estações eram de pedra azul, cheias de figos-da-índia, e quando se encontrava uma alma viva era um menino que ia e vinha, ao longo da linha, catar os frutos coroados de espinhos, que cresciam, cor de coral, entre as pedras das figueiras. Gritava para o trem quando o trem passava à sua frente. [...] E entre os figos-da-índia apareciam casas; o trem parava sobre as arcadas de uma ponte e da ponte passava ao longo da escadaria de telhados; atravessava o túnel, e de novo estava entre figos-da-índia e sucessivos rochedos e de novo não se via uma alma viva a não ser algum menino. (p. 56-7).

Notamos que o narrador está ainda indiferente frente à paisagem e à própria viagem em si, o que é enfatizado pela repetição, constante, desde o início do romance, seja de sua descrença pessoal, seja do cenário exterior, que se repete como as estações. Tal indiferença, porém, começa a ceder frente à paisagem mais familiar, a de sua infância:

[...] aquela escadaria entre velhas casas, as montanhas em volta, as marcas da neve nos telhados, estava diante dos meus olhos, e como, de repente, me lembrei de ter visto uma ou duas vezes na minha infância. E pareceu-me que estar ali não me era indiferente, e fiquei contente de ter vindo, não ter ficado em Siracusa, não ter retomado o trem para a Alta Itália, não haver terminado ainda a minha viagem. (p. 59).

É preciso notar, desde o início, o que podemos chamar de índices de *desrealização* na narrativa. Emprestamos este termo de Anatol Rosenfeld, segundo quem o romancista moderno possui a consciência de que as convenções realistas tradicionais para representar conceitos como tempo, espaço e causalidade parecem ter sido construídas como um “falseamento” da verdade. Deste modo, na literatura (e nas artes em geral) ocorreu o gradativo desaparecimento do retrato, a favor de uma representação da realidade que incorpora elementos “irreais”, cuja causalidade não respeita as convenções do realismo tradicional, como a memória e o inconsciente (ROSENFELD, 1996). Em Vittorini, o dado objetivo, enquanto começa a remeter a dados subjetivos como as recordações de Silvestro, começa também a ceder espaço a elas. Isto porque a memória é, ao mesmo tempo, produto da observação imediata e objetiva, mas ao mesmo tempo elemento transfigurador do real:

[...] achava inesperado estar ali, como o inesperado que se encontra em algum lugar da memória, e igualmente fabuloso, e acreditava ter entrado numa viagem em quarta dimensão. (p. 60).

Há uma relação direta e biunívoca entre memória e espaço, componentes deste novo lugar em que o protagonista se encontra, e ao qual se deixa levar pelos acontecimentos, ou deveríamos dizer, pelo fluxo da memória. Neste sentido, recordar é, também, inventar. Assim, Vittorini aponta para um caminho diverso do que comumente entendemos por neo-realismo, ou seja, uma estética ficcional que se concentra na descrição objetiva da realidade a fim de denunciar suas injustiças. Ele opta não pelo documento, pela representação que se diz fotográfica, mas pela

transfiguração artística da realidade.

Para tanto, o texto apresenta o que podemos chamar de diferentes graus de estranhamento, causados pela sintaxe repetitiva do narrador e pela quase ilogicidade dos diálogos, que não apenas respeitam a mesma estrutura circular, como são carregados de certa impostura declamatória, assumindo um caráter artificial.³ Silvestro, que de tão afastado da terra natal, chega a se dizer americano, demonstra certa dificuldade em estabelecer estes diálogos com os sicilianos, dificuldade compartilhada pelo leitor. À medida que o estranhamento aumenta, porém, vamos nos acostumando, ou nos ambientando neste espaço de palavras e frases circulares. O diálogo com a mãe na segunda parte, a mais longa do livro, é exemplar neste sentido:

E eu: “Sei lá... Mas o certo é que aqui fica muito longe da linha férrea. Como podem viver sem ao menos ver a linha?”.

E minha mãe: “Que me importa ver a linha?”.

E eu: “O que eu queria dizer era... Sem jamais ver o trem passar”.

E minha mãe: “E o que me importa ver o trem passar?”.

E eu: “Pensei que você se importasse... Você não saía para estar diante da cancela com a bandeirinha quando ele passava?”.

“Sim, senão mandava um de vocês”, disse minha mãe. (p. 90).

No fragmento acima se notam ao menos três aspectos fundamentais da estrutura dos diálogos e, portanto, de toda a *Conversa na Sicília*. Em primeiro lugar, a disposição do texto, absolutamente centrado no modo dramático, ou seja, o narrador *mostra* mais do que *conta*, não medeia a ação para o leitor, no sentido de explicá-la ou sequer comentá-la. Suas interferências e considerações são poucas, e normalmente concentradas na descrição objetiva (como feito com a paisagem siciliana), ou em indicações tipicamente teatrais. Fica claro, deste modo, o que Vittorini quer dizer com

³ Interessante notar como esta característica foi mantida em sua recente adaptação cinematográfica, o elogiado *Gente da Sicília (Sicília?)*, filme franco italiano de 1998 dirigido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. Antes de buscar “naturalizar” as falas, os diretores optaram por enfatizar sua artificialidade, e estendê-la para toda a ação das personagens. Deste modo, certo caráter mecânico da representação, explícito, adequa-se à declamação (excessiva) das falas, como em um teatro de maus atores.

sua preocupação com o mundo das *aparências*.

Em segundo lugar, o diálogo acima é claro na incompatibilidade entre mãe e filho: ela não entende o valor metafórico que o filho confere às coisas, ou seja, interpreta tudo literalmente, daí a dificuldade em perceber a importância da visão do trem, que seria emotiva, um símbolo de passagem, de viagem. Esta discrepância entre a fala de um e de outro permanece durante todo o romance, como quando ela tenta entender a associação que o narrador faz entre seu avô e o Grande Lombardo, ou quando conversam sobre as doenças daqueles aos quais a mãe assiste.

Ligado a esta parcial incomunicabilidade, ocorre o terceiro aspecto estrutural fundamental, a contínua contradição na fala da mãe: ao mesmo tempo em que diz nunca ter dado valor à passagem do trem, assume que o fazia. Assim também em numerosas passagens da conversa: diz que a partida do marido lhe é indiferente, mas exalta-se ao comentá-la; confunde constantemente este com seu pai, avô de Silvestro; e, principalmente, contradiz-se ao comentar as doenças da população, ou a importância de seu trabalho, aplicar injeções na população:

Todas as vezes, ao sair, ela falava o contrário da vez anterior. Ora dizia que quando o homem estava doente, adeus... E ora dizia que quando a mulher estava doente, adeus...

Dizia também: “Uns têm um pouco de tísica, outros têm um pouco de malária”.

E uma vez dizia que era melhor ter um pouco de malária do que um pouco de tísica; outra que era melhor ter um pouco de tísica do que de malária.

[...]

E cada vez dizia o contrário da anterior. (p. 137-38).

Neste ponto, é preciso notar que, após um longo diálogo em que estas contradições são *mostradas*, o narrador toma a palavra e começa a *contá-las*. Porém, apesar de ter tomado a narrativa para si, ele continua reproduzindo, em discurso indireto livre, as repetições da mãe: a circularidade não fica restrita à fala da mulher, mas contamina toda a estrutura narrativa, portanto. E, cada vez mais, este estranhamento vai tomando conta das relações com as outras personagens, submetidas todas a

esta estranha lógica, de modo particular, as mulheres.

A sexualidade feminina é discutida sem qualquer pudor pela mãe, que exhibe o corpo de suas freguesas ao filho, admirando-se de como são “bem-feitas”, possuem a “carne fresca”, e de como uma delas “abre o apetite” de Silvestro. Não há interdição porque não há erotismo, não há “poesia”. A mãe assume que traía o marido, mas não consegue perdoá-lo, não porque ele também a traía, mas porque dedicava poemas às outras mulheres. O que a atormenta não é o sexo em si, este natural, e referido abertamente, mas o galanteio, a arte em torno da conquista. E não entende a nostalgia poética do filho. “Nunca nada foi tão belo”, diz Silvestro sobre a lembrança de uma nudez que vira quando criança, ao que a mãe replica: “Nunca viu mulheres mais bem-feitas que as Aladino? [...] De mulheres você tem visto muito pouco!” (p. 187).

Este estranhamento, porém, não se limita às relações afetivas e familiares, mas é disseminado por todo o romance, inclusive no momento em que o discurso político, supostamente, deveria emergir.

A mãe de Silvestro é a personagem, até a terceira parte do romance, que encarna uma visão objetiva do mundo, em oposição à visão, digamos, poética da realidade, como Silvestro e seu pai, antes dele. Ela não é capaz de elaborar reflexões abstratas sobre, por exemplo, a situação das famílias que visita: ela não compreende a questão social e não há diálogo possível com ela neste sentido. Ao visitarem os doentes, o narrador procura questioná-la sobre o sofrimento daquela gente, que a ela se resume ao alimento e às doenças, quaisquer que sejam (ou ao constrangedor assunto do sexo puramente carnal, não erótico). Para Silvestro, a situação dessas famílias é produto de uma contingência maior, de um estado de coisas que não é natural, como tudo para ela (o sexo, a fome, a partida dos filhos, as doenças, as injeções). Embora ele não elabore com clareza uma dissertação sobre as injustiças do mundo, explica que os homens são diferentes, de acordo com sua situação:

Nem todo homem é homem, então. Um persegue e outro é perseguido; e o gênero humano não é todo gênero humano, mas somente aquele do perseguido. Matem um homem; ele será mais homem. E então é mais homem um doente, um

faminto; é mais gênero humano o gênero humano dos mortos de fome (p. 149).

Mas não há diálogo possível com a mãe neste sentido: “Você faz cada pergunta estranha!” (p. 149), responde a mulher às reflexões do filho sobre o gênero humano. Ansioso por outras respostas, ele deixa a companhia da mãe, pois sente que “o tempo da viagem” para de mover-se nele, sentimento que retorna quando conhece o amolador e, com ele, um grupo de trabalhadores da cidade. Neste ponto da narrativa, as conversas retomam diretamente a discussão sobre o mundo ultrajado, como sugerido pelo narrador no início do romance e retomado outras vezes. Agora, pela primeira vez, é o foco principal da conversa.

Antes, com a mãe, a observação era ponto de partida para a recordação e a memória parecia ser o fim de cada diálogo e, afinal, o objetivo (embora não expresso nestes termos) da viagem em si. Mas quando se encontra com o amolador e seus amigos, que compartilham com o narrador o sentimento de não esperança, o enfoque dos diálogos passa a ser social. Aqui, era de se esperar que a metáfora política do homem de ação e agitador cultural Elio Vittorini emergisse com relativa clareza. Porém, ao invés de se estabelecer uma troca de ideias centradas no sempre referido ultraje do mundo, os diálogos tornam-se cada vez mais circulares. Mesmo que, ao contrário da mãe, os homens mostrem compreender as angústias de Silvestro, ocorre a mesma incomunicabilidade, seja pela repetição, seja pela simples incompreensão de conceitos ou valores estranhos ao homem rústico:

Depois o amolador limpou a garganta: “O mundo é belo”.

Eu também limpei a minha. “Acho que sim”, disse.

E o amolador: “Luz, sombra, frio, calor, alegria, não alegria...”.

E eu: “Esperança, caridade...”.

E o amolador: “Infância, juventude, velhice...”.

[...]

E eu: “Memória, fantasia”.

“O que quer dizer?”, exclamou o amolador.

“Oh, nada”, eu disse. “Pão e vinho”.

E o amolador: “Lingüiça, leite, cabras, porcos e vacas... ratos”.

[...]

E eu: "Doença, cura. Eu sei, eu sei. Morte, imortalidade e ressurreição".

"Ah!", o amolador gritou.

"O quê?", eu disse.

"É extraordinário", disse o amolador. "Ah, e oh! Ih! Uh! Eh!".

E eu : "Suponho".

E o amolador: "Faz muito mal ofender o mundo" (p. 202-3).

O amolador não entende o que é memória e fantasia. E aos termos mais abstratos como morte e ressurreição, ele reage com monossílabos incompreensíveis. O diálogo é, aqui também, limitado, para as personagens e para o leitor. As interjeições, como em um texto teatral, talvez fossem compreensíveis na voz de um ator, que lhes conferisse determinada entonação. Mas sem este recurso, não é claro tratar-se de espanto, concordância, ou simples confusão.

Ao mesmo tempo, com estes homens, o narrador encontra-se como em uma confraria secreta. Juntos, descem ao "coração da Sicília" onde conversam sobre o mundo ultrajado. No bar, o cheiro secular de vinho se acumula sobre eles, conferindo um caráter célebre ao encontro: "Todo o passado do vinho na humanidade estava presente ao redor de nós" (p. 223). O chamado homem Ezequiele diz até escrever a respeito. Mas mesmo o discurso de quem supostamente domina as palavras revela escassez vocabular e circularidade:

Não temos nada para sofrer por nós mesmos, não temos doenças nas costas, nem fome, e [...] no entanto sofremos muito, oh, muito! [...] O mundo é grande e é belo, mas é muito ultrajado. Todos sofremos, cada um por si mesmo, mas não sofremos pelo mundo que é ultrajado, e assim o mundo continua a ser ultrajado (p. 208).

Deste modo, o discurso político não é elaborado. Elio Vittorini não nomeia as causas do ultraje, não permite que suas personagens discorram objetivamente sobre o assunto. No trecho acima, ocorre uma aparente contradição: eles sofrem ou não? Sim, mas são "sofrimentos" diferentes, não nomeados. Estabelece-se uma tensão entre consciência do mundo e ação efetiva.

Como nos diálogos dos passageiros do trem e nos da mãe, a contradição e a repetição são estruturais do discurso destes homens. Deste modo, Vittorini cria um discurso artístico cujo sentido último não será alcançado senão em sua própria falta de sentido. Ou seja: o autor elabora uma estrutura de recusa à efabulação romanesca tradicional e ao engajamento político convencional. E o absurdo dos diálogos circulares, que impedem a expressão política linear, gradativamente se estende para toda a narrativa, contaminando o enredo, até então linear, e mesmo a descrição espacial e temporal.

Mas para além da carência de sentido dos diálogos, Silvestro ainda ultrapassará mais uma barreira a caminho da “desrealização”, a metáfora. Na medida em que mais conversa com a “irmandade” de “sofredores” pelo mundo ultrajado, sua fala organiza-se cada vez mais em descrições metafóricas. Assim ele se refere a Calogero, o amolador, e Porfirio, o “fanqueiro”, respectivamente: “Era quase escuro, anoitecer extremo, e os seus olhos cintilavam como o gume afiado das facas no negro da cara” (p. 213); “Siroco quente era seu hálito sobre meus cabelos [...]” (p. 219). Notemos que se trata do oposto ao que era feito no início do romance, em que as descrições eram as mais objetivas possíveis, incluindo as de figuras humanas (os passageiros do trem, definidos sempre por um traço forte, e a mãe, pela roupa e objetos domésticos).

Desde o início de sua viagem, Silvestro vive pequenas experiências que o tornam menos indiferente à vida à sua volta: os diálogos no trem, com a mãe e agora com o grupo do amolador. Neste último caso, porém, é a primeira vez que compartilha a angústia com o mundo ultrajado de maneira clara. Eles parecem estar cientes não apenas de que existem “outros deveres” (aos quais já se referia o Grande Lombardo) mas de sua difícil realização, embora um caminho de atuação contra o ultraje do mundo seja insinuado: a arte e, mais especificamente, o teatro.

O amolador, o fanqueiro, o homem Ezequiele, conheceram o pai e o avô de Silvestro, e interpretavam Shakespeare juntos. Suas profissões, todas pré-capitalistas, são indícios de uma Sicília ancestral e, portanto, suas opiniões (ainda que carentes de um sentido político que as organize)

adquirem o valor das verdades antigas. Bêbados, eram como espíritos, observa o narrador (p. 228). E é compartilhando desta bebedeira que Silvestro atravessará a última escala de sua viagem.

Após a embriaguez e uma insólita aparição de um bando de aves agourentas, Silvestro encontra-se no cemitério, quando o leitor pode hesitar entre a leitura metafórica e a literal:

Era noite, sobre a Sicília e a calma terra: o mundo ultrajado envolto na escuridão, os homens tinham luzes em suas casas fechadas, e os mortos, todos os mortos, tinham se levantado e, sentados nos túmulos, meditavam. Eu pensei, e a grande noite foi em mim noite sobre noite (p. 232).

Hesitação que dura pouco, até a aparição do irmão morto na guerra. O soldado diz que faz muitas coisas ao mesmo tempo, como brincar, conversar com uma moça, regar um jardim; fala, portanto, como se vivesse no mundo da memória, onde registros de diferentes épocas, da infância à juventude, se confundem, ou se sobrepõem em um mesmo plano temporal. Em seguida, ele se pergunta como poderia ser feliz, já que está “sepultado num campo de neve e sangue há trinta dias” (p. 246), o que, aparentemente, é a primeira sentença verossímil que proferiu até então, no sentido em que aponta para a verdade da sua condição atual: sua morte no campo de batalha. Porém, frente ao espanto de Silvestro, o soldado se corrige: “Desculpe-me. Eu falava em sentido figurado” (p. 246). Estamos, finalmente no sentido pleno, naquela área fabulosa, na quarta dimensão, onde memória e realidade são indissociáveis.

É muito relevante, neste sentido, que sejam artistas aqueles que compreendem a ofensa do mundo. E, mais ainda, que sejam shakespearianos, mesmo que amadores, considerando a natureza de determinados eventos aqui descritos. Tanto em *Hamlet* quanto em *Macbeth* vem do outro mundo a revelação da verdade oculta dos fatos. No primeiro, o pai de Hamlet precisa voltar dos mortos para alertar o filho da traição da qual foi vítima; no segundo, não apenas as bruxas traçaram o destino do protagonista como suas vítimas virão assombrá-lo, incluindo todo o bosque,

que “andar” até Macbeth em sua derrota final.

Embora não sejam encenadas diretamente dentro do romance, as peças teatrais funcionam, aqui, também como motivadores ou propulsores das lembranças de Silvestro, junto com a visão das coisas e da paisagem siciliana. Logo quando recebe a carta de seu pai, ele diz que sua memória se “abre” e é de seu pai interpretando Macbeth que primeiro se lembra. Desde então, a lembrança do pai atuando é uma constante durante todo o romance. E é em torno deste universo que surge a última, mais significativa (e a mais enigmática) recordação do narrador, pouco antes de encontrar o irmão soldado. Silvestro lembra-se de noites em que acompanhava os adultos a suas encenações, noites em que se viam não mortos, mas fantasmas, “coisas que não pertencem ao mundo terreno” (p. 238).

Mas alguém, Shakespeare ou meu pai shakespeariano, apropriava-se, ao contrário, desses espíritos e neles entrava, acordava-os em suas vilezas e sonhos, e os obrigava a confessar as culpas, a sofrer pelo homem, chorar pelo homem, falar em nome do homem, tornar-se símbolos da libertação humana (p. 239).

E seguiam em uma vagonete noite adentro, o pai “possuído”, até encontrarem-se na escuridão com outros atores, em diálogos que lembram o surgimento do pai de Hamlet. “Quem vem lá”, gritava o pai, e eles respondem já encarnados nas personagens, ou melhor, nos espíritos:

“Polônio”, era a resposta.

Ou então:

“Fortimbrás”.

Ou então:

“Horácio”.

E todos eram homens desnudos e loucos que incorporavam fantasmas graças ao vinho.

“Oh, mundo ultrajado! Mundo ultrajado!”, gritei ao pensar nisso. Não esperava respostas senão da minha memória, mas, ao contrário, me veio uma lá de baixo da terra. Foi uma voz que disse: “Ehm!”(p. 241).

É o irmão (que a mãe mais tarde explicaria ser o de nome Libório), como que ele próprio surgido do fundo de suas recordações, mas vindo na

verdade do cemitério. E são do soldado, vivendo ele mesmo em um mundo de representação, as palavras que decretam que estamos prestes a vivenciar uma peça teatral:

“Melhor sentar”.
“Assim é melhor”, respondeu o soldado. “Ainda mais que temos o teatro”.
“O teatro?”, eu exclamei. “Que teatro?”
“Mas não veio para o teatro?”, disse o soldado.
E eu: “Não sei de nada”.
E o soldado: “Ora, sente-se e vai ver... Eis que eles chegam”.
Eu: “Eles quem?”.
O soldado: “Todos eles, reis e opositores, vencedores e vencidos...”.
[...]
Eu: “Então por que fazem o teatro?”.
O soldado: “Têm de fazer. Eles pertencem à história...”.
Eu: “E o que representam?”.
O soldado: “As ações pelas quais são gloriosos”.
Eu: “Como? Todas as noites?”.
O soldado: “Sempre, senhor. Até que Shakespeare ponha em verso toda a história deles, e vingue os vencidos, perdoe os vencedores”.
[...]
Eu: “Imagino que sofram muito. Césares não escritos. Macbeths não escritos”.
O soldado: “E os seguidores, os partidários, os soldados... Sofremos, senhor”.
Eu: “Também o senhor?”.
O soldado: “Eu também”.
Eu: “Mas como também o senhor?”.
O soldado: “Também eu represento” (p. 247-9).

Os mortos não aparecerão neste momento para encenar a peça de suas ações. Mas as personagens do romance tomarão o passeio público, em torno de Silvestro, para travar um diálogo coletivo, compondo, assim, uma espécie de coro teatral. Os homens do início do romance (o Grande Lombardo, o Com-Bigodes e o sem-Bigodes) estão lá, juntos com o grupo do amolador, e sua presença não é questionada: não estamos há muito na área da verossimilhança romanesca tradicional.

Um último impasse com a mãe provocara uma crise de choro ao narrador. Ela não pudera entender como seu filho morto na guerra pode ser

mais do que um pobre rapaz; como ele pode ser um herói, como pode ter entrado na História, como afirmara Silvestro: “Verá que vão chamá-lo e lhe darão uma medalha [...] Pelo que ele fez pelo mundo. Por aquelas cidades. Pela Sicília” (p. 262). O significado da morte escapa também ao narrador, que, embora aparentemente convicto do valor simbólico desta morte, é acometido pelas lágrimas, manifestação física da recordação: “E comecei a temer. Comecei também a recordar” (p. 262).

Mas recordação de quê, exatamente? Por que chora, perguntam as personagens na rua, e o narrador nega que seja por ele, pela mãe, ou pelo irmão; não chora também por este mundo. O romance mais uma vez nega ao leitor uma explicação, e procura decifrar o diálogo a fim de nele descobrir um sentido oculto (qual charada ou enigma a ser desvendado) não nos parece ser o caminho mais produtivo. É preciso compreender o sentido geral desta recusa ao sentido proposta pelo texto.

Ao fim da recordação e das lágrimas, Silvestro contempla a estátua da mulher em torno da qual estão todos reunidos e dedica esta imagem a “eles”, que “não são mortos comuns, não pertencem a este mundo, pertencem a um outro, e têm esta mulher para eles” (p. 270). É possível supor que está se referindo a todos os mortos em batalha, que não estão completamente mortos porque ainda se mantêm vivos na lembrança; ou ainda a todos os presentes, simbolicamente representantes de uma Sicília (ou uma Itália, ou mesmo a Europa) passada, mítica, irremediavelmente condenada pela atual ordem das coisas. Mas quaisquer interpretações neste sentido correm o risco de se perderem no vazio da superinterpretação. Dados os elementos textuais, e a própria organização do romance (a ilogicidade dos diálogos e a circularidade do enredo) e o motivo teatral exposto acima, compreendemos o romance como um elogio à arte, teatral e literária, principalmente. Para tanto, há fortes indícios.

Os espíritos aos quais é dedicada a estátua, qual musa inspiradora, já foram tratados anteriormente, na lembrança do pai, como personagens que possuem os atores embalados pelo vinho.

O caráter caricatural, de máscara, de cada personagem é também bastante evidente, principalmente se nos ativermos não só às características físicas, mas às obsessões da fala de cada um, circular, enfatizando diferentes

aspectos daquela sociedade: o policial, o grande pai de família, o pequeno trabalhador que teme os impostos.

A tomada de cena de todas as personagens lembra a tomada do palco pelas personagens de uma peça reivindicando a fala, como que para revelar a “moral” final da história; assume-se o caráter fabular (artificial, inverossímil segundo os padrões realistas) mas nega-se a moral derradeira, a explicação que ordenaria o “caos”.

O estranhamento contínuo, o lento processo de desrealização até a total imersão nesta chamada “quarta dimensão” (onde se confundem a objetividade da descrição realista, a memória e a fantasia) sugere também a compreensão de toda a obra como um artifício artístico que deve ser apreendido exatamente pelo que não tem de realista/naturalista. O papel da arte é ser, antes de tudo, arte, e reivindica para si uma significação autônoma. Estamos, pois, e decididamente, na modernidade literária como provavelmente nunca antes na história do romance italiano.

4.

Alfredo Bosi considera *Conversa na Sicília* uma obra-prima que desenvolve a Resistência como tema da narrativa. Neste sentido, o romance é fruto de uma “cultura de resistência política” datada (BOSI, 2002, p. 129). De fato, tendo comentado o romance, podemos compreender como o registro da opressão de determinada população siciliana adquire um caráter de denúncia não apenas social, mas político-partidária.

Se *Conversa na Sicília* é representante, ou precursor, de um novo tipo de realismo, e de uma nova forma de representar “os vencidos”, desta vez oprimidos pelo “ultraje do mundo”, é em comparação com a forma realista anterior que deve ser compreendido, mesmo que haja entre eles 60 anos de diferença. Vittorini não ignora a tradição, mas não a aceita pacificamente; ele a transforma, conferindo uma nova significação a uma estrutura circular semelhante. Sim, semelhante porque *Conversa na Sicília* também se utiliza da repetição e da circularidade como recurso de composição formal do texto, mas para desestabilizá-lo enquanto mensagem. O naturalismo explica, em uma estrutura fechada e lógica, os mecanismos da vida da comunidade oprimida. Vittorini nega a explicação, faz do movimento

circular um movimento de estranhamento artístico. Daí ele ser representante de um neo-realismo que é maior do que o registro documental, mas que se pretende formal e tematicamente combativo às formas realistas anteriores. Segundo Alfredo Bosi,

A proposta neo-realista passava também a significar a libertação de uma prática de escrita que estaria, por sua própria ancianidade estética, vinculada a ideais e valores já ultrapassados. Novamente, a resistência ético-política buscava traduzir-se em uma resistência no plano das opções narrativas e estilísticas (BOSI, 2002, p. 126-127).

A resistência de Vittorini às formas realistas tradicionais consiste, em primeiro lugar, e seguindo uma transformação corrente na narrativa italiana do período, em ocultar ao máximo o narrador, mesmo que, contraditoriamente, o romance seja narrado em 1ª pessoa. Giovanni Verga, por exemplo, não quer que a voz narrativa seja vista como uma voz exterior à cena descrita, o que provocaria uma relação artificial entre a forma e o mundo representado; deste modo, o autor mescla ou confunde a voz narrativa com a das personagens, valorizando ao máximo o dialeto local. Em Vittorini, como já em Alberto Moravia, a voz narrativa é omitida através da utilização da forma teatral, recurso eficaz para a objetivação máxima dos eventos relatados. Mas se *Os indiferentes* é o marco da modernidade do romance italiano, *Conversa na Sicília* leva esta estrutura teatral ao extremo. Além dos comentários reduzidos a marcações de cena, ele faz desta estrutura um trabalho de metaficcionalidade.

A trupe teatral do pai de Silvestro não chega a encenar nenhuma peça de Shakespeare, mas seus remanescentes, bem como as outras personagens, reunidos ao final do romance, revelam ou extrapolam a dimensão da verossimilhança de modo a assumirem-se como personagens. Em *Conversa na Sicília*, a artificialidade dos diálogos e da própria reunião destas personagens chama a atenção para o que (mesmo em Moravia) pretendia-se evitar no registro literário da realidade: a convenção cênica. Assumir que o sentido da obra está na aparente falta de sentido é uma forma de combate à arte que artificialmente supõe possível a ordenação da

realidade em categorias literárias. Em certa medida, Vittorini elabora um elogio a este fracasso anunciado. As personagens não interpretam Shakespeare, mas a si próprios; não são retratos complexos retirados da realidade, são máscaras, o máximo que podem fazer enquanto representação artística.

O mundo fabuloso em que entra Silvestro não é apenas encontro entre o real e a memória. A arte literária, o ato de contar e ler histórias também faz parte deste seu mergulho na “quarta dimensão”:

[...] e a Sicília era também isso aí, *Mil e uma noites* e velhos vilarejos, árvores, casas, gente de velhíssimos tempos por meio dos livros. Depois esqueci, na minha vida de homem, mas tinha dentro de mim, e podia recordar, reencontrar. Feliz de quem pode reencontrar! (p. 181).

Considerando, afinal, que *Conversa na Sicília* foi iniciado movido pela ascensão do fascismo, seria de se esperar que fosse ainda mais tributário do registro supostamente fotográfico da realidade do que o romance anterior.⁴ Mas o interessante é que Vittorini desenvolveu o que *Erica...* tinha, aparentemente, de menos importante, que é o recurso da fábula como organizador do real infantil. Se uma criança precisa da fábula para compreender o mundo que a cerca, Silvestro precisa retornar à fábula para conseguir recordar com propriedade seu passado, sua infância. O homem que abandonou as raízes para se tornar um cidadão (assumindo mesmo uma máscara, a de americano) precisa, a partir de dados concretos, alcançar a memória e a fantasia, aqui representadas na estrutura teatral. E a fábula não se restringe mais à infância, mas contamina toda a Sicília mítica de Elio Vittorini.

⁴ Em nota à primeira edição de *Conversa na Sicília*, o autor adverte que seu protagonista não é autobiográfico, assim como “a Sicília que o emoldura e o acompanha só porventura é a Sicília; somente porque o nome Sicília me soa melhor do que a Pérsia ou Venezuela. De resto, imagino que todos os manuscritos são encontrados numa garrafa (p. 278)”. Se foi um disfarce para a censura fascista, este apêndice não impediu que o romance fosse proibido, em 1943. Vinte anos depois, Vittorini elaboraria uma nova edição, acompanhada de fotos da Sicília feitas com a colaboração do fotógrafo Luigi Crocenzi, em que assume o espaço siciliano como tema principal do romance. “Mas também uma garrafa - diz-nos em nota - posso acrescentar agora, é um objeto deste mundo” (p. 278).

REFERÊNCIAS

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. In: _____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. As razões de Moravia. In: _____. *Céu, inferno (ensaios de crítica literária e ideológica)*. São Paulo: Ática, 1988.

CONSOLO, Vincenzo. *Retábulo*. Tradução de: Roberta Barni. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

MORAVIA, Alberto. *Os indiferentes*. Tradução de: Álvaro Lorencini e Letizia Zini Antunes. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SQUAROTTI, Giorgio Bárberi (Org.). *Literatura italiana: linhas, problemas, autores*. Tradução de: Nilson Louzada, Maria Betânia Amoroso e Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa – Ministério da Educação, 1983.

VERGA, Giovanni. *Cenas de vida siciliana*. Coordenação da tradução de Mariarosaria Fabris. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001.

VERGA, Giovanni. *Os Malavoglia*. Tradução e notas de: Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

VITTORINI, Elio. *Conversa na Sicília*. Tradução de: Valêncio Xavier e Maria Helena Arrigucci. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VITTORINI, Elio. *Erica e seus irmãos*. Tradução de: Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001.

Submetido em: 18/10/2011

Aceito em: 24/11/2011

