UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

Um olhar brasileiro sobre
O Bairro, de Vasco Pratolini
(versão corrigida)

Giselle Larizzatti Agazzi

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LÍNGUA, LITERATURA E CULTURA ITALIANAS

Um olhar brasileiro sobre
O Bairro, de Vasco Pratolini

Giselle Larizzatti Agazzi

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Língua, Literatura
e Cultura Italianas do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Roberta Barni

São Paulo
2015

Aos netos do meu pai,
Costantino Agazzi

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Roberta Barni, por me acolher e incentivar nesta trajetória da aprendizagem.

Aos professores do Programa de Língua, Literatura e Cultura Italianas com os quais convivi, em especial à professora Doris Cavallari, Adriana Iozzi e Mauricio S. Dias. Aos colegas do Programa, sobretudo, à Juliana Hass; à Gloria Vinci, pelas aprendizagens e travessias.

Ao professor Flávio Wolf Aguiar, presente em todas as minhas jornadas científicas. Ao Roberto Vecchi, professor que me recebeu em minhas primeiras empreitadas por essas veredas. À professora Maria Betania Amoroso, pelos estímulos e desafios iniciais.

Aos amigos do Centro Universitário da FEI, com quem partilhei angústias e alegrias, principalmente, ao Raúl Gouveia Fernandes, à Carla Andrea Soares, ao Álvaro Camargo Prado e ao Fernando Marques, ao Inácio Delboux e ao Alessandro La Neve, os quais, cada um a seu modo, ajudaram-me a decifrar contextos.

Às parceiras de trabalho e caras amigas Doroti Macedo, Maria Aparecida Kuriki, Maria Luiza, Ana Lúcia, Maria Teresa Ginde, Daniela Marino e a todos os amigos da Universidade Metropolitana de Santos, pela possibilidade de estar em um ambiente de trabalho permeado pelos vínculos de amizade.

A todos os meus amigos, que me ensinam diariamente a beleza de mantermos viva a experiência da vida em grupo, em especial à Cristina Chagas, Juliana Campos, Valquíria Zorzan, Viviana Casagrandi; Vima Lia e Ivan Martin, pessoas que já fazem parte do que sou; à Joana Rodrigues e à Maria Salete Magnoni, mesmo quando as distâncias são largas; à Marta, minha companheira diária. Às amigas Melissa Ferrauche e Luciana Klein, que, como se não bastassem, ainda me proporcionam a alegria de ver crescerem seus filhos. À Marina Ruivo, pelo Cony e agora pelo Pratolini.

À Julia Hermínia, minha afilhada. E ao Thiago Affonso, jovem cuja presença me anima a acreditar nas novas gerações.

Aos funcionários do Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, por contribuir com as pesquisas realizadas no Acervo Vasco Pratolini. Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas da USP, pela disponibilidade e prontidão.

Aos meus alunos, sempre desafiadores e, por isso, estimulantes.

A todos os Larizzatti e os Agazzi, em especial, à tia Rose e também ao Ignácio Subiñas, pela admiração recíproca, à zia Alba, leitora atenta de meus textos em italiano; às minhas irmãs Daniela e Giuliana, sobreviventes de um mundo fraturado pela dor.

Ao Paulo José Cordeiro da Cruz, pelo companheirismo afetuoso, a quem devo gratidão por tantas histórias, e pela mais bela, a de nosso menino; e à Maria do Socorro e à Ana Paula, pelos laços de família.

À memória de minha mãe Myrna Larizzatti Agazzi, e de minha amiga tão querida Rita Maciel de Novaes, duas mulheres que me ensinaram o que sei sobre o universo feminino.

Aos meus filhos, Francisco e Mariana, que me apoiam mesmo sem o saber, em todos os momentos, pela experiência do amor incondicional.

Ao meu pai Costantino Agazzi, memória que vive em mim e princípio de mais esta minha história.

RESUMO

A presente pesquisa se desdobrou em dois movimentos diferentes e complementares. O primeiro se propôs a desenvolver um estudo da narrativa *Il Quartiere*, de Vasco Pratolini, a partir da sua contextualização na trajetória ficcional do escritor florentino. Publicada em 1945, esta obra é lida neste trabalho, segundo a orientação do próprio autor, que a projeta como resultado do esforço de aproximá-la do que afirma ser a sua “verdade”, elaborada a partir da consciência de classe e de literatura, construída até 1943, ano em que finaliza sua escritura. Em um período marcado pelo final da Segunda Guerra e, mais especificamente, pela *Resistenza italiana*, da qual o intelectual participou ativamente, o romance retoma os anos que antecederam tais eventos históricos, compreendendo um arco histórico que vai de 1930 a 1937. O segundo movimento se deu na elaboração de uma proposta de tradução de *Il Quartiere*, em diálogo com algumas teorias da tradução que, ao iluminarem aspectos importantes do livro, revelaram-se como processos metafóricos da própria obra. O objetivo dos resultados aqui apresentados visa sugerir que a estética – realizada por atos de linguagem – veicula a ética de vocação coletiva de Vasco Pratolini, reconhecida nas línguas que percorrem *O Bairro* e dizem dele mais do que parecem, quando vista por um olhar brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura e história; Vasco Pratolini; Tradução; Ética e estética.

ABSTRACT

This research has been unfolded into two different, but complementary, ways. In the first one we proposed to develop a study on the narrative *Il Quartiere*, by Vasco Pratolini, from its contextualization with the fictional trajectory of this Florentine author. Published in 1945, the work is read in this paper, according to the orientation of the author himself, who projects it as a result to reach what he calls his “truth”, elaborated from the awareness of class and literature, built up to 1943, year when he finishes his writing. In a period marked by the end of the Second World War and more specifically by the *Resistenza Italiana*, in which the intellectual participated actively, the novel recovers the years that preceded such historic events, composing a historic arc that takes place from 1930 to 1937. The second way has emerged from the elaboration of a translation proposal to *Il Quartiere*, in a dialogue with some theories of translation that, by enlightening important aspects of the book, have revealed themselves as metaphorical processes of the work itself. The aim of the results hereby presented intend to suggest that esthetics – performed by acts of language - conveys the ethic of Vasco Pratolini’s collective vocation, recognized in the languages spoken in the neighborhood that tell us more about in than we estimate.

KEY-WORDS:

Literature and History; Vasco Pratolini; Translation; Ethics and esthetics.

RIASSUNTO

La presente ricerca si è svolta in due movimenti diversi e complementari. Il primo si è proposto lo studio della narrativa intitolata *Il Quartiere*, di Vasco Pratolini, a cominciare dalla sua contestualizzazione nel percorso della narrativa di finzione dello scrittore fiorentino. Pubblicata nel 1945, quest'opera è letta nel presente lavoro secondo l'orientamento dello stesso autore che la progettò quale risultato dello sforzo di avvicinarlo a quanto afferma essere la sua "verità", elaborata a partire dalla coscienza di classe e di letteratura, costruita fino al 1943, anno in cui finisce la stesura del romanzo in questione. In un periodo segnato dalla fine della Seconda Guerra e, più specificamente dalla Resistenza Italiana, cui l'intellettuale prese parte attiva, il romanzo riprende gli anni che avevano anticipato tali eventi storici, in un arco storico che va dal 1930 al 1937. Il secondo movimento è consistito nell'elaborazione di una proposta di traduzione de *Il Quartiere*, in dialogo con alcune teorie della traduzione che, nel far luce su importanti aspetti del libro, si sono rivelate quali processi metaforici della stessa opera. L'obiettivo dei risultati qui presentati è volto a suggerire che l'estetica – realizzata da atti di linguaggio – è veicolo della vocazione collettiva di Vasco Pratolini, riconosciuta nelle lingue che percorrono *Il Quartiere* e che svelano di esso più di quanto non sembri quando osservata da uno sguardo brasiliano.

PAROLE-CHIAVE:

Letteratura e storia; Vasco Pratolini; Traduzione, Etica e estetica

SUMÁRIO

Considerações iniciais	10
I. A trajetória ficcional de Vasco Pratolini	20
1. Vasco Pratolini e os anos de formação	20
2. <i>Cronache di poveri amanti</i> e <i>Metello</i> : um neorrealismo italiano	37
3. Tempos de crise: <i>Una storia italiana</i>	50
II. As histórias d’ <i>O Bairro</i>	62
1. Histórias de juventude	62
2. Polifonia e temporalidade narrativas	76
3. “Éramos uma ilha”	85
4. Línguas e identidades	90
III. A <i>Resistência</i> d’ <i>O Bairro</i>	102
1. Pratolini em tradução: da Itália ao Brasil	102
2. Um <i>Bairro</i> a ser percorrido.....	110
3. Traduzir-se em línguas	123
4. Literatura e Resistência	133
IV. Um olhar brasileiro sobre <i>Il Quartiere</i>	142
1. Palavras iniciais	142
2. Uma proposta de tradução	144
Considerações finais	276
Referências	281

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O propósito desta tese surgiu do desejo de entendimento da trajetória ficcional de Vasco Pratolini, autor cujo conhecimento se deu em 2004 – pelas mãos do meu primeiro orientador e mestre, o professor doutor Flávio Wolf de Aguiar –, quando seus romances se mostraram particularmente interessantes por estabelecer um diálogo profícuo com os de outro escritor, pesquisado na minha primeira tese de doutoramento, Antonio Callado. A comparação entre ambos, entretanto, trouxe a consciência não apenas da minha falta de conhecimento sobre o intelectual florentino, mas da língua e da literatura italianas. Tais lacunas impediam o avanço na construção de hipóteses e deixavam-me desconfortável para abordar problemas que se me anunciavam como intrigantes. As inquietudes diante de tantas faltas me levaram inicialmente a vislumbrar um projeto de pós-doutorado, o que comecei a fazer com o apoio inestimável da professora doutora Maria Betania Amoroso, que me orientou em diversas leituras e me proporcionou um olhar mais crítico sobre a pesquisa pretendida. Aqui, contudo, minhas limitações relacionadas à área dos italianistas me fizeram aceitar a ideia de que não tinha a menor condição de colocar dois sistemas literários em comparação, conhecendo bem apenas um.

A concepção desta tese obedeceu, assim, às largas e profundas lacunas que foram aparecendo ao longo do encantamento com esta seara que se me apresentava como uma enorme vereda desconhecida. E a que mais se me revelava como desafio era a apropriação de uma obra escrita em italiano.

Não conhecia ainda o texto “Tradurre è il vero modo di leggere un testo” (2001), no qual Calvino tece comentários sobre a importância da tradução para os leitores que querem se apropriar verdadeiramente de uma obra em língua estrangeira (vim a conhecê-lo com a professora doutora Adriana Iozzi Klein, no curso “Ítalo Calvino ensaísta: os estudos críticos, os percursos literários e as escolhas poéticas”). Mas já partilhava da sensação difusa de que só me apropriaria de Vasco Pratolini se me dedicasse a mergulhar na língua das suas obras. Sozinha, sabia que não conseguiria, dada a minha formação. Nunca tinha estudado a língua italiana dentro de um curso superior, não havia pensado nos problemas teóricos sobre tradução, enfim, sentia-me completamente despreparada, apesar de conviver com o italiano desde sempre, pelas

mãos de meu pai e dos seus familiares, oriundos de Bérgamo. Entre o conhecimento *doméstico* da língua, revelado na mistura do italiano formal e do dialetal, e o estudo sistemático dentro da universidade, o caminho se mostrava longo demais...

Animada pelo professor Roberto Vecchi, meu orientador na Itália, quando lá estive entre 2004 e 2005, por ocasião do recebimento de uma bolsa de estudos na Universidade de Bolonha, justamente para tecer alguns contrapontos entre a trajetória ficcional de Antonio Callado e a de Vasco Pratolini, procurei a professora doutora Roberta Barni. Sua ampla visão de mundo e a diversidade de pontos de vista me deram condições de perceber algumas vantagens no que até então entendia serem apenas fragilidades intelectuais. O seu comentário de que uma tradução bem realizada poderia começar com um bom entendimento da obra colocou os problemas na ordem que eu precisava para enfrentar a ideia da travessia: seria possível adentrar nas questões tradutórias com uma boa leitura das obras de Pratolini. E para lidar com o desafio de conhecer a sua obra, sentia-me preparada. O ponto de partida não precisava mais ser, então, o contrário deste. Era isso o que eu achava e foi isso que entendi àquela época. No entanto, o que eu não sabia, mas a professora Roberta Barni, tradutora já bem experiente, sim, era que quanto mais me dedicasse à tradução, melhor interpretaria a obra e vice-versa. Em julho de 2007, iniciei o mestrado no Programa de Língua, Literatura e Cultura Italianas.

Os diálogos com a professora Barni me levaram a propor um projeto original cujo foco era a tradução da última obra do escritor, *Allegoria e derisione*, livro bastante instigante e de grande qualidade estética. A ideia era a de, traduzindo a obra, comentar problemas relacionados a essa prática. Porém, depois de realizar o curso “Representação do personagem popular na prosa italiana do século XX”, ministrado pela professora doutora Doris Cavallari, tive a oportunidade de adentrar *Il Quartiere*, escrito por Pratolini em 1943 e publicado em 1947; dessa experiência, surgiu aquele encantamento impactante pela obra, o qual, sabemos, nos perseguirá por anos. Paixões à parte, o fato é que *O Bairro*, título da obra traduzida, afirma-se no seio da trajetória ficcional de Pratolini, segundo se procurará mostrar, como um livro fundador, tendo em vista as suas características estéticas e temáticas e o diálogo que guarda com todos os outros nove romances publicados pelo escritor. Parecia não ter sentido traduzir *Allegoria e derisione* antes de traduzir *Il Quartiere*, obra que apresenta o protagonista Valerio, o qual é retomando naquela obra de 1966.

Com toda a gentileza intelectual, a professora Barni, mais uma vez, acolheu minha iniciativa, apoiando-me e provocando-me a definir o *corpus* mais ou menos definitivo desta pesquisa. Na qualificação de mestrado, a oportunidade de realizar o doutorado diretamente se delineou pela banca. Aceito este novo desafio, finalmente, estabelecemos os objetivos e as justificativas que determinaram os parâmetros para a pesquisa desenvolvida ao longo desses pouco mais de cinco anos.

Vasco Pratolini, órfão de mãe aos onze anos e de origem bastante humilde, dedicou-se aos estudos clássicos de modo autodidata, tendo tido problemas com a escola formal ainda na infância. Começou a trabalhar cedo, seguindo o destino reservado aos miseráveis, e a busca pela sobrevivência marcou toda a sua vida, obrigando-o a lidar até e inclusive a fase adulta com a falta de dinheiro para atender a necessidades básicas. Isso, mesmo tendo sido um intelectual relevante, lido pelo crítico Longobardi (1974) como um dos poucos escritores “do povo” da sua geração a obter reconhecimento público.

O romance de Pratolini mais traduzido (para mais de quarenta idiomas) foi *Cronache di poveri amanti* (1947), mas o mais polêmico foi *Metello* (1955), livro divisor de águas na sua carreira de escritor, considerado por parte da crítica italiana como uma grande obra, expressão maior da tendência neorrealista na Itália, e por outra parte como um romance mal acabado, em que predominavam personagens romantizados, idealizados e em nada parecidos com os tipos populares. Pratolini, que de início participou do fascismo de esquerda, vindo a combatê-lo fortemente depois, ao se filiar ao Partido Comunista Italiano e ao participar ativamente da *Resistenza partigiana*, observou em entrevista a Camon (1969) que a recepção da sua obra na Itália ficou atrelada aos “sectarismos ideológicos” do período, o que teria levado a crítica literária a receber sua obra sempre por vieses políticos e, não, estéticos.

Se essa observação de Pratolini procede na Itália, no Brasil ele foi reivindicado por críticos como Carpeaux e Jacobbi, nos anos 50, para que fosse traduzido. Entretanto, sua única obra traduzida, pela então professora da Universidade de São Paulo Carla Inama de Queirós, foi *Cronache di poveri amanti* (*História de pobres amantes*), publicada em 1963, pouco antes do golpe militar (depois do regime instaurado, escritores como Pratolini seriam proibidos de circular). Alguns raros artigos

foram publicados na imprensa sobre a obra ficcional de Pratolini desde então. Normalmente, o que se lê são comentários sobre as relações do autor com o cinema (sete de seus livros foram adaptados para as telas e o próprio escritor contribuiu como roteirista para filmes de importantes diretores da sua geração). Em termos acadêmicos, há importantes, mas poucos estudos exclusivos sobre seus romances; contraditoriamente, sempre que se pensa em termos literários no neorrealismo italiano, o autor é referência obrigatória, a despeito de todas as polêmicas em torno dos seus livros publicados entre os anos 40 e 50.

Em 2013, no centenário do nascimento de Pratolini (1913-1991), não houve nenhum tipo de evento acadêmico no Brasil nem publicação importante que lembrasse o autor; na Itália, houve três eventos: dois deles muito discretos e sempre relacionados à atuação do autor no cinema, e um em Florença, que se consolidou como um marco no que diz respeito à revisão crítica das suas obras, porque nele se procurou valorizar mais as qualidades estéticas de seus romances e menos o percurso político do escritor.

Na esteira dessa revisão crítica, esta tese foi movida pelo desejo de intensificar os diálogos em torno da obra ficcional de Vasco Pratolini, aqui lido como um escritor de obras excepcionais, que provocam o leitor a refletir sobre as relações entre os sujeitos, sobre as relações entre eles, o espaço e o tempo, e aquelas existentes entre a própria constituição da noção de comunidade. Em tempos em que as pessoas parecem planar acima da realidade, relacionando-se com ela de modo sempre superficial, pois que basicamente virtual, autores viscerais como Pratolini causam estranhamento e, por isso mesmo, fazem-se necessários.

O objetivo deste trabalho é propor uma leitura possível d'*O Bairro* de Vasco Pratolini em meio à sua trajetória ficcional e a partir do questionamento sobre como a tradução da obra para o português do Brasil e suas implicações teóricas podem ser um instrumento para o conhecimento desta narrativa de 1943.

Para tanto, no primeiro capítulo, pretende-se discutir os anos de formação de Pratolini e comentar as mudanças de fase do seu projeto literário, a partir da reflexão sobre “narrar” e “descrever” feita por Lukács e da fortuna crítica produzida na Itália a respeito de suas obras; posteriormente, pretende-se refletir sobre as relações do escritor florentino com o neorrealismo italiano, valorizando as polêmicas travadas em torno de sua obra, a fim de compreender as críticas de Asor Rosa (1965) relativas à necessidade de construir uma literatura nacional e popular. Apesar dos *Quaderni del carcere*, de Antonio Gramsci, terem começado a ser publicados a partir de 1948, suas reflexões já

permeavam as discussões dos intelectuais de esquerda da época. A própria concepção de uma literatura nacional e popular, fundamental para a geração de Pratolini, é de Gramsci; por fim, há a tentativa de ler os anos de crise de Pratolini e as respectivas implicações literárias para o seu projeto, conforme a formulação da relação entre o “eu” e o “outro” de Bakhtin (1997).

No segundo capítulo, a intenção é a de primeiramente analisar *O Bairro*, procurando mostrar como o livro se afasta da tendência decadentista das primeiras obras de Pratolini, atendendo à maturidade do escritor com relação ao seu próprio projeto literário, ao querer aproximá-lo do que ele vê como sua “verdade”; em um segundo momento, busca-se perseguir as linhas temporais que compõem o romance, a partir de Mendilow (1972) e Praloran (2002), iluminando como elas se entrecruzam e viabilizam a construção de uma estética inovadora.

Ainda no segundo capítulo, há um terceiro item dedicado à exploração do conceito de “cronotopo” (Bakhtin, 2010), para pensar sobre como aquela “polifonia temporal” entretece os lugares d’*O Bairro*. Por fim, há a tentativa de evidenciar como os expedientes narrativos analisados (narrador, protagonista, personagem, tempo e espaço) tornam-se uma questão de línguas, ao compor um concerto de múltiplas vozes, as quais derivam da visão da história italiana do autor e pautam a discussão sobre os procedimentos tradutórios.

Entre a história e a tradução, o terceiro capítulo se anuncia como a possibilidade de ler nesta tessitura de línguas uma concepção de tradução que prevê, nas línguas de origem da obra e na estrangeira, o que Paulo Ottoni chama de “misturas”, “transbordamento”, “enxerto”, recuperando a ideia do *double bind*. Para iniciar a discussão, entretanto, houve necessidade de comentar a recepção de Pratolini no Brasil, no período em que escrevia assiduamente (entre os anos 40 e 50) e até a ditadura militar brasileira, visando compreender a inserção de Pratolini naquele período e tatear a sugestão de que o contato entre línguas literárias se inicia bem antes do começo de uma tradução. Ainda neste primeiro momento, a abordagem de alguns teóricos da tradução procura contextualizar o trabalho tradutório realizado ao lado da comparação com a tradução de José Terra, para o português de Portugal. Depois, a busca é a de procurar interpretar a mistura de registros de maior ou menor prestígio cultural que perfazem *O Bairro*, cujas manifestações obedecem a seu projeto literário.

O terceiro capítulo propõe por fim uma discussão sobre como o ato tradutório permite perseguir algumas hipóteses e formular conclusões sobre o livro trabalhado,

uma vez que o exercício minucioso exigido, como sugere Calvino (2011), aproxima ainda mais o leitor da obra. O próprio texto de Paulo Ottoni, “Tradução recíproca e *double bind*: transbordamento e multiplicidade de línguas” (2005), funciona como metáfora para a apropriação da linha de força da narrativa, aqui lida em torno do modo como a obra guarda uma concepção de língua, pautada na mistura e na resistência das várias línguas que a compõem. As línguas, ao se misturarem, resistem. Essa é a metáfora que aponta para a leitura de que o povo, motivo fundamental da escrita de Pratolini, guarda as línguas – literária e clássica, formal e culta, popular e tradicional –, as quais, em contato e atrito, transformam-se, resistindo às mudanças.

A “mistura” entre línguas concretiza, de acordo com o espectro crítico adotado e ao lado das outras estratégias exploradas, a perspectiva utópica d’*O Bairro*, que se abre para o processo revolucionário popular em curso depois da inevitável modernização do lugar. O espaço, exatamente por se transformar, faz despertar na gente o desejo de resistência. Nesse sentido, Vasco Pratolini acentua os termos que se afirmam no processo dialético: à medida que as transformações se impõem, o sentimento de identidade popular se acentua e, com ele, o impulso revolucionário. Esses aspectos, explorados nos capítulos anteriores, são aqui colocados à luz do que a tradução permitiu perceber, promovendo avanços significativos no entendimento da obra. Tal é o arranjo que se pretende mostrar na última parte do terceiro capítulo, “As resistências d’*O Bairro*”.

O quarto capítulo é a proposta de tradução, acompanhada de algumas notas de rodapé, que comentam momentos cruciais da tradução, com o objetivo de ilustrar parte das discussões propostas. A expectativa é a de que a tradução apresentada possa constituir um possível olhar sobre *O Bairro*, intentando aproximar, por distanciamento, o público leitor de Vasco Pratolini.

Na procura de revelar como se constrói a consciência sobre a relação do homem com o outro, com o contexto histórico, com o seu trabalho, o escritor florentino afirma a necessidade da vida em coletividade, por aquilo que ela pode oferecer – e só ela – a cada indivíduo. As consequências dessa escolha para sua trajetória ficcional podem ser lidas n’*O Bairro*, cujo esteio se faz, para recuperar uma expressão utilizada pelo professor Flávio Aguiar, da “ética de vocação coletiva”, da busca de um conjunto de

atitudes, procedimentos, ações voltados para o bem-estar do povo. Libertar-se dos vícios pequeno-burgueses é o desafio dos intelectuais que se colocam ao lado dos tipos marginalizados pelo sistema, o que, mesmo sendo ele de origem popular, não é tarefa fácil.

A ênfase dos romances de Pratolini recai sobre a compreensão do homem como ser social. Entretanto, esse ser, visto sempre em relação ao contexto histórico de que participa, só o é na medida em que consegue lidar – ou não, como no caso de *Allegoria e derisione* – com sua intimidade. É possível ler na obra de Pratolini uma espécie de continuidade entre os personagens que a compõem, revelando a maturação do universo interior deles – ou a falta dela, no caso dos dois últimos romances. Há, assim, uma codependência entre as questões internas do homem e sua atividade no mundo. Cada romance do autor florentino trata esse problema de modo particular.

No caso específico d'*O Bairro*, o grupo de adolescentes que compõe o núcleo fundamental da narrativa expressará suas transformações internas no modo pelo qual se relacionam com a realidade, de acordo com a visão de mundo que cada um constrói, a partir das experiências – sociais, acima de tudo – acumuladas. E é aqui que o olhar dialético de Pratolini se aprofunda, porque, se de um lado cada jovem, como indivíduo, é responsável por suas escolhas, de outro, elas são sempre fruto da realidade em que vivem. Fascistas, socialistas e anarquistas, as pessoas d'*O Bairro* são influenciadas pela história do lugar.

As elites econômicas não aparecem diretamente n'*O Bairro* (em comparação a *Metello*, por exemplo, no qual a presença da voz dos patrões e dos opressores é marcante), mas atravessam a vida do povo com sua força invisível e imperiosa. Estribeiros, lavadeiras, artesãos, operários, verdureiros e donas de casa trabalham para os donos do capital e por eles são explorados, morando em cubículos escuros e úmidos do Bairro sem se aperceberem da miséria a que estão condenados. A força histórica do grupo se revela a partir de suas ambiguidades: de um lado, conservando a alienação em que se encontram os tipos sociais, e de outro, promovendo o profundo sentimento de comunidade, essencial para que se humanizem os homens. Dentre eles, há os que permanecem alienados (caso de Arrigo, que cada vez gostará mais de futebol e do seu cotidiano no Bairro); os que fogem de seus problemas pessoais justificando-se na escolha por ações históricas (caso de Carlo, que lutará voluntariamente na guerra imperialista italiana, porque não conseguirá superar sua consciência traumática); alguns que sacrificam a vida pessoal em função da coletividade (caso de Giorgio, que sofrerá o

exílio longe da mulher grávida e do filho por sua atividade no PCI); um e outro que aprendem com a experiência e encontram o seu lugar dentro da história (caso de Valerio e de Marisa); há também aqueles que se colocam à margem da comunidade já marginalizada (como Gino); e tantos outros que apenas envelhecem, apoiando ou não algum movimento revolucionário nascente (caso do pai de Valerio, que assistirá criticamente ao saneamento das ruas de Florença e apoiará o anseio revolucionário do filho).

Dessa dinâmica, emerge a “brecha utópica”, expressão do filósofo marxista alemão Ernest Bloch (1885-1977) cunhada em *O princípio esperança* (2006), obra em que afirma que não há como calar o “espírito utópico”, dado que a crítica à realidade aponta invariavelmente para a necessidade de transformação dela. Apesar das ideias de Bloch não aparecerem nomeadamente ao longo desta tese, elas movimentam as reflexões desenvolvidas sobre *O Bairro*. Isso porque a discussão proposta pelo filósofo dialoga intimamente com o romance, na medida em que, em lugar das concepções idealistas, Bloch afirma a “utopia concreta”, cujas raízes estão nas necessidades básicas do ser humano, a fome e o sonho: aquela, pulsão básica do ser humano para a autopreservação, pode motivar a busca pela abundância para todos os homens; este, quando se constituiu na projeção de um sonho diurno, pode impulsionar o ser humano a vislumbrar outro devir (BLOCH, 2006, pp. 64 a 114).

Para que se faça a revolução, no entanto, continua Bloch, é preciso que haja condições concretas, as quais só podem ser avaliadas e construídas por meio do marxismo, de um senso de justiça permanentemente vigilante, que exige, em última instância, a desalienação das classes trabalhadoras. Aos oprimidos cabe buscar uma práxis transformadora, inspirada pelo desejo de justiça, de fraternidade, de liberdade. Bloch promove uma leitura do marxismo longe da sua identificação com a aura sonhadora e abstrata, identificação esta vista como responsável por manter ainda mais a opressão das classes trabalhadoras.

N’*O Bairro*, a cena final expressa a tomada de consciência de Valerio e Marisa e a projeção de outro porvir. Ambos são movidos, neste momento, pelo “princípio esperança”, que emerge da identidade pessoal elaborada a partir da coletividade, a qual se anuncia como o motivo fundamental do futuro vislumbrado por eles:

Voltamos. Empurrava o carrinho com uma mão. Passava do meio dia e na praça *Santa Croce* os tipógrafos e os mosaístas aproveitavam o

sol sentados nos bancos. Os meninos da escola se aglomeraram agitando as pastas, os esquadros de desenho, empunhados como pistolas. Marisa tinha me dado o braço.

Caminhávamos, calando, de cabeça erguida, pelas ruas do Bairro povoado pela sua gente. No largo das demolições, o carrossel girava deserto e barulhento, parecido com uma grande caixinha de música animado: nele, irromperam correndo os estudantes.

E Marisa disse:

“Você encontrou o Bairro mudado. Mas as pessoas ainda estão todas aqui. você sabe. Amontoaram-se nas casas que sobraram em pé como se quisessem se entrincheirar. Aqueles poucos que foram morar na periferia, onde há ar livre e o sol, aqui no Bairro são considerados quase como uns desertores.”

“Pois é”, respondi-lhe. “Até o ar aberto e o sol são coisas para se conquistar atrás das trincheiras.” (Capítulo IV, pp. 274 e 275)

Superada a alienação juvenil, Valerio e Marisa, a partir da crítica à realidade, concebem o “ar aberto e o sol” para todos. Mas esses precisam ser conquistados “atrás das trincheiras”. A revolução se anuncia como necessária. Os caminhos para promovê-la, contudo, ainda carecem de ser construídos.

A especialização que o mestrado e o doutorado exigem de um profissional das Letras – mas não só – é reconhecidamente necessária. Não se pode percorrer muitos caminhos sob pena de não se conhecer bem nada. Minha incursão pela Italianística, de certa forma, trouxe este risco, sendo ela mais um desvio na minha trajetória intelectual (ao lado de outros, porque acumulei iniciação e aperfeiçoamento científicos em literaturas latino-americanas e nunca abandonei os estudos relacionados às literaturas africanas de língua portuguesa). O risco, porém, foi assumido conscientemente (não só por mim, aliás, mas também pela minha orientadora!), porque atendia à minha necessidade de me embrenhar pela Itália e por Vasco Pratolini, surgida de um ponto de convergência que, ao fim, está na minha atuação profissional, o ensino de literatura. Minha identidade pessoal e coletiva é construída neste esforço incansável de formar leitores literários, mesmo – ou principalmente – quando leciono para cursos que se afastam dela.

Eis aqui o ponto de convergência das minhas atividades: a literatura vista como uma trajetória para a aprendizagem de si mesmo, do outro, da realidade. Aprendizagem que se faz de modo único e intransferível e que, sabemos, nem sempre deságua em um

impulso utópico, voltado para a construção de uma sociedade justa e fraterna. Ainda assim, a aposta é a que sempre guardo do belíssimo “A literatura e a formação do homem”, de Antonio Candido (2002): se a literatura humaniza, o leitor literário será permanentemente desafiado a se perguntar: “e se vivêssemos em um mundo em que houvesse ar aberto e sol para todos?”.

I. A TRAJETÓRIA FICCIONAL DE VASCO PRATOLINI

1. Vasco Pratolini e os anos de formação

Nascido em Florença em 1913, filho de operários, Vasco Pratolini foi autodidata, vindo a conhecer e a estudar os clássicos para aprender o fazer literário. Nos anos de 1940, fundou o periódico *Campo di Marte*, junto a outros intelectuais e artistas e, a partir de então, publicou romances, resenhas e textos críticos, e participou da elaboração de roteiros para o cinema. Sempre às voltas com problemas financeiros, passou pelas fileiras fascistas (tal brevíssima experiência contaminará por anos a recepção das suas obras na Itália) e participou de forma ativa dos intensos conflitos ideológicos do período.

Intimamente ligado às questões do seu tempo, a trajetória intelectual de Vasco Pratolini dialoga com os problemas políticos do pré e do pós-guerra e seus romances engendram os impasses do período histórico. Adentrar sua obra requer, pois, um permanente exercício de reflexão sobre as relações entre literatura e história, dado que é esta a linha de força da sua produção ficcional, como nos adverte um dos mais importantes críticos de sua obra, Francesco Paolo Memmo. Na introdução a *Metello*, o estudioso aponta para a necessidade de que se reconstrua o contexto histórico da época se se quiser aclarar os nós narrativos do livro a ser lido:

É claro que uma releitura de *Metello* não pode se estabelecer, hoje, se não recuperando todas as motivações ideológicas que subjazem ao romance e a toda a sua produção, anterior e posterior àquele (romance), de Pratolini. (Tradução nossa¹. PRATOLINI, 1980, p. 23)

As guerras, a morte da mãe quando Pratolini completava seis anos, o necessário enquadramento do pai nos frentes de batalha, o falecimento prematuro do irmão, a convivência com a avó e com o avô socialista compuseram a infância e a adolescência do escritor, marcadas pela miséria e por toda sorte de carências.

¹ Alguns fragmentos foram traduzidos do italiano para o português por mim e minha orientadora. Nesses, lê-se sempre a indicação “tradução nossa”.

Pratolini não teve uma história escolar tranquila, vindo a ser expulso por indisciplina aos sete anos. Em 1925, morreu seu avô e ele passou a viver sozinho com a avó materna, o que o obrigou a interromper os estudos para encontrar trabalho. Dedicou-se a inúmeras atividades e tornou-se autodidata, não medindo esforços para estudar os clássicos.

Datam de 1931 seus primeiros textos, publicados em jornal. Também foi nesse ano que Pratolini, como afirmou em entrevista a Camon (1969), fez um plano de leitura: conheceu Benedetto Croce, os iluministas, leu e releu Compagni, Boccaccio, Sacchetti, Machiavelli, Dante; também se dedicou aos estrangeiros, Alain Fournier, Doebelin, Radiguet, Dostoiévski, reconhecendo no escritor de *Crime e castigo* um modelo exemplar. Em 1932, começou a colaborar com o jornal *Il Bargello* e intensificou suas atividades, ampliando sua participação na vida cultural e política, até que, em 1935, precisou ser internado em um sanatório, a fim de se recuperar de uma tuberculose avançada. Nesse período, Pratolini diz ter revisto sua trajetória, decidindo dedicar-se à atividade de escritor. Sua convivência – pessoal ou intelectual – com Ottone, Bilenchi, Tozzi, Berto Ricci e Bruno Rosai, Vittorini, Alfonso Gatto e Eugenio Montale foi determinante para sua escrita, a qual se desenvolvia na medida em que ele estudava os clássicos e refletia sobre a produção literária dos seus contemporâneos.

Pratolini escreveu, à época, sobretudo textos de caráter filosófico, resenhas e textos intimistas, cuja escrita em primeira pessoa e de forma um tanto quanto hermética o aproximava da cultura italiana fortemente influenciada pela “prosa d’arte”. O problema aqui se coloca para ele, porque o fascismo passa a valorizar a “prosa d’arte” (reconhecida no estilo do escritor D’Annunzio, nascido em 1863 e morto em 1938) em detrimento dos outros estilos, estigmatizando os ficcionistas cuja produção acentuasse os traços líricos, as técnicas e linguagem literárias sofisticadas, o tom e os temas mais subjetivos. Sobre esse momento de formação, Carlo Villa (1973) observa que de certa maneira o escritor florentino experimentava aquilo que o seu tempo lhe apresentava, o que, continua o crítico, justificava-se pelo próprio autodidatismo do autor (1973, p. 23), orientado ainda basicamente pelas tendências hegemônicas na Itália fascista.

Ao longo dos anos de 1930, Pratolini contribuiu para *Il Bargello*, que se estabeleceu como um periódico de cultura e política dos jovens fascistas de esquerda, por meio do qual a geração emergente de intelectuais procurava estabelecer um novo conceito de cultura. O clima político populista determinado pela gradativa ascensão de Mussolini animava a juventude revolucionária (fascista) a mobilizar o operariado, a

partir de uma perspectiva de cultura que se opusesse à burguesia e visasse à emancipação popular. Escreveu Pratolini em *Il Bargello*:

Nessa nossa tentativa de polemizar por uma cultura fascista, interessou-nos em primeiro lugar e sobretudo, esclarecer a necessidade política e a obrigação moral que, como fascistas, temos de favorecer e contribuir, coordenar e facilitar uma cultura popular, a qual, elevando o nível intelectual da massa, potencializa a Ideia na sua estrutura social com uma aderente, específica, conscienciosa participação do povo à doutrina e aos processos revolucionários. (Tradução nossa. “Tempo culturale della politica”, IX, p. 14)

O fascismo se revestia de um agressivo espírito antiburguês, o que de certo modo já se lia nos escritores nacionalistas, proclamando direitos trabalhistas, valorização da cultura popular, emancipação dos movimentos organizados. *Il Bargello* divulgava o fascismo “de esquerda”, acentuando esse caráter revolucionário e popular contra o conservadorismo burguês.

O apoio da Itália à ditadura de Franco na Espanha, em 1936, todavia, pôs fim às mistificações em torno de Mussolini. Autores como Vittorini, Alfonso Gatto, Pratolini, ao se darem conta do que significava a “revolução fascista” em curso, assumiram publicamente o erro histórico cometido e se voltaram contra a condução do processo político na Itália. Assumindo uma intensa atividade – até compensatória – antifascista, o grupo em torno de *Il Bargello* se mobilizou rapidamente, construindo um discurso de oposição combinado a ações que culminaram, no caso de Pratolini, com sua filiação ao Partido Comunista Italiano e participação na Resistência contra o nazifascismo.

Logo depois, com Alfonso Gatto, Pratolini concebeu a revista *Campo di Marte*, experiência literária fundada em 1938, mas que não teve mais do que dois números, porque o editor, Vallecchi, foi obrigado a suspendê-la em função da censura que começava a se impor com mais vigor no período.

Filiando-se ao Partido Comunista, Pratolini procurou se aproximar das teorias de intelectuais como Gramsci e Lukács, o que influenciou profundamente suas obras dos anos 1940 e 1950. Ainda que tenha rompido com o fascismo, Vasco Pratolini foi severamente julgado por seu apoio a Mussolini e o que julgava ser um genuíno movimento revolucionário nacional e popular. Em 2005, Roberto Carrero, ao resenhar o encontro em homenagem aos cinquenta anos de publicação de *Metello*, evidenciou o quanto a crítica contemporânea ainda se dividia em torno da obra de Pratolini em função

da sua história política (“Pratolini cinquant’anni dopo divide ancora la critica”, *L’Unità*, 27 febbraio, 2005).

O fascismo de esquerda se consolidou para o escritor florentino como um profundo trauma, do qual ele parece nunca ter conseguido se libertar: a crítica literária – que demora a deixar de vê-lo com certa desconfiança – e o seu futuro e polêmico envolvimento com o PCI – que o expulsa nos anos 1950 sob a acusação de ele ser um agente duplo infiltrado no Partido – foram dois episódios marcantes que derivaram dos seus vínculos com o fascismo e que influenciaram sua trajetória pessoal e intelectual. Até 1950, seus romances foram alvo de questionamentos por parte da crítica e do público: alguns achavam sua obra conservadora, outros diziam que suas narrativas pareciam panfletárias, propagandeando a ideologia do PCI, outros ainda diriam do potencial revolucionário dos seus textos. Em tempos em que cultura e política andavam lado a lado, a polêmica foi, ao fim, o que marcou a trajetória ficcional e política de Pratolini.

Segundo parte da fortuna crítica, a experiência fascista foi determinante na formação da geração de intelectuais que se afirmou com o fim da Segunda Guerra Mundial. O crítico italiano marxista Asor Rosa avalia que, para os escritores, depois da Resistência, “fazer política significará fazer cultura”, assim como o “moralismo antiburguês” antes tão evidente se transformará numa espécie de “moralismo antifascista”, que atualizará de modo ingênuo e mistificador (1965, pp. 118-119) as forças populares revolucionárias e a imagem do proletariado.

Desse período em diante, Vasco Pratolini desenvolveu inúmeras atividades: trabalhou como professor, atuou no Ministério da Cultura, colaborou com inúmeros projetos editoriais, publicou seus próprios livros e envolveu-se na produção cinematográfica italiana, recebendo a influência de diretores como Carlo Lizzani, Luchino Visconti e Rossellini.

As denúncias de Nikita Krushchev, secretário-geral do Partido Comunista da antiga União Soviética, contra os abusos de poder de Stálin e suas práticas genocidas, provocaram não apenas mudanças no posicionamento político do escritor florentino, mas também na construção das suas narrativas, as quais passaram a se afastar gradativamente das diretrizes estéticas que o Partido indicava. O discurso do líder comunista em 23 de fevereiro de 1956 desencadeou essa crise não apenas na Itália, gerando um profundo descontentamento com o stalinismo e as práticas assumidas dentro e fora da antiga União Soviética. Foi esse um evento crucial na trajetória

ficcional de Pratolini, porque, como se verá, ele mergulhou em uma profunda crise intelectual, já iniciada com os intensos embates políticos nos anos de 1930. Sua história no partido, como a de Elio Vittorini, Pavese, Ítalo Calvino, aconteceu de modo bastante conflituoso, principalmente depois das denúncias de Krushchev.

A fortuna crítica lê em Pratolini duas fases: a primeira é a memorialista, que tenderia a um autobiografismo excessivo; a segunda estaria mais próxima ao romance da aprendizagem, acompanhando a formação de consciência de classe do protagonista e revelando a dinâmica das relações sociais. *O Bairro* pertenceria à primeira fase, ao passo que a segunda seria marcada pela publicação de *Metello* (1955). Apesar de diferentes, tais fases não significariam uma ruptura na obra de Pratolini, porque

[...] a primeira parte da obra de Pratolini se perpetua e se desenvolve na segunda, não será possível estabelecer entre as duas fases um recorte claro, que as separe e as distinga segundo características completamente diversas e opostas [...]. (Tradução nossa. ROSA, 1958, p. 72)

A primeira fase é associada às primeiras posições políticas de Pratolini, vinculadas à ascensão do fascismo italiano, fenômeno ocorrido com ele e toda uma geração de intelectuais. Somente depois da Guerra Civil Espanhola é que Pratolini, Alfonso Gatto e outros se deram conta de que aquele “fascismo de esquerda” era a máscara populista do que viria a ser o governo autoritário e violento de Benito Mussolini:

[...] todos os nossos equívocos mostraram – disse há algum tempo Pratolini – que ser fascista de esquerda como nós éramos significava participar de um embuste. A Espanha esclareceu que estávamos contra os operários e a cultura. (Tradução nossa. VILLA, 1973, p. 8)

Outros dois romances, *Via de' magazzini* (1941) e *Le amiche* (1945), sempre lidos dentro da primeira fase de Pratolini, percorrem o dia a dia de pessoas do povo e seus conflitos, reunindo os pequenos eventos e acontecimentos das ruas florentinas. Já nesses romances, a micro-história se anuncia como uma possibilidade de compreensão da macro-história, afirmando a importância do espaço e da ação das pessoas do povo na realidade. Nesses primeiros textos, a cidade é o lugar idílico e capaz de abrigar a vida em comunidade, composta por tipos que compartilham experiências coletivas e afetivas.

Até a publicação de *Cronache di poveri amanti* observa-se um consenso em torno do Pratolini ficcionista, consenso este que valorizava a excelente produção daquele escritor proletário, representante da voz popular; contudo, as obras “da maturidade” de Pratolini foram muito mal recebidas. Com relação à trilogia *Una storia italiana*, as críticas positivas e negativas foram intensas por ocasião da publicação de *Metello*, porém, quando da circulação de *Lo scialo* e *Allegoria e derisione*, pouco se escreveu ou falou do escritor. O silêncio causou a Pratolini mal maior do que as polêmicas anteriores, como se depreende das suas cartas, fundamentalmente, porque suas obras derivavam de um projeto ficcional desenvolvido em consonância com suas convicções políticas e artísticas (PARRONCHI, 1992). A permanente prática de reescrita dos livros se dava a partir do olhar de Pratolini em torno das relações entre literatura e revolução, o que lhe custava cuidadosa reflexão sobre os personagens, os tempos, os lugares, os discursos construídos, sobre, enfim, o diálogo entre determinada visão de mundo (a ética) e os resultados materiais da obra (a estética).

Aliás, a maturação de cada uma de suas obras não é exclusividade de *Una storia italiana*, ao contrário, praticamente todos os seus livros foram concebidos com larga antecedência, alguns inclusive adiados e atrasados pela escrita intempestiva e imprevista de outros, caso de *Cronaca familiare* e *La constanza della ragione* (1962), este último publicado antes do término da trilogia.

A saúde fragilizada do autor o levou a diversas e longas internações, por causa dos repetidos episódios de tuberculose, que lhe custavam o isolamento da família e dos amigos, mas também lhe proporcionavam alguma estabilidade econômica e condições para a produção literária. A primeira internação durou dois anos, tempo em que se dedicou aos estudos, às leituras dos clássicos e à escrita de seu primeiro conto “Prima vita di Sapienza” (1937), publicado na prestigiosa revista *Letteratura*. Foi esse o conto que chamou a atenção de Elio Vittorini, escritor e intelectual a quem Pratolini atribui influência sobre suas escolhas literárias e sua formação política, tornando-se uma das figuras responsáveis pela inserção do escritor nos círculos culturais do período (CAMON, 1969, p. 71).

Nesse ano de 1937, morreu Antonio Gramsci, enquanto Ignazio Silone já se consagrava como o escritor de *Fontamara*, livro de aguda denúncia social. Ao longo da Segunda Guerra, a atuação política de Pratolini se intensificou, e em 1945 surgiu a revista *Il Politecnico*, de Vittorini, uma publicação de ampla influência na vida cultural e política da Itália do pós-guerra e que juntou em torno de si, de início, os intelectuais

filiados ao PCI e alguns simpatizantes. Contando com publicações várias, *Il Politecnico*, com o qual Pratolini colaborou por dois anos, divulgava o trabalho de escritores como Hemingway, Brecht, Ernest Bloch e Maiakóvski.

Depois do afastamento de Vittorini do PCI, Pratolini trocou com ele longas cartas, discutindo política e defendendo o posicionamento do Partido com relação à cultura e à arte. A ruptura se polarizou em torno daqueles que defendiam uma literatura mais empenhada nas questões ideológicas - representados por personalidades como Palmiro Togliatti, então Secretário do PCI -, e aqueles que buscavam uma arte livre das determinações do Partido Comunista. Até os anos 1950, Pratolini tentava mostrar para Vittorini que seu rompimento com o Partido era um erro, e Vittorini procurava fazer ver que os filiados ao PCI assumiam posições reformistas nada efetivas para a transformação da realidade. Cinco anos depois, Vasco Pratolini foi expulso do PCI, acusado de ser colaboracionista, pondo fim à polêmica e, mais uma vez, levando o autor florentino a se impor uma aguda autocrítica, a qual o levou a produzir uma literatura radicalmente diferente da que vinha realizando até o momento.

Escrito em 1943, *Il Quartiere* se mostra como a primeira obra em que os conflitos históricos se estabelecem como meios para a construção da consciência de classe a que pertencem os personagens e de certo espírito revolucionário. Aqui há a influência do PCI sobre a escrita de Pratolini bem como o seu engajamento político por meio da literatura. A aproximação, ainda que questionável para muitos críticos, de *Il Quartiere* com o *bildungsroman* ou o romance da aprendizagem lukácsiano anuncia o que depois se lerá em *Metello*. Seu livro *Un eroe del nostro tempo*, publicado em 1949, procura um equilíbrio entre a exploração das questões históricas e as da intimidade do protagonista, colocando-se como o romance da transição do escritor, que o aproxima da crítica contra a burguesia.

Casado, Pratolini começou uma vida itinerante, vivendo clandestinamente em Roma em 1943 e participando ativamente da Resistência. Em 1944, nasceu sua única filha; e em 1945, decidiu deixar o jornalismo para poder dedicar-se a projetos literários e cinematográficos. A partir desse período, envolve-se com trabalhos de diretores como Roberto Rossellini (*Paisá*) e Luchino Visconti (*Rocco e i suoi Fratelli*), entre tantos outros. Paralelamente, suas narrativas começaram a ser adaptadas para o cinema (sete de seus nove romances foram para as telas), o que o aproximou do movimento neorrealista italiano (ainda que a maior parte de suas publicações não se identifique com o

neorrealismo italiano, normalmente a obra de Pratolini é estudada dentro dessa moldura estética).

Oriundo das camadas menos favorecidas e de cultura não letrada, quando da sua estreia junto à intelectualidade Pratolini foi festejado por alguns críticos e leitores. Para o crítico Fúlvio Longobardi (1974, p. 59), Pratolini se diferenciava do escritor médio dos anos do pós-guerra, sendo a primeira e uma das poucas vozes literárias italianas populares do período, o que confere às suas obras uma visão de mundo única dentro daquele contexto intelectual, uma vez que o olhar minucioso do escritor flagra como os operários, seus filhos e mulheres se relacionam no cotidiano, quais as suas expectativas de vida e como lidam com o espaço em que nasceram. Longobardi lê nas narrativas de Pratolini as veias “idílica e social” como a tentativa de “constuir uma realidade” para “resistir” às tragédias históricas advindas com as guerras, a pobreza, a fome e o desamparo, trazendo com esse olhar testemunhal uma possibilidade de refletir sobre a história.

Nesse sentido, o escritor mantém-se marginal às tendências predominantes da Itália do pós-guerra, pois que se contrapunha ao decadentismo – porque “existe para escrever” e não “escreve para existir” – sem aderir plenamente à estética do realismo histórico – porque a realidade em suas narrativas é sempre motivo de busca e de investigação. Carlo Villa, no seu *Invito alla letteratura di Vasco Pratolini* (1973), também apresenta uma leitura crítica da obra do autor a partir do pressuposto de que, nos anos do pós-guerra, ele é um dos poucos escritores de “grande ressonância” que provém do povo. Essa origem, continua o poeta e ensaísta, define o caráter antiburguês da produção de Pratolini, bem como a perspectiva original do seu olhar para os problemas que envolvem o proletariado. Opondo-se a Asor Rosa, que vê nos protagonistas operários de Pratolini perfis romantizados, Villa os tem como expressão literária de cunho realista.

As primeiras críticas às obras de Pratolini enfatizam o seu autobiografismo e o seu tom “florentino”, evocado na contaminação da língua literária pela linguagem oral e pelo tom idílico e lírico das suas crônicas. Mas é sobretudo depois de *Metello* que a crítica se debruça sobre Pratolini; escritores como Muscetta, Salinari, Venè, Longobardi, Asor Rosa fomentarão um largo debate sobre o escritor e o neorrealismo e tecerão um balanço que, no final, pendeu muito mais para uma avaliação negativa da sua produção (essa avaliação tem sido revista ultimamente, como se verá no segundo capítulo). Em entrevista a Camon (1969), Pratolini expressou o seu descontentamento com a crítica, a

qual, segundo ele, tratava sua obra em chaves demasiadamente ideológicas e nada dialéticas:

Os meus temas continuam sempre os mesmos: dizem respeito à condição humana do nosso tempo com particular atenção à condição operária. Qualquer coisa que eu consiga escrever, será sempre disso que tratará. Quanto à adequação de tal visão da história contemporânea, creio que uma releitura em chave menos sectária, mais concretamente dialética, dos meus próprios livros de ontem, poderia revelar, valor estético à parte, a não gratuita atualidade deles. (Tradução nossa. CAMON, 1969, pp. 29 e 30)

Para o autor florentino, como já assinalado, a crítica continuava presa a seus desencontros políticos por sua aproximação com o fascismo de esquerda e, depois, pelos confrontos contra o Partido Comunista Italiano. Essa impressão não é exclusiva do autor, mas da própria crítica, como Pecchioni (2013) aponta, quando das comemorações do centenário de nascimento do autor. Cem anos depois, a obra de Pratolini ainda não recebeu a avaliação adequada, porque o olhar dos críticos, sempre desconfiados no caso do autor de *Metello*, não se movimenta longe do espectro ideológico.

Se a tendência da crítica até muito recentemente foi a de fazer um balanço negativo da sua obra ou a de relegá-la ao silêncio, por ocasião da publicação de *Cronaca familiare* (1947) foi o próprio escritor que se incomodou com a sua repercussão, pedindo aos críticos um olhar menos literário e mais “humano”: “Ao publicar (*Cronaca familiare*), não peço um juízo ‘literário’, mas sobretudo uma solidariedade ou uma rejeição apenas humanas” (Tradução nossa. MEMMO, 1993, p. 1458). A “solidariedade” ou a “rejeição” são dois termos que responderiam mais ao desejo do escritor de que o leitor mantivesse certa simpatia pela história narrada; há mesmo na sua ponderação uma tentativa de não valorização da narrativa como obra literária, senão como um expurgo de algum valor estético.

Não foi isso, entretanto, o que ocorreu. *Cronaca familiare*, filmado por Valerio Zurlini em 1962, com Marcello Mastroianni no papel principal, foi muito divulgado. Entre as duas artes, Pratolini ganhou projeção e, com isso, uma identificação da sua estética com o tom confessional e memorialista presente no livro (MEMMO, 1995).

Na carta que Pratolini escreveu quase seis meses depois da morte de seu irmão a Alessandro Parronchi (1992), poeta e amigo com quem se correspondeu por trinta anos,

lê-se a sua avaliação de seu próprio romance: “*Cronaca familiare* é um meu colóquio com Ferruccio, como uma longa carta, a sua história através da história dos nossos encontros” (de 29 de dezembro de 1945. Tradução nossa. PARRONCHI, 1992, p. 130). *Cronaca familiare* narra a dissolução do núcleo familiar do herói, que vive a morte prematura da mãe e do irmão Ferruccio. Esse estado de dissolução da família significará, na economia da obra, a desagregação da própria subjetividade do protagonista. Reafirmando a Parronchi o tom confessional daquela narrativa, o autor ilumina as marcas da sua produção, cujo esteio repousa na própria engrenagem da culpa – e do remorso – em que tantos de seus personagens permanecem presos. Esse mote se prolonga para além das suas primeiras publicações, chegando até seu último livro publicado, o *Allegoria e derisione*.

É no mínimo interessante ler alguns desses textos do escritor, que comparam a recepção calorosa de *Cronaca familiare*, livro que ele mesmo afirma ter sido escrito de uma só vez, em oposição ao silêncio imposto a *Allegoria e derisione*, obra que lhe tomou anos de trabalho e recebeu inúmeras reescrituras. Esse embate entre o valor que Vasco Pratolini atribuía às suas produções e o que a crítica lhe conferia é um assunto retomado pelo escritor com bastante dor nas cartas que escreve ao amigo Parronchi (1992). Francesco Memmo, na introdução a seu livro de 1966, *Allegoria e derisione*, observa que as profundas mudanças no projeto literário de Pratolini, marcadas pela passagem da “crônica à história”, significam, para o escritor, o desejo de conhecer as causas históricas da formação da sociedade.

O crítico marxista Asor Rosa – logo depois da publicação de *Metello*, no livro cujo título, *Vasco Pratolini*, expressa o grande, mas desconfiado, interesse pelo escritor – afirma que “a adesão juvenil de Pratolini ao fascismo não esteve livre dos perigos e consequências negativas para sua atividade (literária) futura” (1958, p. 17). De acordo com Rosa, entre os anos 1930 e 1940, o escritor florentino não teve como ignorar a tendência na Itália da busca de uma “arte” pura, a qual dialogava com a conhecida “arte pela arte” francesa. A procura da expressividade máxima da palavra, do trabalho estético autossuficiente, da literatura absolutamente autônoma e desconectada da história, em um progressivo esvaziamento do conteúdo, marcaria a literatura produzida por Pratolini mesmo quando ele faz um esforço para se distanciar dessa que é reconhecida como uma tendência hermética. Alinhando sua primeira trajetória à de escritores menores, porque, segundo Asor Rosa (1958), pouco empenhada nas relações entre literatura e história, arte e sociedade, cultura e revolução, as narrativas

confessionais (ou com traços autobiográficos acentuados) de Pratolini ficariam restritas à intimidade e aos conflitos interiores dos personagens, à tradição decadentista do escritor italiano Gabriele D'Annunzio (combatida pelos intelectuais de esquerda) em detrimento da necessidade de trazer para o plano literário a luta de classes e as relações sociais.

As primeiras publicações de Pratolini tornaram-no conhecido como o escritor da micro-história de Florença, percorrendo a vida dos moradores e seus conflitos. Habitante dos bairros populares, o escritor testemunhou, muitas vezes à distância, a modernização da cidade, que expulsava os artesãos, os operários, as figuras tradicionais dos bairros para suas margens. O autor conhece todos os moradores e os descreve conforme os exercícios da sua memória e a representação dos tipos sociais, indo da composição das crônicas à história do lugar. Esse movimento – da crônica à história – de certo modo acompanha a discussão que Lukács (1964) faz em torno do narrar ou descrever e em diálogo com as reflexões de Walter Benjamin em “O narrador” (1985). Para a geração de Pratolini, era Lukács o crítico lido e discutido (Gramsci recebe mais atenção apenas depois de 1947, quando da publicação das suas cartas) e que de certo modo balizou a abordagem feita pelos críticos ligados ao PCI.

Na abordagem do crítico húngaro, o escritor que privilegia a descrição é de certo modo cúmplice da realidade, porque a “eterniza” no plano literário; a narração, ao contrário, valoriza a mudança, aquilo que está “em processo”, a realidade que está em transformação. Para Lukács, o narrador aponta para a possibilidade de compreender os processos em transformação constante. É esse movimento que, do ponto de vista do crítico, evidencia a possibilidade da imersão daquilo que é “novo”, aquilo que não existe ainda, o vir a ser; o narrador desafia o leitor, por meio dos seus personagens em transformação, a refletir sobre o que ele mesmo poderia ser. Essa atitude se contrapõe ao descrever, pois este último procedimento se limita a fixar as cenas e as situações, hierarquizando-as.

Atento às discussões do momento, Pratolini vai substituindo os longos quadros descritivos pela narratividade, que caracterizará *Il Quartiere* (1943) e *Metello* (1955). Entretanto, depois da polêmica que envolveu o romance de 1955, *Lo Scialo* de 1960, e *Allegoria e derisione* de 1966, apontam para a abordagem do problema “narrar ou descrever” a partir de uma perspectiva muito mais próxima à de “O narrador”, de Benjamin. Para o filósofo, a narrativa tem origens remotas e remete a um tipo de experiência dificilmente realizável no mundo moderno, por isso, o nascimento do

romance moderno, como gênero, coincide com o enfraquecimento das possibilidades de narrar, porque os indivíduos, vivendo isolados, usufruem de condições mínimas para partilhar ideias e valores, o que fatalmente os leva à dificuldade de contar experiências. O “poder contar” depende, para Benjamin, de um trabalho artesanal que se dá sobre a experiência; os camponeses ou os viajantes, por exemplo, ao contarem o que viveram ou o que viram, compartilhavam a sabedoria acumulada pela coletividade.

O advento do romance moderno significaria a perda da possibilidade de contar experiências, o que derivaria, em última instância, da perda dos contornos das formas tradicionais da cultura, então voláteis e flexíveis. A realidade, fugidia, não pode mais ser evocada pela memória, o que implica a perda da compreensão da vida e da morte, dos enigmas e dos segredos da existência humana. A tradição, perdida, impede que o conhecimento se acumule e revele-se em sabedoria; daí que emerge o permanente questionamento sobre o sentido da vida, presente nas duas últimas narrativas publicadas por Pratolini, cujos traços pessimistas se encontram com a abordagem melancólica da cultura e da literatura de Benjamin. *Allegoria e derisione*, como se verá, é o testemunho desta fase de Pratolini. Depois do romance de 1966, Pratolini cai em um profundo silêncio, do qual sai apenas quase vinte anos depois com a publicação de *Il manello di Natascia* (1985), romance escrito em versos.

É *Cronache di poveri amanti*, de 1947, que inaugura esta fase lida pela fortuna crítica como “madura”. Em *Cronache*, as linhas de força dos seus próximos romances serão lançadas. Distanciando-se do olhar de estatura humana, do tamanho mesmo que uma pessoa pode abarcar suas vistas, essas crônicas trazem de modo mais amplo as experiências de uma geração que testemunhou as misérias de um povo ao contribuir para a ascensão do mal histórico maior, o fascismo. Ainda que essas *Cronache* tragam personagens muito próximos ao universo de Pratolini, eles são mais complexos e contraditórios, e são apresentados a partir de um olhar completamente exterior.

Na Florença dos anos 1925 e 1926, os proletários, os burgueses, os policiais e os marginais da Via del Corno (onde Pratolini, aliás, viveu) são os protagonistas desse romance dividido em três partes. A primeira explora as paixões, as inquietudes sentimentais e as questões políticas dos pobres amantes, que resistem à violência e à opressão; a segunda parte se desenvolve em torno de uma noite, em outubro de 1925, quando os *camicie nere*, o grupo paramilitar fascista (depois transformado em organização militar), perseguem um personagem acusado de ser socialista (a referência histórica é a da perseguição contra personalidades dos anos de 1920, como Gustavo

Console, Gaetano Pilati e tantos outros comunistas assassinados pelo regime fascista); na terceira parte, o romance retoma as histórias individuais, enfeixando-as em torno do silêncio imposto aos antifascistas – presos e perseguidos – pela “Signora”, personagem central da narrativa, é temida por toda a narrativa, representando as ambiguidades e violências do fascismo de Mussolini. Ao fim, ela, que se tornou a vigia do bairro, enlouquece enquanto, paralelamente a este fio condutor, firmam-se os relacionamentos amorosos, como o de Nesi e Aurora ou Mario e Milena. Via del Corno é o lugar que se transforma em personagem das histórias daqueles pobres amantes, as quais o narrador conta para ressaltar o fascismo que se infiltra na casa dos trabalhadores com a atuação da polícia, dos esquadrões de extermínio, dos espões e até dos marginais. A técnica de percorrer o cotidiano miúdo persiste, mas agora aponta para a tentativa de compreender a modernização da Itália em curso.

Entre a busca da liberdade estética e temática dos escritores do pós-guerra, as diretrizes do Partido Comunista Italiano, o incessante problema da construção da identidade nacional, a opressão das classes operárias e a afirmação crescente do capitalismo e dos valores burgueses, Pratolini escrevia ao lado de Pasolini, Palazzeschi, Tozzi e tantos outros, cujas obras fundavam projetos literários completamente diversos. Suas *Cronache di poveri amanti* significou um marco na sua trajetória intelectual e pessoal, trazendo-lhe reconhecimento de crítica e de público; nesse período, Pratolini encontrou alguma tranquilidade econômica, viajando e intensificando seus diálogos com outros círculos culturais. Seu romance também foi um marco na literatura italiana, sendo lido como um dos mais importantes livros neorrealistas.

A questão da língua, no pós-guerra, foi de fundamental importância, não apenas por causa dos problemas da identidade nacional, mas também pelo regionalismo que se afirmava como necessidade primeira depois de o fascismo coibir o uso dos dialetos e insistir na imagem de uma Itália unificada e coesa. Como se verá mais detalhadamente nos próximos capítulos, a linguagem pratoliniana concretiza a discussão do momento histórico em torno da necessidade de se investir em uma estética provocativa, a fim de mobilizar o público a refletir sobre a realidade. Em *Cronache* (único livro do autor traduzido no Brasil), lê-se a experimentação de formas linguísticas, estranha até então aos romances tradicionais italianos.

Surgia, então, o projeto mais ambicioso de Pratolini, o de construir a trilogia *Una storia italiana*, para contar a história da formação da nação moderna italiana até a história da geração do autor. Em entrevista a Carlo Villa, Pratolini explicou seu projeto:

“Tratava-se de fazer um longo exame de consciência a partir de 1875 e de chegar até os dias atuais, era aquela a minha ambição; chegar até a contemporaneidade, atingir-me, em síntese, chegar à minha geração” (Tradução nossa. VILLA, 1973).

O projeto era ambicioso e partia da necessidade de Pratolini averiguar as causas da organização social tal qual ela se consolidara, conhecer as motivações históricas que moviam a realidade italiana, entender a formação do Estado moderno, investigar a formação da identidade individual e coletiva. Visto da atualidade, o projeto de Pratolini, concebido em meados do ano de 1945, reafirmava sua expectativa de que a cultura poderia e deveria contribuir para a transformação da realidade e, mais do que isso, opunha-se às vanguardas literárias, as quais naquele momento expressavam a dificuldade de compor um olhar totalizador da realidade. Os inúmeros manifestos artísticos divulgados ao fim da Segunda Guerra Mundial trazem o horror diante da violência dos nazifascistas, da bomba atômica, do potencial destruidor do ser humano. Pratolini, ao contrário, ainda sustentava a possibilidade da literatura colocar em diálogo a intimidade dos leitores e a realidade e proporcionar ao público o sentido da comunidade, capaz de promover a consciência revolucionária.

O escritor de *Cronache di poveri amanti* faz aguda autocrítica ao afirmar reconhecer a contaminação dos valores burgueses no seu modo de conhecer e de interpretar o contexto histórico e as relações sociais; mais do que isso, diz ser necessário manter-se vigilante com relação aos vícios burgueses que já foram incorporados por ele no seu dia a dia (1992, p. 88). No entanto, também se defende ao procurar mostrar como a consciência crítica pode trabalhar a favor da elaboração de uma obra que veicule valores nacional-populares, possibilitando a superação das contradições inerentes à condição do intelectual engajado. Desse modo, Pratolini evidencia que a consciência crítica adquirida ao longo da sua história é fruto, antes de tudo, das suas origens, as quais determinam o seu lugar de escritor no contexto literário italiano e mundial.

Pratolini não estava sozinho na “defesa dos intelectuais”, expressão do livro de Sartre de 1965 que reúne três conferências do filósofo proferidas no Japão. A proposta do texto de Sartre – hoje lido por alguns como datado e cheio de expressões da esquerda que preparava o 1968 em Paris – de que a ação intelectual é um dos motores da transformação social é vital no fim da Segunda Guerra, quando o contexto mundial exigia a definição clara dos indivíduos dentro dos grupos sociais. Paralelamente, se Gramsci era discutido nos diversos círculos da esquerda europeia ao lado de Sartre, o socialismo liberal ganhou maior expressão com a publicação dos textos de Norberto

Bobbio. O filósofo político, na era das crises, propõe um caminho para que o desenvolvimento social da Itália se dê entre o capitalismo e o comunismo; tratava-se do socialismo liberal, que contemplava a construção de instâncias políticas e de representantes populares nas esferas do poder. Os mecanismos para a construção de uma sociedade democrática passavam a ser motivo de longas polêmicas. Bobbio, com um projeto fortemente iluminista, estará entre os que combaterão a ideia da crise da racionalidade, afirmando, ao contrário, a necessidade crescente de uma educação pública de qualidade.

Crítico do socialismo científico e do socialismo praticado no Leste europeu, o filósofo acaba se constituindo na Itália do pós-guerra como uma voz polêmica em meio a tantas outras correntes da esquerda, dividida não apenas teoricamente, mas também no envolvimento com os inúmeros movimentos revolucionários espalhados pelo mundo. Da luta contra a colonização dos países africanos às ditaduras latino-americanas, a Guerra Fria estendia seus tentáculos, vindo a culminar em importantes episódios do século XX, como a Revolução Cubana e a derrota dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã.

As organizações políticas sofreram profundas transformações na Itália depois do surgimento da República Italiana em 1946. Com o Plano Marshall a Itália se dobrou às alianças com os Estados Unidos, inaugurando a fase conhecida como a da “reconstrução” e do “centrismo”, a despeito dos profundos embates entre o Partido Comunista Italiano, o Partido Socialista Italiano e a frente representada pela Democracia Cristã. O atentado contra o líder do PCI, Palmiro Togliatti, em 1947, levou a população do país a confrontos violentos; nesse ano, foi criado o Partido Social-Democrático Italiano, que propunha um afastamento do stalinismo soviético. A máfia na Itália voltava a provocar assassinatos cruéis e a desenvolver um forte poder paralelo. Somente em 1956 a fase “centrista” começou a decair, dando lugar à construção das forças políticas de esquerda, representadas pelo PSDI. Veio o “boom” econômico italiano e chegou 1964, ano de morte do mítico líder comunista Togliatti; a partir de então, o PCI adquiriu maior expressão na Itália. Entre os embates históricos travados depois dos anos de 1960, pouco se ouve de Pratolini, que se recolhe, silenciando-se. As entrevistas, poucas, que concede, evidenciam a sua profunda desilusão com os caminhos tomados pela esquerda italiana e com a recepção da sua obra, que lhe parecia sem lugar na Itália “moderna”.

Crise é o que caracteriza os anos que antecedem a publicação de *Allegoria e derisione* e os que sobrevirão. Com uma saúde fragilizada pela tuberculose, o ânimo enfraquecido pelas acusações do Partido contra sua suposta atuação de espião, a verve literária minada pela crítica e as vicissitudes econômicas, em janeiro de 1956 Pratolini escreveu a Parronchi:

Faz quase três anos que não escrevo uma linha da qual possa orgulhar-me – e a crítica que, até o momento, nesses três anos me acompanhou já está me dando as costas; não tenho dinheiro, não recebo mais do que ataques, o meu editor se comporta da pior maneira possível – e me sinto sozinho como nunca me senti [...] Destruí tudo e a “América” e as páginas de “Jacqueline amor” que tinha escrito: eram coisas ignóbeis, inadmissíveis, distantes como a lua em relação a aquilo que *devia* escrever – é a primeira vez que isso acontece, destruir, não fazer: sempre, você sabe, quando decidia me meter em um trabalho, levava-o até o fim, estava praticamente pronto, faltava apenas, digamos, escrevê-lo materialmente [...].
E a consequência mais direta é que a minha riqueza (a produção literária) me obriga a não ter em certos dias o dinheiro para os cigarros, isso me mata intelectualmente.
Mas depois vem o grito, como agora, e a esperança é mais forte do que qualquer outra realidade. Aurelia se levanta, repassa a lição de latim e eu me sinto capaz de ditar obras-primas. É uma armadilha, da qual, desta vez, está difícil sair. (Tradução nossa. 1992, p. 347)

Afastado da família diversas vezes por motivos econômicos, as engrenagens do sistema em que o intelectual se prendera não lhe davam trégua. Com poucos ganhos, não conseguia sustentar a mulher e a filha e tampouco usufruir de boas condições para escrever. De dentro dos seus dramas pessoais, Pratolini assumia a vocação de escritor como uma tarefa de grande responsabilidade para a qual se preparara por toda a vida. Seus temas são recorrentes, assim como alguns de seus personagens (Valerio, por exemplo, é o nome do protagonista de seu primeiro e último romances), mas são tratados de modo substancialmente diferentes. Em termos estéticos, as mudanças verificadas na obra de Pratolini evidenciam a sua compreensão da realidade, a qual, evidentemente, devirá da sua vida sentimental e política.

Parronchi, ao avaliar a trajetória ficcional e biográfica de Vasco, faz uma advertência ao leitor:

É fatal que um grande artista oriundo do povo deva suscitar ressentimentos acres e venenosos, tão profundos a ponto de durar para além da morte. Assim foi para Rosai, e há de se temer que assim seja para Pratolini. Até ele – como admitiu claramente – contaminou-se

com os defeitos e os vícios da burguesia, mas durante toda a vida lutou para se libertar, e se libertou sobretudo escrevendo: descrevendo a sociedade tal qual realisticamente ela era. (Tradução nossa, 1992, Prefácio, p. XI)

Essa libertação a que se refere Parronchi por meio da literatura é produto de uma consciência profunda – e construída ao longo da sua formação – sobre o fazer literário e, mais do que isso, sobre o seu papel como escritor. Vasco Pratolini não passou ileso pelos “ressentimentos” que lhe foram desferidos, fundamentalmente, pela dificuldade de encontrar condições para fazer da literatura sua profissão. A burguesia, que é dissecada em seu romance *Lo scialo*, é a antagonista que se afirma em todas as suas obras, menos por meio de personagens que a representem e mais pelos movimentos históricos que marcam a impossibilidade da vida em comunidade e da construção de relações sociais justas e igualitárias.

Apesar do ressentimento do próprio Parronchi com relação ao reconhecimento que Pratolini teve da crítica, o fato é que o escritor italiano compôs uma trajetória ficcional exemplar, a qual tem sido revalorizada pela crítica internacional, como se verá no capítulo dedicado à recepção de suas obras.

Seu livro *La costanza della ragione*, publicado em 1962, condensa o projeto iluminista de Pratolini, cujo esteio, a razão como meio para a revolução popular, será completamente corrompido pelo romance subsequente, *Allegoria e derisione*. Bruno, o protagonista, é um jovem cuja influência de Millo, um homem interessado na sua mãe viúva, Ivana, mobiliza-o para a realidade e para o primeiro amor, Lori. Depois de inúmeras perdas e mortes, o jovem revê a sua vida e emerge do mundo dos sentimentos para o contexto histórico. A razão, pois, impõe-se, levando-o ao trabalho em uma fábrica, onde completará seus anos da aprendizagem. O olhar se debruça, mais uma vez, sobre os operários e a condição humana. Segundo Oreste Macrì, este é o romance mais “político-pedagógico” de Pratolini (1993, p. 130), visto pelo crítico na trajetória do intelectual-operário Bruno, ao afirmar os “valores revolucionários e da resistência do núcleo do sindicalismo de esquerda” (Tradução nossa. 1993, p. 131).

Há, em *La costanza della ragione*, a necessidade da luta de classes, mas, antes, a busca da consciência de classe por parte dos operários e do proletariado. Ao fim, o que se lê é o leninismo em toda a sua potência revolucionária.

Os laços entre a intimidade dos personagens e a história se tecem em diversos níveis narrativos, evidenciando o diálogo entre subjetividade e realidade lido nos vários

romances de Pratolini. A aposta é a de que a “educação sentimental” significa, em última instância, a emancipação política. Os eventos idílicos da infância, as descrições românticas do espaço, a presença das mulheres e a influência do amor e do erotismo na transformação da consciência do personagem evidenciam o tema perseguido pelo autor, a saber, as relações entre subjetividade, revolução e literatura. Em um árduo trabalho de arqueólogo, a obra de Pratolini expressa sim uma crise, mas que também movimentou a sua produção; os anos de silêncio depois de *Allegoria e derisione*, rompidos pela publicação em 1985 de *Il mannello di Natascia*, não enfraquecem o que sua obra comunica, ainda hoje, ao público leitor.

Convivendo com a divisão da crítica em torno da sua produção, Pratolini participa ativamente do debate animado por Vittorini – este cada vez mais afirmando a autonomia da cultura – e delineia um projeto literário que afirma a função “missionária” do intelectual a partir do conceito de uma civilização que valoriza as relações humanas no desenvolvimento social.

2. *Cronache di poveri amanti e Metello*: um neorrealismo italiano

A busca por compreender a arte e o mundo da cultura no pós-guerra é urgente. O nazifascismo, o holocausto, a bomba atômica, a violência em toda a sua potência rompem a perspectiva linear de progresso – não do que ele pudesse significar para a tecnologia, mas, sim, para as relações humanas. A Escola de Frankfurt produziu inúmeros textos fundadores do modernismo, evidenciando o quanto a história poderia significar de retrocesso no que diz respeito à construção de sociedades justas e igualitárias. A concepção do intelectual que poderia intervir ativamente na história é amplamente difundida ao fim da Segunda Grande Guerra, quando o marxismo é revisitado e se aproxima de outras tendências, como, por exemplo, do existencialismo. Os *Cadernos do Cárcere*, de Gramsci, no fim dos anos 1940, começam a ser lidos e discutidos. São desse período obras como *O que é a literatura*, de Jean-Paul Sartre, publicada originariamente em 1947, em que se reconhece que discutir a natureza da literatura em períodos de crise social é tão necessário quanto refletir sobre as possibilidades – ou não – de superá-la. Para que serve a literatura? Aliás, deve servir para algo? Qual a função do escritor e, para falar com Sartre, qual a situação do escritor naquele contexto em que se contabilizavam as vítimas da guerra?

Pratolini, com a libertação de Roma, saiu da clandestinidade e acentuou a sua participação política nos amplos debates do momento sobre a condução do país. Paralelamente, ocorriam também as denúncias contra Stálin e, mais do que isso, figuras importantes na sua formação, como Vittorini, começavam a contestar o PCI. Os anos 1950 não chegaram tranquilamente para essa geração que se sentia chamada a reconstruir a nação, mas não encontrava os meios para tanto.

Asor Rosa olhará para o pós-guerra com o seu famoso *Scrittori e popolo*, publicado em 1965, procurando mostrar as relações entre a produção literária e a imagem do povo trabalhador. O que o crítico comunista coloca em pauta é a ascensão de Mussolini e o fascismo de esquerda, o antifascismo, a formação de uma tradição nacional moderna, bem como a origem do marxismo italiano, a fim de desmistificar o populismo, visto na sua obra como uma fatalidade em que o intelectual, preso à sua classe, recai sempre que procura se aproximar literariamente do povo. O burguês pensa o mundo de dentro do seu contexto e segundo os limites que a luta de classes lhe impõe, o que o impede de representar o proletariado sem mistificá-lo. O livro de Rosa teve grande impacto na intelectualidade e mais especificamente na trajetória de Vasco Pratolini, citado pelo crítico em diversos momentos. A teoria lukácsiana do romance da aprendizagem servia, nesse contexto, ao programa comunista, porque afirmava uma literatura que poderia conduzir o leitor à aquisição de consciência sobre sua condição histórica e sobre a luta de classes. A proposta de que as desventuras do protagonista o fizessem aprender e adquirir consciência sobre si e sobre seu papel na história é o que impulsiona o vislumbre de uma literatura transformadora, contemplada nos romances *Cronache di poveri amanti* (1947), *Metello* (1955) e também no pouco comentado – apesar de se constituir como um dos melhores textos de Pratolini – *La costanza della ragione* (1962).

Diante da necessidade de darem voz à história silenciada ao longo dos anos da guerra, os autores italianos se puseram a escrever. Buscando inflexões próprias, ao lado do cinema, configuraram o neorrealismo italiano, movimento que durou mais ou menos dez anos e que, de acordo com Ítalo Calvino (2004), foi mais propriamente uma *tendência* literária que agrupou algumas preocupações e estilos comuns; é o que o escritor chamou de um “estilo fundador”, lido em características marcantes como o protagonismo popular, o tempo e o espaço marginal, o enredo, cujas alusões ao mundo da política e da história evidenciam as estreitas relações entre arte e sociedade.

Este impulso primordial, pouco organizado e muito intenso, caracteriza o neorrealismo, visto mais como movimento estético de ampla repercussão do que propriamente uma escola literária:

O neorrealismo não foi uma escola. (Tentemos dizer as coisas com exatidão). Foi um conjunto de vozes, em boa parte periféricas, uma descoberta múltipla das diversas Itálias, também – ou especialmente – das Itálias até então mais inéditas para a literatura. (Tradução Roberta Barni. CALVINO, 2004, p. 7)

Entre 1945 e 1955, um concerto de vozes literárias se multiplicava à medida que crescia a necessidade de descobri-las em todas as suas contradições, línguas e culturas. Violar a determinação de Benito Mussolini de que os dialetos fossem banidos e evitados em todos os locais públicos – a começar pelas escolas, onde o italiano “verdadeiro” deveria ser praticado em tempo integral – significava contestar, antes de tudo, o nazifascismo, regime que para além de anular o indivíduo procurava extinguir culturas. As vozes “periféricas” e a “descoberta múltipla das diversas Itálias” no plano literário significavam, pois, continuar com a resistência política, afinal, tudo havia para ser reconstruído, a começar pela própria identidade nacional.

A própria nação era algo a ser reconstruído e, nesse sentido, os intelectuais estavam convencidos da sua função histórica. Gramsci procurou traduzir essa necessidade de dentro do cárcere e, tentando evidenciar o lugar do intelectual na sociedade, evidenciava a necessidade de combater o “ser burguês” a fim de recuperar o sentido de comunidade. Marino Biondi (2004) sugere que os romances de Pratolini apontam para dois tipos de homem, o do povo e o burguês:

O homem pratoliniano não está nunca sozinho, é um homem com outros homens, um ser de comunidade. Na sua (de Pratolini) sociologia, o burguês é sozinho, exime-se da história, que também foi a dos seus avós, e defende-se na clausura do privado (Tradução nossa. BIONDI, 2004, p. 202).

O individualismo burguês é, assim, o perigo que o homem deveria evitar, para não afirmar uma sociedade desigual. De certo modo, Biondi retoma também o discurso de Pratolini (1992), ao observar que é o ser humano o que lhe interessa: “estou muito tranquilo e observo o voo dos pássaros, a fuga das lebres, outra noite, a raposa com uma galinha na boca [...] as cores e a animosidade da natureza, tudo aquilo que não me interessa nem um pouco” (Tradução nossa. 1992, p. 81). É o movimento das relações

humanas em sociedade o que interessa a Vasco Pratolini, crescido dentro dos limites de Florença e formado em um contexto de profundas mudanças, provocadas pela passagem do tempo, o qual, segundo Sandro Parronchi (1992, IX), é o genuíno protagonista de seus romances, constituindo-se como a raiz do seu realismo.

Não é à toa que a produção ficcional de Pratolini intensifica as polêmicas em torno do realismo. Para além do clima geral na Itália do pós-guerra, há que se considerar que Pratolini ganhava importância, porque, oriundo de família empobrecida e não letrada, era considerado um genuíno representante da “voz do povo”, como se pode ler nos comentários sobre suas primeiras publicações, festejadas por escritores, críticos e intelectuais por sua origem humilde e seu autodidatismo: “Pratolini é, pois, um dos pouquíssimos escritores italianos de grande envergadura que vem do povo” (Tradução nossa. VILLA, 1973, p. 14).

Visto por parte da crítica como uma história de superação, Pratolini deveria ser como seus personagens romanescos, um modelo a ser seguido, um tipo exemplar para a comunidade, mais ou menos aos moldes do que os heróis da aprendizagem deveriam representar para o público leitor. Por isso, as obras de um escritor do povo não poderiam ser outras senão realistas. E é por essa razão, também, que os embates ideológicos em torno de Pratolini se dão de modo tão intenso e vigoroso.

A exploração da “condição humana”, mais especificamente da “condição operária”, lida por Pratolini como o tema central da sua obra, foi interpretada pela fortuna crítica de maneira até mesmo antagônica. Conforme o próprio autor, isso se devia ao sectarismo e à ideologização das discussões em torno dos seus romances, que não raras vezes eram apenas um motivo para os embates em torno da concepção do realismo, do romance e da própria literatura. Para parte dos críticos italianos, *Metello* trazia a perda do olhar naturalista sobre a realidade, e seu protagonista era percebido como adotando atitudes romantizadas e nada verossímeis; para outra parte, a narrativa perdia em qualidade estética, porque ou facilitava a linguagem ou banalizava os conflitos históricos e pessoais experimentados pelos personagens; ainda havia os que afirmavam que *Metello*, ao assinalar o fim do período neorrealista, fazia-o sem propor um novo projeto literário. Paralelamente, alguns outros críticos, sempre de esquerda, vinham em defesa do romance, afirmando as qualidades da obra, ao investigar nas relações sociais o conteúdo de realidade do período.

O pós-guerra traz, entre outras coisas, a revitalização e o crescimento de editoras engajadas em projetos políticos partidários. Essas editoras, na sua maioria alinhadas ao

Partido Comunista, buscavam ampliar e fomentar o mercado livreiro e tentavam alcançar um público mais amplo, procurando encontrar meios para levar a literatura ao povo, ao operariado, aos trabalhadores. Asor Rosa (1965) apresenta esse “voltar-se para o povo” como a espinha dorsal do que vem a ser o neorrealismo, entendendo-o segundo a busca de construir uma comunicação estética que veicule aspectos da cultura nacional-popular. Tal abordagem, entre os anos 1950 a 1970, era polêmica e contrapunha-se a outras correntes críticas, como a feita por Franco Fortini, em 1953, que afirmava que o neorrealismo deveria, em verdade, ser lido como o “não populismo”.

Em mais este embate, a análise de Rosa é a que rende leituras mais ricas, como mostra Marzia Vicentini na sua dissertação de mestrado *O neorrealismo italiano: raízes populistas (Pavese, Vittorin, Pratolini, Levi)*, defendida em 1979 (depois publicada em 2010), isso porque a abordagem de Rosa promoveu um amplo debate de *Cronache di poveri amanti* e de *Metello*, além de buscar contextualizar a produção de Pratolini dentro de um contexto mais mundial do que apenas italiano. O que define a especificidade da abordagem de *Scrittori e popolo* está na análise de Rosa de que o neorrealismo (entenda-se, populismo) apresenta, em autores como Vasco Pratolini, a evidente tendência de idealizar os tipos populares como se vê nos seus personagens. O caso exemplar seria o próprio *Metello*.

Acompanhando a leitura de Rosa, Marzia Vicentini afirma:

Vasco Pratolini é talvez o escritor populista mais típico da geração dos escritores neorrealistas. Sua elaboração de símbolos e de sentimentos populistas, como a exaltação da positividade humana, da inocência e da genuinidade das classes populares, encontra sua correlação objetiva na difusa exigência de aproximação ao povo que, como caráter distintivo fundamental, o movimento intelectual da *Resistenza* carregava em si.

Colocando o *focus* da problemática na natureza dos homens, nas características naturais de seus personagens, a inspiração populista de Pratolini fundia-se espontaneamente com uma visão naturalista. Toda uma gama de sentimentos floresce desta impostação: a solidariedade, a amizade, o amor, são relações naturais, imediatas, que reúnem os humildes, os oprimidos, os deserdados, em uma única vinculação orgânica e indissolúvel. (2010, p. 107)

O olhar naturalista a que se refere Vicentini não dialoga com a crueldade apontada pelo determinismo do século XIX. Ao contrário, os personagens populares, como a estudiosa aponta, possuem naturalmente o bem, corruptível quando em contato com o mundo burguês. O camarada Ugo, preso pelos guardas fascistas ao final de

Cronache di poveri amanti, é nesse sentido exemplar. Depois de uma longa trajetória da aprendizagem, ele se junta a Gesuina, ensina-lhe a pensar a política e, com ela, busca coerência entre discurso e prática:

E era para uma meditada defesa de si mesmos que participavam da luta política, do alto das barricadas nas quais identificavam a si próprios e ao seu amor. Nos últimos tempos, contudo, Ugo fora tomado por um escrúpulo, logo partilhado por Gesuina, e que o camarada fundidor, quando o soube, definira, rindo e brincando, como “um ataque de ascetismo”. Ugo dissera: “Eu, que me bato pela causa dos trabalhadores, que encho a minha cabeça e a dos outros com proletariado, capitalismo, explorados e exploradores, que sou eu como cidadão? Um comerciante! Uma pessoa que, embora em pequena escala, vive do que lhe rende o dinheiro. Uma pessoa que fica à espera do camponês para comprar-lhe a mercadoria que ele fez amadurecer com o suor. Mercadoria que compro por quatro e revendo por seis! Que espécie de trabalhador sou eu? O que produzo? Eu, que tinha um ofício nas mãos, abandonei-o, não tenho mais vergonha de confessá-lo, porque ganhava pouco!”. Ugo trabalhava como vidraceiro e tinha decidido retomar seu ofício embora o fundidor brincasse com ele chamando-o “místico” e lhe dissesse que também nisso deixava transparecer uma ponta de “extremismo”; e concluía: “Você acabará num convento!”. (Tradução Carla Inama de Queirós, p. 330, 1975)

A proposta de Ugo de abandonar as práticas de exploração burguesa, retomando seu trabalho artesão, é logo aceita por Gesuina, que vê na atitude do marido uma corajosa decisão no sentido de contribuir para a justiça social. Para seu colega, entretanto, a decisão é ingênua ao ponto de ele chamá-lo de “místico”.

É esse o caráter visto por Rosa como idealizador: o povo é capaz de abrir mão dos seus ganhos pessoais em nome de uma Ideia e de uma prática que coincida com a teoria. Ao fim, Ugo não acaba no “convento”, como diz o fundidor, mas na prisão. Sem dúvida, o final do personagem acentua ainda mais o caráter missionário desse nascente herói da aprendizagem pratoliniano que ressoa em Maciste, outro camarada assassinado pelos fascistas. Mortos, presos e silenciados pelo regime, eles permanecem como símbolo, como modelo inspirador para a comunidade a que pertencem, mobilizando personagens que se anunciam como revolucionários, mesmo se timidamente, caso de Bruno, nome atribuído ao protagonista de *La costanza della ragione*, de Pratolini.

O tom utópico persiste na retomada do olhar para o cotidiano da coletividade, que, ao contrário do que poderia esperar, resiste à opressão e à violência:

Assim, quem tenha imaginado os *cornacchiai* “esmagados sob o peso da ditadura”, deve mudar de opinião. Jamais houve tantas excentricidades, em Via del Corno, como agora. O prazer da intriga, da burla, da grosseria e da bisbilhotice mostra-se exasperado. É como se, uma vez por todas, definitivamente, tivessem fechado as portas às entradas da rua e tivessem dito “boa noite” ao resto da humanidade. (Tradução Carla Inama de Queirós, 1975, p. 361)

A vida da comunidade atualizada na sua dinâmica própria, como se “tivessem fechado as portas às entradas da rua”, aponta para o início do romance, cuja cena inicial descortina Via del Corno e seus personagens. Na sugestão de um ciclo que se renova, vê-se, entretanto, o movimento em espiral: os personagens dizem negar o “resto da humanidade”, mas algo os incomodará depois da constatação de que alguns dentre eles sofrem as violências do fascismo. Também aqueles que permaneceram em silêncio geram um suspense sobre como atuarão diante dos novos episódios históricos e da modernização em curso na Itália, anunciada no livro pela chegada do jovem Renzo, que é introduzido na vida da Via del Corno pela filha do chefe da turma da limpeza pública, Muscetta. O diálogo entre ambos constitui o último capítulo do livro e sugere o encontro entre a tradição nacional e popular, veiculada pela adolescente que gosta mais de estar na periferia de Florença, e a modernidade, introduzida pelo jovem que quer ser aviador e lhe oferece goma de mascar.

Desse modo e em alguns momentos, a intimidade dos personagens projeta-se como experiência coletiva e valor popular, mas a tendência ao idílio, ao tom memorialista, às descrições de uma realidade miúda que não se desprende dos “mexericos” do bairro muitas vezes impede que o livro ganhe contornos históricos mais delimitados. Escrito em 1946, a experiência da Resistência permeia as *Cronache*, como se lê nos episódios de solidariedade entre os tipos populares, fazendo ressoar a imagem de que há uma tendência à fraternidade entre o povo. No entanto, a dificuldade de mostrar as complexidades da organização dos grupos, da história, da relação entre as pessoas torna o texto bastante desigual, como se vê na caricaturização daquela Signora, espiã do fascismo que no final do romance se torna a louca do bairro, cuspiendo na cabeça dos transeuntes que lhe desagradam. O desfecho seria verossímil se a obra não fosse dramática quando do destino dos comunistas presos por causa da ação da Senhora, que denuncia as pessoas da Via del Corno. Também a chegada de Renzo ao final do romance anuncia mais uma história idílica pelas ruas de Florença, sem contemplar as transformações em curso.

Apesar de tais problemas, o fato é que o romance conquistou o público e levou fama a Pratolini para além das fronteiras europeias, como se verá no capítulo II, talvez até mesmo por suas arestas e exageros. Ou a vida não é mesmo feita de imprevistos e imponderáveis? O povo, desassistido pelo Estado, não foi obrigado a aprender a ajudar o próximo em caso de necessidade? Os tiranos não sobrevivem aos tempos assim como os oprimidos? O amor e a alegria não se fortalecem quando predomina um regime autoritário e violento?

Além disso, as *Cronache* são fundamentais no quadro cultural do período, constituindo-se como referência essencial do neorrealismo literário italiano, que trazia a necessidade de renovação estética. O problema da língua, que se arrastava desde a proclamação do Reino Unido da Itália, em 1861, impunha-se, então, menos pela necessidade de unificação e mais pela afirmação da cultura popular; se os esforços para a construção da identidade coletiva se davam, entre outros aspectos, em torno da construção de uma língua unificada, ela passava a ser procurada, com o neorrealismo, nas especificidades das línguas regionais. O dialeto de Florença invade as narrativas de Pratolini, na conversação entre os personagens levada ao plano literário, recriando a língua da tradição literária italiana.

A “literatura nacional e popular” sugerida por Gramsci está na linguagem ficcional pratoliniana, tendo em vista que promove a aproximação entre o artista e o povo, superando os antigos limites dados para o que se entendia por “cultura alta” e “cultura baixa” (língua da elite e língua do povo), e flagra as transformações da vida em sociedade. A incorporação das variantes linguísticas, lidas nos jargões, nas expressões coloquiais, no dialeto, nos ditados populares, nas canções transcritas em diversos momentos (como se verá no Capítulo IV) traz um olhar mais próximo do cotidiano dos operários, artesãos, policiais e até das figuras marginais que constituem a base da sociedade florentina.

A cinematografia italiana inaugurará o neorrealismo com obras-primas como *Roma città aperta* e *Paisà* (com o qual Pratolini contribuiu), de Roberto Rossellini, *Sciuscià* e *Ladri di biciclette*, de Vittorio de Sica; de Vasco Pratolini, muitas foram as obras adaptadas para o cinema, sendo a mais conhecida a *Cronaca familiare*, dirigida por Valerio Zurlini com a participação de Marcello Mastroianni. Com estéticas experimentais, os filmes veiculavam linguagens combatidas pelos fascistas, que viam os dialetos como registros de baixo nível, colocando-as ao lado do italiano oficial (“Sciuscià” e “Paisà” são palavras dialetais).

Ao responder a uma entrevista da emblemática revista de cultura *Tempo presente*, fundada por Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone em 1956, Pratolini iluminou a sua poética, tecida no diálogo entre literatura e realidade. Abordando a pergunta de Franco Matacotta sobre como pensar o “realismo” dentro dos últimos eventos do mundo socialista (o massacre da Hungria pela União Soviética, as denúncias contra Stálin e os conflitos armados em função da Guerra Fria), Pratolini é claro:

[...] uma obra empenhada na realidade tanto mais será socialista quanto mais essa mesma realidade for flagrada nas suas contradições, tanto no seu bem como no seu mal, até nos dar uma imagem, ainda que parcial [...] da vida e da sociedade do nosso tempo (Tradução nossa. *Tempo presente*, n. 7, julho de 1957, p. 525).

Nessa entrevista, Pratolini ainda usufruía de reconhecimento da crítica e do público e colhia as primeiras polêmicas travadas em torno de *Metello*, publicado um ano antes. É significativo perceber que o escritor em nenhum momento valoriza o que a crítica afirma sobre o tom idílico e mistificador dos seus personagens, ao contrário, ele evidencia a importância de compor personagens contraditórios e que encontrem expressão dentro da profusão dos sentimentos humanos. Somente desse modo é que a literatura pode abarcar a realidade e representá-la a partir de um exercício de memória e, portanto, de fabulação.

Cronache di poveri amanti estabelece a poética que o próprio Pratolini reivindica para si, lida na tessitura de obras cujo realismo procura integrar ao plano literário a voz do povo e a da burguesia, dos proletários e dos capitalistas, dos artesãos e dos fiscais do poder, sem anular ou diminuir as contradições e os problemas que a luta de classes promove.

Metello se passa entre 1875 e 1902, quando as classes operárias, sob a influência das então novas correntes ideológicas socialistas e comunistas, começaram a engrossar os movimentos reivindicatórios da Europa do fim do século XIX. Publicado em 1955, o livro narra a gradativa aquisição de consciência de classe do personagem. Pedreiro contratado por uma importante construtora, Metello, o protagonista, abandona seu estado de profunda alienação social para ser um dos principais mentores de uma longa greve ao lado de outros personagens mais ou menos empenhados no movimento grevista.

Paralelamente ao percurso político do personagem, o romance acompanha a relação com a esposa e também os seus casos extraconjugais. Tais casos cessam quando

o protagonista acaba por perder um compromisso político justamente em razão do envolvimento amoroso que mantinha com a bela Idina – e isso em meio à longa greve da qual ele havia se tornado uma importante liderança. Ao fim, Metello opta por se engajar no movimento sindicalista e por ser fiel à esposa. Entre a vida privada e a social, o texto descreve a chegada à maturidade do indivíduo ao assumir sua condição de sujeito histórico e o *ethos* de vocação coletiva. Metello Salani torna-se, assim, exemplo a ser seguido pela comunidade que buscará a revolução social.

Sua disputa com o engenheiro da obra, Baldolati, é intensa. Este é o responsável pela delação dos grevistas, manipulando-os e controlando os ânimos no canteiro de obras. Com o fim da greve – avaliada como positiva pelos trabalhadores, apesar dos ganhos mínimos e das muitas prisões –, o engenheiro tenta subornar Metello Salani, oferecendo-lhe o cargo de responsável da obra. O empregado recusa a oferta e se retira do escritório de Baldolati, sob suas ameaças. Pouco depois, a polícia invade sua casa e o leva preso pela terceira vez. Esse momento final do romance traz passagens idílicas, com trechos descritivos das cenas que Metello rememora, o cotidiano harmônico vivido em comunidade, as mazelas da vida dentro da cadeia, os personagens presos, trechos das cartas trocadas com a esposa Ersilia:

Nunca imaginei voltar assim rápido para dentro dessas paredes. Mas agora é muito diferente do que era há quatro anos. Estou diferente. Ou melhor, sou ainda a mesma pessoa, mas tenho qualquer coisa a mais. Sou inocente como antes, mas me sinto mais seguro. Quando respondo ao juiz, sei provar a minha inocência. “Pecado você não ter estudado”, ele me disse no último interrogatório. “Estudei debaixo das pontes”, respondi a ele, “se soubesse quanto se aprende...”. É a verdade [...] Mas os meus pensamentos mais belos, escreveu-lhe naquele setembro, são com você e os guardo secretamente. Passaram-se cinco anos; se nesse meio tempo consegui me manter firme, é porque tinha você. (Tradução nossa. 2008, p.375)

O amor devocional de Metello Salani à esposa, agora vista como sua companheira e motivo da sua força, o tom idílico e as passagens líricas derramam-se pelas páginas finais desse romance proletário. Tal deslumbre narrativo se acentua em um momento crítico, em que Ersilia, sofrendo todas as carências econômicas ao lado do filho Libero (cujo nome, pensado por Metello, remetia a uma espécie de programa político, como observou a mulher), recebe uma carta para o marido; ao abri-la, encontra uma nota de cem liras. Sem remetente e, portanto, desconhecendo quem poderia ter sido o responsável por tal ação, Ersilia comemora: “Estamos ricos, Metello. Quando você

voltar, poderá comer uma bela refeição. Obrigada àquele mago. Ou àquela fada.” (Tradução nossa, 2008, p. 379).

Conforme apontado, texto polêmico, *Metello* fez história, como se pode saber por meio dos debates instaurados na imprensa da época. Muitos foram os críticos que o receberam com euforia e muitos outros foram os que o avaliaram mal. A síntese do que se disse e do que se escreveu à época pode ser conhecida pelos textos de Carlo Salinari (1960), em que o crítico reconhece no romance a passagem do neorrealismo para um realismo mais maduro, e de Carlo Muscetta (1955), que procura mostrar por que a obra expressa os limites estéticos e ideológicos da poética neorrealista. Antagônicos, os posicionamentos críticos sobre *Metello* apontavam, de um lado, para a perda do olhar naturalista sobre a realidade, privilegiando a romantização da trajetória do protagonista, facilitando a linguagem ou banalizando os conflitos históricos e pessoais dos personagens; de outro, para o avanço na estética realista, dada a aproximação do universo do homem do povo, dos seus conflitos e das suas relações sociais, da proposição de uma nova língua literária que corrompia o peso da tradição decadentista italiana, cujo distanciamento da sociedade lhe conferia o reconhecido traço da “prosa d’arte”.

A discussão em torno do neorrealismo, naquele tempo, tinha importância maior, porque refletia o posicionamento do intelectual e a função da literatura em um contexto marcado pelas acirradas disputas políticas nacionais (dentro das esquerdas e também entre elas e o “centrismo”) e internacionais (revoluções, movimentos anticolonialistas, Guerra Fria). Pensar na envergadura de *Metello* significava pensar nos alcances e limites da cultura na revolução social e no papel do intelectual na sociedade moderna. Para a discussão sobre a trajetória de Pratolini, investigar esse momento é adentrar o neorrealismo – e o populismo – e a própria poética pratoliniana.

Tais tensões no campo da crítica literária não alteram o que Pratolini pensava sobre sua obra produzida até *Metello*. Na entrevista já citada a Franco Maticola, Pratolini tem um posicionamento muito claro sobre o seu projeto literário. Suas declarações se opõem completamente às observações de críticos como Muscetta, as quais, evidentemente, apesar de iluminarem a consciência do escritor sobre o projeto literário almejado, não implicam a concretização dele.

Como visto, sua obra significava uma profunda investigação da realidade em suas contradições e tensões, procurando explorar a luta de classes sempre a partir do olhar do povo. Para Pratolini, os marginais, os subproletários, os proletários, os

artesãos, os desempregados e toda a sorte de tipos populares eram motivo de valorização nos seus textos, enquanto os burgueses e a decadente aristocracia lhe serviam para denunciar os valores e vícios da sociedade capitalista.

Nessa medida, observar na obra de Pratolini dos anos de 1950 um tom decadentista e “abstrato” é sugerir a dificuldade do próprio escritor de se libertar da influência da literatura que ele mesmo reconhecia como burguesa e que devia ser combatida. Afinal, é o próprio Pratolini quem afirmava:

Muitas vezes os frutos do decadentismo são maravilhosos: sem perfume, mas maravilhosos [...] É evidente que, de nossa parte, fazendo o realismo, partimos do zero, sem modelos em que nos inspirarmos, mas com nossos clássicos às costas. Não viemos antes do Romantismo, como se dizia há vinte anos; viemos antes do Renascimento, com aquelas torres que são Maquiavel e Manzoni no deserto narrativo de quatro séculos. Os nossos imediatos predecessores, aos quais não acenderemos nunca incensos suficientes, foram como enfermeiros: com o desmame, tivemos que nos nutrir de outro pão. (Tradução nossa. *Tempo presente*, n. 7, julho de 1957, p. 526).

Não é o caso aqui de “decidir” quem estava certo na avaliação crítica da trajetória ficcional de Pratolini, mas de entender como tal debate ilumina a poética pratoliniana e, para além, as relações do escritor com o seu tempo.

Seguindo as observações realizadas em torno de *Cronache*, também em *Metello* lê-se a configuração da imagem de um povo essencialmente bom e portador de valores éticos. Metello, proletário e oprimido pelo sistema, supera a sua alienação por intermédio das experiências e da reflexão sobre elas. Há a afirmação da racionalidade como meio para a revolução e, nesse contexto, da literatura e da arte como instrumentos para a construção de uma consciência crítica sobre a relação do homem com a sociedade burguesa e sobre o contexto histórico.

Ao não se deixar corromper pelo engenheiro Baldolati, Metello Salani se revela, ao contrário do início da narrativa, como um homem ético, capaz de se ligar ao próximo pelos vínculos de fraternidade e solidariedade. Sua consciência de classe e a decisão de continuar lutando ao lado dos seus companheiros contra o capital e os vícios burgueses são expressão do populismo, como observa Asor Rosa (1965), já que ele contempla na imagem do povo um instrumento para a superação das injustiças e desigualdades sociais. É preciso observar que a imagem do povo não é a real, mas a “possível”, na medida em que outros de seus colegas de trabalho se corrompem e se entregam aos

modos de vida burgueses (o que será acentuado no romance subsequente, *Lo scialo*, em personagens como Giovanni Corsini, o exato oposto de Metello Salani).

A literatura populista (Asor Rosa, 1965), não traz representações realistas dos tipos sociais, tendo em vista que contempla aquilo em que os personagens poderiam se transformar. São, pois, as mudanças na consciência e na intimidade do personagem o que de fato é valorizado pelo romance populista: Metello é egocêntrico e alienado de início, transformando-se conforme passa a refletir sobre a sua condição no mundo e a adquirir consciência crítica sobre si mesmo e sua relação com Ersilia, com a amante Idina, os amigos, a comunidade, enfim.

Na economia da obra, lê-se a profunda influência dos textos de Gramsci na sua poética neorrealista, intimamente ligada às questões relacionadas à ética e à estética e ao papel do intelectual na organização social. E ainda mais os de Lukács, quando se pensa em Metello como representante da classe operária na origem da sua organização política e sindicalista e que se confronta com as práticas violentas do Estado contra as primeiras greves do movimento operário. Entre a intimidade e a coletividade, o protagonista se torna exemplar, confirmando certo tom moralista que Rosa observa na literatura populista, mas também compondo uma das linhas de força do romance. Quando Metello sai do cárcere e vai ao encontro de Ersilia, beija Libero e reconhece o ventre crescido da mulher, já com sete meses. O casal entra em um café e, “sem querer, encontraram-se em frente ao grande espelho de moldura dourada”, diante do qual estabelecem o primeiro diálogo de Metello Salani livre:

“A Sagrada Família”, ele disse.

“Ei”, ela disse, “não blasfeme.”

“Mas de agora em diante.”

“De agora em diante, o quê?” (Tradução nossa. 2008, p. 382)

O final redentor (esse é o diálogo que encerra o romance) não deixa dúvidas com relação à projeção de um porvir vislumbrado na ação histórica de homens que o serão na própria prática de perseguirem uma imagem do que gostariam ou deveriam ser. Ao reconhecer a sua família na “Sagrada”, Metello atualiza o moralismo popular e o caráter messiânico do povo identificado por Asor Rosa.

As tentativas de revisão crítica de *Metello* não alteraram os embates ideológicos dos anos de 1950. No lançamento do romance, Pratolini anunciou que mais dois livros se juntariam a este primeiro, evidenciando sua pretensão de contar toda a história da

Itália unificada, que se concretizará com a primeira edição de *Lo scialo* e *Allegoria e derisione*. Apesar de os dois romances serem muito mais inovadores do ponto de vista do modo de narrar a crise da sociedade burguesa, o impacto sobre a crítica, ou porque já se iniciara nas tendências mais vanguardistas, ou porque a cultura de massa rapidamente absorvia qualquer esforço de mobilização intelectual, foi bem menor.

3. Tempos de crise: *Una storia italiana*

No desenho da trilogia *Una storia italiana*, Pratolini deu continuidade às inflexões das suas primeiras narrativas, contando o cotidiano da vida florentina e explorando personagens emblemáticos do proletariado e da burguesia, forjando um microcosmo a partir do qual se podem analisar as relações afetivas, políticas, sociais e econômicas entre os personagens.

Ao longo da finalização desse projeto, Pratolini publicará outras obras e já evidenciando um total afastamento das tendências do realismo histórico. Como observa Francesco Memmo (1966), aquele espaço acolhedor construído nas primeiras narrativas do escritor será gradualmente substituído pela relação hostil entre o homem e seu meio, que evolui para a fragmentação do espaço e a impossibilidade de as pessoas se integrarem a ele: em *Cronache di poveri amanti*, de 1947, a cidade idílica passa a ser o lugar da “tomada da consciência”, que se transformará no lugar da luta em *Metello*, de 1955, da corrupção, em *Lo scialo*, de 1960, e da desterritorialização em *Allegoria e derisione*, de 1966, quando os espaços deixam de ser referência de segurança, afeto, nacionalidade, para tão somente representarem uma possibilidade de reconstrução das relações entre os homens e entre eles e o espaço.

A estrutura de romance de aprendizagem do primeiro livro da trilogia em nada se parece com a quebra do tempo linear do segundo e com a completa fragmentação do terceiro. Se a perspectiva da construção da revolução se dava à medida que os tipos aprenderiam com a experiência vivida e gerariam, a partir da leitura, alguma ação histórica, a perda dela implicava a representação de tipos instáveis e alienados.

Metello, como se procurou mostrar, é um romance de envergadura bastante diferenciada dos anteriores, apresentando características próximas ao que Lukács conceituou por “romance da aprendizagem” (2000), mas de um modo bastante particular, já que o protagonista é um representante do proletariado: o olhar, como em *Il Quartiere*, é o dos pobres.

Com *Metello*, Pratolini inaugura sua trilogia *Una storia italiana*, a qual, como o próprio título sugere, pretende contar um largo tempo da história italiana, indo de 1875 até 1966. É lugar comum afirmar que essa trilogia conta a vida florentina com personagens emblemáticos do proletariado e da burguesia, forjando um microcosmo no qual as relações afetivas, políticas, sociais e econômicas entre os personagens expunham as relações históricas do contexto cultural em que estavam inseridos. Tal tendência afirma o diálogo profícuo entre literatura e sociedade, que compõe o eixo fundamental da obra pratoliniana. A estrutura de “romance de aprendizagem” de *Metello*, por exemplo, em nada se parece com o tempo intimista do segundo livro, *Lo scialo* (literalmente, *O desperdício*), ou com a completa fragmentação do terceiro, *Allegoria e derisione* (literalmente, *Alegoria e derisão*).

Romance de fôlego, *Lo scialo*, publicado em 1960, é uma das narrativas mais longas da trilogia, apesar de compreender um arco de tempo menor do que *Metello*. No âmbito dos círculos sociais da pequena e média burguesia italiana, Pratolini abandona o murmúrio dos bairros populares e assume um olhar investigativo sobre a vida italiana que se desenvolvia entre os anos de 1910 e 1930. Indo do bovarismo de Niní, às malícias de personagens complexos como o Fru e até a aquisição de consciência sobre o mundo e sobre si mesmo do jovem Fernando, *Lo scialo* se estabelece como um quadro histórico, moral, ético e estético da Itália do início do século, do qual surge a sensação do enorme desperdício de energia, de empenho, de ilusões perdidas que ressoam no título mesmo da obra, em diálogo com os versos de Montale que o acompanham: “La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / piú che crudele. /... E la vita è crudele, piú che vana” (“A vida é esse desperdício / de fatos batidos / mais vão do que cruel./ ... E a vida é mais cruel do que vã”. Tradução nossa).

Investigando o homem, centro das suas atenções, Pratolini se lança a novas experimentações estéticas. A literatura, como queria Vittorini, afasta-se das linhas do PCI para conquistar de modo autônomo um universo estético capaz de veicular as cisões e contradições da Itália do início do século XX. Neste romance, contudo, as pesquisas se ampliam para além da incorporação da linguagem popular na literária, avançando na experimentação do tempo e assim perseguindo os fluxos de pensamento dos personagens e o universo interior e contraditório deles. O primeiro parágrafo de *Lo scialo* já indica ao leitor as rupturas com o livro anterior:

Sempre, quando a nossa consciência está inquieta, o passado volta a nos agredir; e a nossa vulnerabilidade está em relação às fraquezas a que sucumbimos. Até os motes de generosidade, se os tivemos, só serviram para esconder de nós mesmos a nossa covardia. (Tradução nossa. 1987, v. 2, p. 329)

A crítica, segundo Marino Biondi (1992), não foi capaz de avaliar o romance adequadamente, porque, mais uma vez, os críticos de esquerda procuravam produções que dialogassem com o romance histórico tradicional e os demais não se voltavam para os escritores da Resistência e suas pesquisas linguísticas. Em carta ao amigo Parronchi (1992), Pratolini expressou o empenho na produção do monumental *Lo scialo*, que é um amplo panorama, tecido a partir da história miúda das pessoas e da exploração da intimidade de uma gama de personagens como Giovanni e Folco Malesci, Nella e Ninì; desta última, ligada à aristocracia italiana, acompanhamos páginas e páginas de seu diário, distribuídas entre setembro de 1920 a fevereiro de 1921. Os longos monólogos, as reflexões dos vários narradores, o discurso indireto livre compõem uma narrativa polifônica, marcada por tipos romanescos diversos, que denunciam a ânsia de compor um olhar totalizador da sociedade florentina dos primeiros vinte anos do século XX.

Entretanto, há aqui um olhar para o “desperdício” em que se revela a experiência dos homens, quando vivida em função dos vícios burgueses. O antagonista a Metello Salani, Giovanni Corsini, é um socialista sem qualquer compromisso ético e político, agindo segundo seus interesses pessoais; Nella, uma personagem que vive os típicos desgostos pequeno-burgueses, representa o bovarismo das mulheres fracas e alienadas que se perdem nas idealizações dos homens que as desprezam. Entre *Metello* e *Lo scialo*, parecem haver passado séculos para que àquela Florença de Salani se tenham subtraído a familiaridade do espaço urbano e a cordialidade dos seus personagens (BIONDI, 1992, p. 128); a família se revela o centro da corrupção do caráter do homem, imagem que se opõe especularmente à formulada na “Sagrada família” identificada pelo operário em seu primeiro dia de liberdade. A cidade e as relações pessoais corrompidas fazem ressoar a impossibilidade de resistir à fragmentação da comunidade, uma das marcas centrais de *Il Quartiere*, de 1943.

Lo scialo, movido pela ironia, traz, de um lado, a fragmentação da narrativa, a multiplicidade de vozes desencontradas e antagônicas, a proliferação de imaginários conflitantes, a impossibilidade da construção de projetos sociais comuns, a dificuldade do reconhecimento da vida em comunidade. De outro lado, sugere que a literatura é um instrumento de compreensão da realidade (ainda que esta seja fugidia) e de construção

de consciência histórica. Dessa ironia, emerge um quadro da história de vinte anos da Itália em mais de setecentas páginas, para abarcar até a gênese do fascismo, contada por meio da descrição de personagens e espaços, da narração de conflitos e problemas, mas, acima de tudo, por um tempo que escorre em direção à solidão dos indivíduos que vivem à superfície da realidade (como Giovanni Corsini) e perdem-se na multiplicidade de imagens liquefeitas pela perda dos contornos claros da realidade e das relações sociais. É essa, enfim, a terra fértil – por sua composição corruptível – em que o fascismo cresce e lança suas profundas raízes.

Com *Allegoria e derisione*, de 1966, Pratolini radicaliza a experiência literária de *Lo scialo*, ao relatar o fluxo de pensamentos e emoções do protagonista Valerio, que conta sua história e angústias desde a infância, tendo como mote fundamental o suicídio da mãe, ao qual retorna inúmeras vezes ao longo da narrativa. Trauma fundador da sua vida, a morte da mãe configura-se como uma das muitas alegorias que o livro constrói para abarcar a crise do sujeito nos tempos do pós-guerra e aprofundar ainda mais o olhar sobre a absoluta perda das possibilidades revolucionárias. O livro começa em 1935 e chega a 1945; na verdade, a última página data de 2 de julho de 1965.

Entre amores fracassados e elucubrações sobre o passado, *Allegoria e derisione* persegue as reflexões de Valerio sobre sua vida, lida, na economia da obra, como a de toda uma geração. Remoendo seu passado, o personagem avalia a atuação dos seus contemporâneos e a história da Itália, fundamentalmente a da Resistência, de que ele foi um dos atores, junto com seu amigo, o pintor Vieri. Em lugar da figura ativa e exemplar de *Metello*, surge o anti-herói moderno, pouco capaz de viver em comunidade e a compartilhar experiências e história; a utopia do primeiro romance é substituída pelo relicário dos traumas históricos e a crise da identidade pessoal e coletiva. Ao fim da narrativa, vinte anos depois do término da Segunda Grande Guerra, Valerio revê a sua história e a da Itália, juntando as perdas que se acumularam no presente; a memória, presente vivido, presa aos traumas, não consegue recompor as relações de causa e de consequência que perfizeram as experiências pessoal e social. Se em *Lo scialo* algo da perspectiva utópica se colhia – no personagem Fernando ou até mesmo na própria ambição da narrativa de sugerir a compreensão da gênese do fascismo –, em *Allegoria e derisione* predomina a profunda melancolia diante da impossibilidade de recompor os nexos para a compreensão da vida, individual e coletiva. Até mesmo a literatura passa a ser vista como um universo inapreensível e de quase nenhum alcance.

Esse estado de crise não é privilégio de Pratolini. No final dos anos cinquenta, muitos dos intelectuais gramscinianos, com aquela consciência sobre a função de “mentor” a ser exercida em uma sociedade de classes, começaram a expressar um agudo pessimismo diante do conceito de progresso histórico. Membros da Escola de Frankfurt realizaram já no início dos anos vinte uma crítica sistemática ao positivismo e à racionalidade iluminista, que, evidentemente, contrapunha-se às fundamentações de Gramsci ou até mesmo às de Norberto Bobbio (ambos com uma produção publicada no pós-guerra). Com posicionamentos por vezes divergentes (como se vê em Adorno, Benjamin, Habermas), o grupo em torno da escola de Frankfurt parte de um denominador comum que é a visão pessimista das transformações do mundo moderno (em que viviam e atuavam). Alguns de seus expoentes chegaram a questionar a validade da militância política, a possibilidade de se construir um pensamento autônomo e, mediante os conceitos de “indústria cultural” e “cultura de massa”, a função da obra de arte nas sociedades contemporâneas.

Seguindo as negativas, *Allegoria e derisione* dialogará com o pessimismo propagado – de modo nada homogêneo – pela Escola de Frankfurt, o que, para um autodidata como Pratolini, que se fez intelectual a despeito de uma história de carências de toda sorte, significava a derrocada não apenas de seu imaginário pessoal, mas também do próprio homem. A literatura, nesse âmbito, deixa de ser um instrumento de transformação social e perde sua aura mística, o que é representado neste que é o último romance de Pratolini (depois, há a publicação em 1985 de *Il mannello di Natascia*, obra de pouquíssima repercussão que traz poesias e crônicas) por meio do protagonista: o tema do “não saber”, como observa o crítico Antoine Ottavi (1992), é central no romance. Valerio não sabe que será enganado pela jovem espiã Ebe, mas por ocasião da sua partida, ele se pergunta: “Quem sou?”. A partir de então, ele retorna à morte da mãe e à avó Celeste, são elas as Marsili, imagens míticas fundadoras da caótica e fragmentária sociedade italiana. Como personagem positivo, há Corrado, o militante empenhado; a ele se somam Gloria, que se suicida, e Vieri, o amigo pintor, que, como Valerio, está em busca da sua identidade.

O espaço acolhedor construído nas primeiras narrativas de Pratolini será gradualmente substituído pela relação hostil entre o homem e seu meio, que evolui para a fragmentação do espaço e a impossibilidade de as pessoas se integrarem a ele: em *Cronache di poveri amanti*, de 1947, a cidade idílica passa a ser o lugar da “tomada da consciência”, que se transformará no lugar da luta em *Metello*, de 1955, da corrupção,

em *Lo scialo*, de 1960, e da desterritorialização em *Allegoria e derisione*, de 1966, quando os espaços deixam de ser referência de segurança, afeto, nacionalidade, para tão somente representarem uma possibilidade de reconstrução das relações entre os homens e entre eles e o espaço. Em *Il Quartiere*, como se verá, o lugar é tão importante que assume o papel de personagem, impulsionando as várias ações dos personagens e os conflitos daí advindos.

As mudanças na representação do espaço seguem as mudanças no lugar de que escreve Pratolini. É na trilogia que Pratolini evidencia, seja do ponto de vista temático, seja do ponto de vista estético, a ruptura no imaginário utópico de toda uma geração de intelectuais de esquerda. Pratolini não passou ileso por mais essa crise. Acompanhando a perda da utopia dos pensadores de esquerda, o escritor florentino renovou suas propostas estéticas em função das reflexões sobre o contexto italiano, a partir da profunda consciência - construída nos seus anos de formação - de que a literatura é uma arte acima de tudo humana e, portanto, é a expressão dos conflitos que permeiam a relação entre os homens e entre eles, o tempo e o lugar em que vivem. À pergunta que filósofos, críticos e artistas procuraram responder sobre “o que é a literatura” e “qual a sua função social”, Pratolini respondeu com o esforço de escrever romances cujas qualidades estéticas superaram as divergências ideológicas do seu tempo sem, entretanto, negá-las.

O pedreiro Metello Salani, a partir dos longos diálogos que trava com outros trabalhadores e do enfrentamento com o patrão da obra na qual trabalhava, vai abandonando a utopia anárquica, divulgada por Bakunin, e refletindo sobre a necessidade da organização dos movimentos de classe. Tais transformações, advindas dos vínculos sociais que estabelece com a comunidade, detonam não apenas um novo modo de agir, mas também a conquista de novas maneiras de interagir com o outro. Na sua decisão de integrar e dirigir a greve dos operários, Metello assume as profundas mudanças na sua alma. Os resultados são o encontro com o marxismo, com a união em torno de um único partido e com a construção do que fora (em tempos idos) um forte instrumento de pressão política, as greves operárias.

É Bakhtin (1997) quem chama a atenção para o fato de o herói moderno ter consciência da sua alma por intermédio da existência de um interlocutor. Seguindo a leitura de Cavallari sobre a *Estética da criação verbal*:

A alma toma consciência de si pela existência de um interlocutor, de um *outro* olhar sobre ela; a alma, o todo sempre “inacabado” do herói encontra sua essência na relação *dialógica* com o *outro*, uma vez que nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A teoria do crítico russo destaca a questão da *alteridade*, deste “empréstimo de humanidade” que o autor fornece ao seu herói ao criá-lo. (CAVALLARI, 2000, p. 62)

Evidencia-se na construção do personagem Metello Salani a influência da relação que mantém com os outros e com a realidade na sua identidade, o que lhe desperta gradativa consciência sobre si e sobre seu papel histórico. O *outro* é essencial ao *eu*, assim como este passa a ser para aquele. O marxismo se justifica para o herói dentro da experiência da *alteridade*, a qual o leva ao reconhecimento de que o *sujeito* encontra sentido e satisfação para a sua alma se ela estiver em relação com a *coletividade*.

Se em *Metello* há o narrador onisciente, que sabe muito mais do herói do que ele mesmo sabe, antecipando ao leitor eventos que se sucederão no decorrer da narrativa, em *Lo scialo* há a multiplicação de narradores (ainda que haja um mais ativo, há outros de igual importância para a economia da obra), que apresentam os fatos narrados de acordo com sua própria alma e, portanto, segundo modos distintos. Ruggero Jacobbi (1987) chama esse fenômeno de “sinfonia”, fazendo referência ao concerto de vozes que tece os sentidos narrativos. O tom melancólico, pano de fundo de *Lo scialo*, assumirá o primeiro plano em *Allegoria e derisione*. Valerio conta sua história a um interlocutor hipotético e a partir da sua narrativa mergulha em seu mundo interior e em seu passado. Nessa investigação do que foi a sua própria vida, este que é um intelectual em crise remexe também na história da Itália, lendo-a, para usar uma imagem de Walter Benjamin, como um amontoado de ruínas do que poderia ter sido, mas não foi. O imaginário utópico experimentado em *Metello* encontra a sua total derrelição nesta última narrativa da trilogia.

O movimento não é mais como uma “sinfonia” de vozes de diversos *eus*, mas um monólogo interior que se prende aos traumas do passado como o suicídio da sua mãe, a traição da sua amante, suposta informante do governo italiano, a perda dos amigos. Nesse sentido, o herói determina a própria estrutura narrativa, que traz um tempo suspenso – parado sobre si mesmo, porque os conflitos são retomados *ad infinitum* – e um espaço que não se transforma. Repetidamente, o romance retoma temas, situações, estruturas, frases, como se lê na recorrência das perguntas cruciais

feitas pelo herói: “Quem sou, de onde venho, qual a razão da minha presença na terra e como se coloca a minha história dentro da imensa história dos homens? (Tradução nossa. Pratolini. *Allegoria e derisione*, 1981, p. 21). Esse questionamento, espécie de síntese de toda a narrativa, mobiliza Valerio a contar a sua história.

Procurando dar alguma ordem a seu universo interior, o protagonista de *Allegoria e derisione* mantém um permanente diálogo com o Valerio de *Il Quartiere*. Em uma relação especular que se alarga tanto quanto se aprofunda a análise das obras, eles definem os contrapontos existenciais entre o primeiro Valerio, que cumpre sua trajetória da aprendizagem, descobrindo-se como sujeito histórico, e o segundo, que olha para a sua história e reconhece a mais absoluta falta de sentido, individual e histórico. No romance de 1943, como se verá, há uma condição evidentemente utópica; passados vinte anos, entretanto, emerge a mais profunda melancolia, da qual se torna impossível libertar-se.

Tais perspectivas têm impactos na construção formal das duas obras, que se distanciam absolutamente. Há, em *Allegoria e derisione*, uma volta recorrente ao mesmo ponto, lembrando o esforço vão de Sísifo que evidencia o que Bakhtin lê como a questão do ritmo. Doris Cavallari explica:

A partir da análise da vida interior, Bakhtin chega à questão do ritmo. Para o crítico, “minha vida não tem valor estético em si, assim como minha existência física não tem valor plástico-pictural significante. Não sou o herói de minha própria vida (1992b:127); esta só tem valor se entro no ritmo do *outro*. Assim, participar do cotidiano da existência, dos costumes que moldam o grupo, da humanidade e do mundo terreno são etapas necessárias para estabelecer um ritmo à minha vida. (CAVALLARI, 2000, p. 62)

Valerio toma a palavra para buscar o *outro*, porque em seu isolamento a pergunta “quem sou” não tem resposta. A ausência do outro traz a dificuldade de que o herói compreenda “qual o sentido da sua existência na longa história humana”. Se não há sentido para o *outro*, não há sentido para o *eu*. O herói deste que é o último romance de Pratolini afirma a sua existência a partir de inúmeras negatividades e ausências. Seguindo o crítico russo, viria daí o ritmo em moto perpétuo de *Allegoria e derisione*. Com uma trajetória que não faz sentido, Valerio reconhece o esforço inútil de toda uma geração (já em 1941, Albert Camus alertava para o absurdo da condição humana e das ideologias totalizadoras, na conhecida obra *O mito de Sísifo*). A condição a que Valerio está preso se anuncia como uma espécie de continuidade da história daquele Valerio, de

Il Quartiere, mas seguramente, aquele não consegue pressentir o que o destino lhe reserva. Esteticamente, o dinamismo da narrativa, como se verá, construído a partir do entrecruzamento de planos, aponta para uma visão da história ainda em progresso; enquanto, na obra de 1966, sobrepõem-se situações que não revelam transformações – subjetivas ou coletivas –, mas apenas a profunda estagnação das histórias – pessoais e sociais. O início do romance não poderia ser mais emblemático:

O presente vence sempre. Isso é parâmetro e guia na busca da verdade. A ação que eu desenvolvo, o pão que como, a pessoa que beijo, a ideia que elaboro, a realidade – que pelo simples fato de existir – representam, acontecem no tempo e na história, são tempo e história. Assim se colocam na história e no tempo seja uma célula orgânica, seja a totalidade do gênero humano, da sociedade mais remota, o mistério do qual emergem os meus avós Marsili, às ditaduras modernas. (Tradução nossa. PRATOLINI, p. 45, 1991)

Vivendo em um emaranhado de fatos, de lembranças e de experiências, Valerio aponta para a necessidade de se construir e propor outras maneiras de interagir com o *outro* e com o mundo. A verdade deve ser pesquisada sob os escombros do presente – que vence sempre – e do passado em ruínas. Toda a humanidade se encontra nos avós Marsili, ponta da árvore genealógica a que chega Valerio para reconstituir suas origens, e aqueles, nesta; do mesmo modo, a alma do herói está na vida cotidiana e se estende às ditaduras modernas. A linearidade textual, a progressão temporal, os traços realistas, os próprios nexos entre causa e consequência, tão enfaticamente perseguidos em *Il Quartiere* (e depois em *Metello*), já não fazem sentido: na fusão de tempos e de espaços, a necessidade de se reinventar os caminhos possíveis para se chegar ao *outro* e, como quer Bakhtin, ao *eu*, se impõem.

O que se lê é a denúncia da perda da capacidade de comunicação entre as pessoas, entre o *outro* e o *eu*. Sem o diálogo não há experiência do outro possível. *Allegoria e derisione* retoma, pois, um dos aspectos fundamentais de *Il Quartiere*, conforme se procurará mostrar.

Se em um primeiro momento vale afirmar que é este um livro de tom predominantemente melancólico, depois desse reconhecimento é preciso aceitar que há também em *Allegoria e derisione* um resquício último da expectativa de superação da crise, lida no fato de o herói contar a sua história procurando, dentro do caos, propor alguma lógica. Sua narrativa é o último esforço para chegar ao *outro* e, a partir dele, construir uma autoconsciência possível e uma ação consciente sobre o mundo, a

realidade, a história da humanidade. Reconstruir os modos de dialogar com o outro é, em consequência, o que a narrativa propõe neste universo em que reinam soberanas “le moderne ditature”.

A trilogia extrapola o que ela mesma anuncia, dado que os três livros guardam entre si uma relação íntima, mas não só. Eles se projetam para o antes e o depois, retomando textos anteriores de Pratolini e anunciando o que se verá: o silêncio do autor durante os próximos anos.

A recorrente imagem da mãe morta (presente em tantas narrativas de Pratolini) é mais do que o fim de uma figura importante na vida dos personagens. Seguindo as sugestões do último romance do escritor florentino, ela funciona como uma advertência à morte do “princípio feminino”, entendido por Jung como o princípio da tolerância, da doação, do reconhecimento da existência do *outro* (e, portanto, segundo Bakhtin, do *eu*). Essa perda é consequência última da perda da capacidade de interlocução: se há em *Metello* e em *Lo scialo* a possibilidade de interlocução entre os personagens, em *Allegoria e derisione* ela é um desafio a ser conquistado pelo penoso exercício de o protagonista imaginar um possível interlocutor. Em *Il Quartiere*, reconhece-se o princípio feminino ativo em diversos momentos e, ao final, é a sua representação em Marisa que garantirá, ao lado de Valerio, a projeção de um novo devir, mais fraterno e justo. Mas este, não nos esqueçamos, é um texto publicado em 1943, escrito ao longo do período da Resistência aos nazifascistas que ocupavam a Itália, em um período em que o mundo se apresentava dentro de desenhos muito diferentes dos que veremos nos anos 60, quando Pratolini usará sua língua literária para fazer reverberar as ideias de Benjamin (1985) de que a crise é flagrada pela própria perda da capacidade de narrar.

A trajetória ficcional de Vasco Pratolini revela, como se vê, as profundas transformações por que passa o próprio autor. Como se procurará mostrar ao longo dos próximos capítulos, *Il Quartiere* se consolida como uma obra fundamental na sua produção porque rompe com a tendência hermética, decadentista e memorialista, inaugura a sua busca de construção de uma literatura empenhada nas questões do seu tempo e coloca-se como uma obra de referência para o próprio escritor, que a retoma no romance de 1966, afirmando a necessidade de dialogar, mais de vinte anos depois, com as experiências d’*O Bairro*. O que guarda esse livro para justificar o exercício de rememoração daquele tempo e lugar pelo autor é o que se procurará buscar.

Das correspondências com o amigo e intelectual Alessandro Parronchi (1992), é possível depreender que *Il Quartiere* deriva de um cuidadoso projeto literário tecido por

Pratolini, a partir dos embates ideológicos do período, da divulgação do programa de cultura do PCI, do que ele anuncia como sendo a sua “verdade”:

A literatura é agora o meu trabalho, e eu devo, quero, desenvolvê-lo dentro da minha verdade. Eu sei que no “Bairro” eu não consegui ainda fazer coincidir o meu trabalho com a minha consciência. Mas conseguirei. Como escritor, preciso libertar-me de mim. (Tradução nossa. 1992, p. 125)

Emerge do discurso epistolar de Pratolini o seu desejo de se libertar das acusações de que sua literatura se aproximava do hermetismo, dos exercícios de linguagem vazios e inexpressivos, da tendência decadentista de Gabriele d’Annunzio ou mesmo das acusações de Asor Rosa de uma literatura romantizada e populista.

Em *Il Quartiere*, Pratolini, ao afirmar ter consciência sobre o seu fazer literário (1992), aponta para a tentativa de compor um projeto ficcional que dialogasse e veiculasse sua visão de mundo – o que, segundo a leitura de *Lo scialo* do crítico italiano Jacobbi, vê-se quando o escritor consegue promover o encontro entre estética e ética. Essa identificação – estética e ética – é o que caracteriza as “grandes obras” (Jacobbi, 1960).

O projeto literário de Vasco Pratolini se delineia nesta obra de 1943 (“A literatura é agora o meu trabalho, e eu devo, quero, desenvolvê-lo dentro da minha verdade”), mas à época não é reconhecido por Parronchi. Pratolini lamenta que seu amigo e intelectual não tivesse interpretado suas intenções, o que despertou nele certo olhar melancólico sobre seus próprios esforços no sentido de promover as mudanças desejadas em seu projeto literário.

Ainda assim, as observações de Parronchi o incitam a prosseguir na pesquisa de estratégias literárias, a fim de aproximar a percepção da própria ética da estética perseguida; a sua preocupação com o povo e o desejo de construir uma literatura voltada para a transformação social (as ideias de Gramsci ainda não tinham sido amplamente divulgadas na Itália, mas a tradição com a qual ele dialoga sim) são explicitados em diversos momentos, dos quais transborda a valorização do intelectual que se coloca a serviço das causas sociais e em favor da justiça e da fraternidade: “Mas conseguirei”, escreve Pratolini ao amigo.

O posicionamento de Pratolini de assumir uma literatura próxima à sua “verdade” custou-lhe o isolamento da crítica e, com isso, a falta de reconhecimento do público leitor. A despeito de toda a pressão sofrida, o escritor florentino, nos moldes dos

melhores artistas marginais, resistiu, perseguindo até o fim o seu projeto de consolidar esteticamente sua ética “de vocação coletiva” – ambas, estética e ética, anunciaram-se dentro de uma moldura coerente, porque se mantiveram em constante transformação, evitando as ideologias conservadoras e reacionárias:

No mais, um artista nunca deve ter medo de não estar de acordo nem com Deus nem com César, nem de ver que o significado da própria obra foi mal interpretado. Como não lhe distraem os aplausos, não lhe assusta a solidão. Como o sucesso não acrescenta nada a seu valor, uma incompreensão temporária não lhe tira nada. (Tradução nossa. *Tempo presente*, 1957, p. 525)

A hipótese trabalhada ao longo desta tese, no entanto, é a de que o autor alcança neste *Bairro* seu intento, porque é possível ler, como se procurará mostrar, a ética de vocação coletiva na trajetória da aprendizagem de Valerio e de Marisa, casal que, emancipado politicamente, anuncia o novo devir. Também se pode ler a ética de vocação coletiva nas escolhas estéticas feitas, dentre as quais a valorização das muitas línguas de que é feito *O Bairro*, mediante as quais se apresentará a possibilidade de comunicação entre as pessoas do lugar. Entre os “heróis da aprendizagem” e as “línguas misturadas”, pretende-se mostrar como os processos tradutórios e a reflexão teórica sobre eles podem contribuir para o conhecimento das linhas de força da obra e, mais do que isso, podem proporcionar um olhar particular sobre a proposta estética do romance, que se insere no intenso debate inerente ao neorrealismo italiano, para o qual questões relativas à língua são essenciais.

II. AS HISTÓRIAS D'O BAIRRO

1. Histórias de juventude

Florença se torna, na escrita de Pratolini, uma espécie de cidade mítica onde se desenvolvem os romances do escritor. Já se assinalou que suas primeiras publicações – *Il tappeto verde*, 1941, *Via de' Magazzini*, 1942, *Le amiche*, 1943 – reconstroem um lugar idílico, cujas ruas e casas, estreitas e pequenas, guardam as relações sociais entre pessoas que se reconhecem como pares iguais. A noção de comunidade é reconstruída em cada uma dessas crônicas, portadoras de um olhar lírico sobre a matéria narrada, permeada por acentuado intimismo e passagens simbólicas, das quais emergem os afetos, os sentimentos, as reflexões da gente humilde das ruas florentinas.

O Bairro retoma aquele espaço acolhedor, mas também o corrompe, ao significar o local que protege e abriga os moradores, e que também os aliena e os condiciona à miséria. O ano é o de 1932 e se estende até 1937, quando Benito Mussolini decreta a vitória do Império, anexando a Abissínia, a Eritreia e a Somália à Itália. Ao longo desse período, um grupo de amigos cresce pelas ruas de Santa Croce, enquanto o fascismo estende seus tentáculos pela Itália. Os impasses, desejos e as frustrações acompanham a passagem desses adolescentes ao mundo adulto: às dúvidas sobre a namorada almejada se sobrepõem as opções políticas a serem realizadas. O protagonista, Valerio, rememora sua formação ao lado do grupo de amigos, crescidos juntos pelas ruas do bairro, onde descobriram as paixões juvenis, as aventuras e os segredos do fim da infância e do início da vida adulta. Atualizando ficcionalmente aspectos da vida de Pratolini, Valerio é órfão de mãe, mora com a avó e o pai, é autodidata e debruça-se sobre a literatura universal, sendo visto pelos companheiros de juventude como estranho, pelas longas horas dedicadas à leitura e estudo dos clássicos.

Como se verá, o romance traz momentos em que os gêneros narrativo, epistolar e lírico se entrecruzam; também a linguagem se mostra misturada, com seus vários níveis convivendo a partir da mescla dos registros de maior ou menor prestígio cultural, que se desdobram em discursos mais cultos e formais, em inúmeros florentismos, ditados, canções regionais, falas e modos de dizer, promovendo a construção de uma terceira língua (que Pratolini chamará de “língua mística”).

Por suas características de ruptura e permanência, segundo se pretende evidenciar, *Il Quartiere* é uma narrativa de passagem entre a primeira e a segunda fase de Pratolini, vindo a se estabelecer como uma obra prototípica inclusive por ser retomada no romance lido como o último do escritor florentino.

Em síntese, podemos tecer o quadro narrativo desta obra a partir dos personagens: Carlo, soldado que será morto na guerra pela ocupação da Abissínia, tem um relacionamento conturbado com a mãe. Casa-se com Marisa – uma das personagens centrais – e é irmão de Olga, a qual, por sua vez, é dominada pela figura materna, que se muda do bairro para viver da prostituição em Milão, onde encontra um protetor com quem se casará. A menina desconhece as atividades de sua mãe, Elvira, que um dia retorna para levá-la embora, acreditando que a vida naquele lugar limitaria a felicidade da filha. Sua decisão se dá quando percebe que Olga está apaixonada por Valerio, narrador e principal protagonista do romance (porque há outros protagonistas secundários, como se verá).

Para além, há ainda os outros amigos. Arrigo é operário e se casa com Luciana, com quem tem dois filhos. Um deles é batizado Carlo, para homenagear o amigo morto na guerra. Maria é irmã de Arrigo. De início, é vista como uma adolescente merecedora de pouco respeito, porque perdeu a virgindade com um moço desconhecido, desafiando os tabus da comunidade e levando sua mãe ao desespero. Giorgio, o personagem configurado como um modelo a ser seguido pelos companheiros, apaixonado por Maria, aproveita a ocasião, apresentando-se como pretendente a se casar com a moça, a qual, segundo sua mãe, seria relegada à margem pelos jovens “de respeito”, já que iniciara a vida sexual antes do matrimônio. Se de um lado o tratamento que Maria recebe da comunidade ao ser descoberta na sua experiência íntima, movida pelo desejo, aponta para um sentido negativo da liberdade e da autonomia, de outro a decisão de Giorgio, motivada por seu senso de responsabilidade, sugere a importância de conter as aventuras pessoais em nome da manutenção da vida em comunidade. Ao final, o próprio Valerio expressa esta opinião para Marisa:

Depois me perguntou:

“E você? O que você pensa fazer?”

“Voltarei para a oficina. Não tenho outros planos até o momento.”

“E o coração?”

“Fiz com que se calasse”, respondi. “Existem coisas mais importantes do que escutar o coração.”

“Você acha?”, ela disse. Falava como a si mesma, olhando fixamente para frente, por isso, eu a via de perfil. Tinha apoiado os cotovelos nos joelhos, as mãos sob o queixo. Percebi-a repentinamente perturbada. Mas foi um nada, apenas uma inflexão da voz a dar-me a entender. (Capítulo IV, p. 273)

Há, também neste momento, o moralismo já assinalado anteriormente e observado por Asor Rosa, próprio das narrativas populistas. O comunista, apesar de tão jovem, conhece profundamente o valor do amor em detrimento dos perigos da paixão. Esse amor é o que cativará Maria, evitando que ela e sua família percam a respeitabilidade aos olhos da comunidade.

Outras vozes populares atravessam a narrativa, revelando o dia a dia dos artesãos, dos operários, das lavadeiras, dos subproletários, das donas de casa, submetidos a condições precárias e a carências de todos os tipos, às quais a “gente miúda” responde com a experiência vivida em comunidade. Unido pela necessidade, o povo se identifica e procura se defender, quando sente ameaçados os valores e os afetos que possuem:

Saía-se do trabalho depois das seis da tarde; e não existia vida verdadeira, sociedade verdadeira, calor, senão quando estávamos em nossas ruas e praças. Seguindo o *Corso*, que desembocava exatamente no *Arco di San Piero*, encontraríamos a cidade com seu centro, os belos cafés e as pequenas orquestras; todavia, para dar aqueles poucos passos, todas as vezes inconscientemente nós nos preparávamos para enfrentar alguma coisa estranha. Criaturas inocentes, confinadas a nosso Bairro por melancolia, hábitos ou amor, por alguma coisa mais íntima e conflituosa. Até os que trabalhavam nas fábricas da periferia pedalavam velozes pelas alamedas para chegar ao Bairro e aproveitar o fim da tarde que lhes pertencia. (Capítulo IV, p. 146)

Valerio recompõe um passado idílico a partir da memória, dividindo os amigos de modo bastante ingênuo entre os bons e os maus moços. Giorgio, modelo admirado por todo o grupo, é o comunista que abre as fissuras nesse mundo equilibrado, em que o tempo corre vagaroso, quase sem ser percebido, obedecendo aos nexos causais que a sintaxe literária preserva. Gino, seu antagonista, aponta as limitações de olhar dos colegas e, de certo modo, é admirado por sua coragem. A narrativa se dá, pois, em torno de conflitos bem estabelecidos. Quando a mãe de Olga, Elvira, retorna ao bairro, sua história se confronta com a da mãe de Maria, Giulia, que se aproximou da pequena Olga durante a ausência da mãe:

Elvira disse:

“Bem, Giulia, como vai?”

“Nós nos contentamos. Maria teve um menino. Agora Arrigo também se casa.”

Nas suas palavras, havia anos de penas comuns, vividas sem mistério nas ruas e praças do Bairro; e na boca das pessoas seu modo diferente de enfrentar o destino. As cãs precoces de uma, a sua sujeição, que se expressava em um tom de voz apagado, recuperado pelo olhar ainda vivo e julgador, contrastava com o loiro artificial da outra, cuja face pintada carregava o sinal de um desejo frustrado; um cansaço rendido era perceptível em cada um dos seus gestos já que se esforçava para simular uma vontade. (O caminho tinha-se aberto, um dia, igual para ambas, disseminado de pedras sob o céu enevoado, com duas crianças agarradas na barra da saia e a juventude no coração, os olhos dos homens em cima. Agora davam por si próximas, diversamente desgastadas, árvores de todo modo sem viço, com um sentimento recíproco de piedade e de constrangimento).

“Diga-me, Elvira, acha que é bom levar a Olga embora?”

“Eu estou defendendo-a. Quero tirá-la desta opressão de Bairro. Não vai ficar comigo. Vou interná-la em um colégio, farei com que tenha instrução. Quero que ao menos a minha filha desfrute o seu raio de sol, enquanto ainda há tempo.” (Capítulo IV, p. 255)

A gente do bairro é confrontada com a gente da cidade por meio da oposição – frontal e didática – entre as duas mulheres que, um dia, tiveram a oportunidade de escolher entre partir para uma vida de promessas e aventuras ou ficar no bairro, cuidando dos filhos e tecendo manhãs de conversas e fofocas com a vizinhança. Na composição dos dois tipos, lê-se a vitória na descrição dos gestos e na confiança de seus julgamentos morais daquela que se resignou à vida corriqueira das ruas de Florença, em oposição à que se desgastou lidando com as infundáveis frustrações advindas das ilusões cotidianas. Apesar das “cãs precoces”, Giulia mantém a voz viva, desfrutando de autoridade moral sobre a outra, uma “estrangeira” que não se dobra ao olhar judicioso daquela que um dia fora sua amiga. Elvira apressa Olga para que partam naquela mesma madrugada, impedindo que ela vá se despedir de Valerio. O bairro é visto por Elvira como espaço da opressão, revestindo-o de ambiguidades não partilhadas pelos que nele cresceram e que, para ela, não conseguem perceber o profundo estado de miséria em que passam os dias.

É Giorgio o único que observa as limitações impostas pelo lugar, evidentemente, por motivos bastante diferentes dos de Elvira, que buscava a satisfação individual na vida burguesa das grandes cidades. Para o filho de um comunista, preso pela polícia política, as ruas de Florença fecham-se sobre si e encerram o olhar da comunidade, cujo estado de alienação se perpetua na ilusória segurança contra as adversidades externas,

proporcionada pelas relações cristalizadas entre as pessoas e entre elas e o espaço. “Nós estávamos contentes com o nosso Bairro” é a frase que inaugura a rememoração de Valerio dos tempos da infância e da adolescência e que sintetiza o estado em que permanecerá a comunidade até que parte dela se incomode com as desigualdades históricas. O raio de sol a que se refere Elvira será retomado por Valerio nos momentos finais da sua narrativa segundo a necessidade de resistência política enquanto possibilidade de entrever para além do estreito lugar e romper com a aparente harmonia existente em função da falta de consciência crítica e histórica. Mas para que o estado de equilíbrio se rompesse, foi preciso evidenciar a marginalização a que as pessoas estavam condenadas.

As mudanças em curso, não percebidas pela comunidade, como a guerra e a tardia modernização da Itália, sobrevirão e implodirão o lugar, como metaforicamente se verá na expulsão das pessoas do centro para a construção da rede de saneamento básico, vista pelos mais velhos como um artifício para a especulação imobiliária. Se Elvira não pode se vangloriar junto a sua adversária das suas frustrações, vincadas no seu rosto cansado e desgastado, também Giulia não tem como argumentar em favor da sua resignação, cujo peso das perdas acumuladas já se fazia sentir.

O relacionamento que se desenvolve entre Maria e Giorgio é, como todos os outros que se apresentam nesta narrativa, emblemático, porque pouco a pouco ela aprende a admirar e a amar o homem com quem se casara e, concomitantemente, consegue romper com sua alienação, adquirindo profunda consciência social. A partir de uma convivência amorosa, generosa, solidária, Giorgio lhe desperta para sua intimidade e para a vida no Bairro, para o grupo de amigos, para a responsabilidade de cada um nas relações sociais, na luta de classes, na história italiana.

Opondo-se a Giorgio, Gino desempenha papel preponderante na estrutura da obra seja por suas ações, sempre contrárias à ética que rege a comunidade, seja por aquilo que ele representa para os amigos. Giorgio avalia que o grupo como um todo tem responsabilidade pelo caráter corrompido de Gino, porque todos deveriam ter trabalhado no sentido de contribuir para a formação reflexiva, humanitária e fraterna dele. Aliás, não apenas dele. Para Giorgio, todos são sujeitos históricos e são responsáveis pelos vínculos que possuem entre si e com o espaço, influenciando-se dialogicamente:

“Gino cresceu com a gente, era como a gente. Havemos de ter trocado alguma coisa entre nós em tantos anos em que estivemos próximos: certamente não estivemos lado a lado como estranhos. E se Gino pôde fazer o que fez, significa que nós lhe transmitimos apenas o pior que tínhamos dentro de nós. Ou quer dizer que com as nossas ações em relação a ele, com as nossas palavras, nós criamos o mal que ele tinha por dentro sem conseguir esclarecer-lhe sua natureza e torná-lo semelhante a nós. O mínimo de que podemos nos acusar é de não o termos amado.”

Nem Carlo nem eu soubemos contradizê-lo. Talvez também Carlo procurasse, como eu, uma justificativa que vencesse a angústia que as palavras de Giorgio só tinham aumentado. Arrigo, que até aquele momento tinha acompanhado a conversa em silêncio, voltando o olhar ora para um lado, ora para outro, abandonou a cabeça nos braços para esconder a própria comoção. (Capítulo IV, p. 229)

Fica clara a concepção de Giorgio de que a sociedade influencia a formação do indivíduo e vice-versa, por isso, a responsabilização do grupo pela perda da dimensão ética de Gino diante do seu grupo de amigos, dos afetos conquistados, da sociedade e a sedução pelos vícios burgueses. Garoto de programa, seu amante Claudio, percebendo o caráter corrompido do jovem, procura se afastar dele antes da tragédia anunciada. Entretanto, Gino não suporta a rejeição e o mata em um momento de crise de nervos. Pensando com Bakhtin (1997), o lugar único do *eu* no mundo é conhecido e interpretado pelo *outro*, que com ele se relaciona. Da interação mais ou menos íntima com essa entidade que lhe é exterior, surge a autoconsciência do *eu*. Nessa medida, o *eu* adquire conhecimento sobre si e sobre o mundo em função do que o *outro* revela sobre ele. A construção da identidade a partir do jogo especular entre *eu-outro*, fartamente explorada no universo literário (lembre-se, por exemplo, de “O espelho”, de Machado de Assis), é o que movimenta a existência dos envolvidos na situação de interlocução (verbal ou não verbal). Os amigos, no papel do *outro*, para Giorgio, falharam na construção do jogo especular com Gino, impedindo-lhe a construção de uma identidade vista como ética.

No cárcere, pouco antes de morrer, porém, Gino escreve uma longa carta ao amigo Giorgio, fazendo uma autoanálise e redimindo-se dos males praticados. Na fronteira entre o devaneio e a lucidez, Gino estabelece um diálogo fictício com Giorgio, que funciona para ele como aquele *outro*, responsável pela construção da autoconsciência do *eu*. Esse diálogo se torna possível, curiosamente, pelo próprio distanciamento, vindo a sugerir que a comunicação interpessoal muitas vezes é falha pela própria dificuldade de interação entre as subjetividades. O tempo e o espaço,

quando alargados, podem garantir que *eu* e *outro* se constituam dialogicamente, possibilitando a comunicação eficaz entre os homens e a construção de vínculos genuínos. Essa condição se estabelece dentro das circunstâncias adversas em que Gino se encontra e, contraditoriamente, quando ele se isola forçosamente da sociedade:

“Você, Giorgio, talvez não saiba que sua incitação à bondade, os teus socos de irmão, determinaram a decisão na minha mente viciada! Não tenha remorsos, você foi o anjo bom que me chicoteava para me fazer afligir na culpa, mas o diabo tinha se instalado no meu peito e serviu-se das tuas palavras inspiradas para acelerar a posse definitiva da minha alma. Eu tinha sido fustigado pelas tuas palavras, queria ter a posição que você me reprovava por não ter. Mas já que estava cercado pelo Maligno, apenas um pérfido, único caminho eu podia trilhar. – Naqueles meses, a mulher e o filho de Claudio estavam na casa de campo deles. Tivemos brigas violentas, mais vezes eu exigindo uma soma absurda “para garantir minha vida”, dizia assim.” (Capítulo IV, pp. 235 e 236)

Pouco depois, Gino é encontrado morto na cadeia, pela agitação mental extrema e pela falta de alimentação, vindo a compor um quadro quase didático da luta de classes, as quais se concretizam nas tensões vividas entre o casal de homossexuais, nas desilusões de Elvira, na confinamento da comunidade ao bairro, na opressão do povo pelo fascismo e pelo processo de modernização da Itália. O moralismo observado por Asor Rosa nas narrativas populistas (e, portanto, segundo o crítico, neorrealistas) e a romantização das figuras populares conformam a moldura do livro.

Giorgio se empenha na formação dos seus companheiros, vendo-os como parte da sua responsabilidade histórica. E o grupo responde positivamente à sua influência, a despeito da má fama de seu pai no bairro, visto como um subversivo. Carlo, que teve um começo de adolescência marcado pelo abuso e pela violência contra sua irmã, contra sua primeira paixão, Marisa, e contra sua mãe, reconhece a importância do amigo para a sua desalienação com relação a si mesmo e aos outros:

“Mérito de Giorgio se estou mudando. É ele que nos leva, a todos, para o lado bom, você não percebe? Foi ele quem me fez entender como Olga devia ser protegida. E se pude começar uma conversa séria com minha mãe, foi porque ele me sugeriu de que maneira.” (Capítulo IV, p. 196)

O afastamento repentino dos jovens marca sua entrada na maturidade deles e o acirramento do fascismo na Itália. Enquanto Giorgio e Berto são presos, pelo

envolvimento com o PCI, Olga é levada para Milão pela mãe, Valerio vai para a guerra, morre a mãe de Arrigo, as pessoas do Bairro se dispersam por causa da modernização do lugar, Carlo morre na guerra. Os que ficaram resistem e acabam se juntando para conseguirem sobreviver.

O Valerio de *O Bairro* lê muito. Em princípio, a literatura o aliena para depois lançá-lo ao mundo, mais maduro e seguro. Há, aqui, a imagem do intelectual gramsciano (1968) que conseguirá, a partir da leitura, conhecer a si mesmo, suas relações com o mundo e a realidade. Quando Valerio é enfim licenciado e decide voltar ao Bairro, a imagem é a da derrelição:

Agora vagava no vasto largo, ali onde estiveram as ruas e as casas da minha adolescência, onde nascera para a esperança, onde um dia o meu Amor oferecera-me a boca. Tudo desaparecera durante a minha ausência. Virava os olhos e não conseguia libertar-me da sombra de um remorso que parecia chamar-me de responsável pela destruição. (Capítulo IV, p. 267)

Entre tantas transformações e mortes, a melancolia recobre o lugar e quase todos dentre os amigos não conseguem operar o luto pelas perdas. Com o exílio de Giorgio por cinco anos, o grupo perde a sua integridade. Mas Valerio volta transformado e encontra uma Marisa que, como veremos, assume o plano principal.

A história desses jovens faz ressoar a de outros livros do começo do século XX, que traziam o que um dos críticos de Pratolini, Goffredo Fofi, chamou, no prefácio à edição de *Il Quartiere* de 2012, de “Racconto crudele di gioventù”. Trata-se, conforme Fofi, de um ciclo de narrativas cuja trama se dá em torno de jovens que se veem obrigados a aceitarem o mundo “como era e como é, recuperando as inquietações segundo uma normalidade satisfatória” (Prefazione, 2012, p. VI).

Dessa breve história, fazem parte uma pequena quantidade de romances que não foram devidamente registrados na história das nossas letras, sempre muito ideológica e que, quando se quis “desempenhada”, não propôs nada mais do que uma ideologia do conformismo. (Tradução nossa. Prefazione, 2012, p. VI).

Essas histórias a que Fofi chama de “cruéis” são as que buscaram representar grupos de jovens coetâneos que não esperam mudança no contexto de pobreza e abandono em que se encontram. Tal situação, muito bem definida no início do romance, é experimentada de modo mais intenso depois da demolição de parte das ruas do bairro.

O espaço reproduz a opressão, já disseminada pela miséria, pela ação dos fascistas, mas, antes, pela própria cultura do lugar.

As personagens femininas sofrem as consequências dos preconceitos arraigados nos modos de viver da comunidade. Marisa, Olga, Maria e Luciana, sempre pensadas por Pratolini dentro de uma perspectiva positiva, mobilizam os personagens masculinos, fortalecendo-os para a ação e a transformação. Carlo, Gino, Arrigo, Giorgio e Valerio, jovens aprendizes e proletários, reconhecem rapidamente que a cidade, fora do bairro, é de fato hostil, porque, continua Fofi, “as diferenças de classe são rigidíssimas” (Tradução nossa. Prefazione, 2012, p. VI). Também o confronto entre outros personagens que experimentam o mundo “para além do bairro” atualiza o abismo insuperável entre as classes sociais, como evidencia a tensão vivida pelas mães, Elvira e Giulia, e a relação entre Claudio e Gino. A luta de classes é ignorada pelos jovens alienados, os quais tenderão a se manterem fechados em seus pequenos conflitos existenciais; entretanto, a força da história os arrasta para o conhecimento de outras pessoas, de outros lugares, de outros contextos. Descobrir esses “estrangeiros” é a possibilidade de eles se apropriarem de si mesmos, como já prevê Bakhtin (1997), o que não significa que isso de fato venha a ocorrer com todos os personagens.

Marisa conquista a maturidade, encontrando em Carlo a representação de um homem que de início a violenta; depois, ele a intimida, porque Marisa, não querendo mais a sua companhia, tenta deixá-lo, mas não consegue, porque Carlo a chantageia com bilhetes ameaçadores. Isso se dá até o dia em que ele desiste de persegui-la. Neste momento, Marisa namora Valerio e com ele tem um romance que acaba por se desgastar. Valerio depois se relaciona com Olga – de quem será obrigado a se afastar – e Marisa volta a namorar Carlo. Quando ele parte para a guerra, acaba ferido gravemente e por isso decide casar-se por procuração com Marisa, a fim de que ela seja beneficiária da sua pensão.

As mortes do marido e do irmão, as perdas sofridas, a opressão foram elaboradas por Marisa, que se sente capaz de enfrentar e lidar com a história, quando Valerio retorna, já transformado:

“Sabe como é? Com a desculpa do saneamento destroem o Bairro e depois reconstroem prédios para ampliar o centro da cidade. Ao mesmo tempo, constroem as casas na periferia. Assim as empresas ganham duplamente, enquanto os nossos salários permanecem sempre iguais, ou então hoje eles te aumentam e amanhã aumentam o preço

do vinho. É um círculo vicioso, do tempo da onça, mas eles sempre conseguem, fazer o quê?”

“Até quando você acha que eles conseguirão, papai?”

Ele sorriu, coçou o queixo com o polegar, disse:

“Você quer que te responda: até quando não fizermos a revolução?”

“Por quê? Não acredita nisso?”

“Eu creio nisso, se você crê”, respondeu meu pai.

Apertou minha bochecha entre dois dedos, satisfeito, e quase surpreso: no seu rosto risonho havia já a sombra de um afetuoso temor. Acrescentou:

“Giorgio trabalhou bem você, não há o que dizer!” (Capítulo IV, p. 269)

Ao reconhecer que Giorgio “trabalhou bem” o filho, o pai de Valerio sente um “afetuoso temor” por seu destino. A revolução se anuncia e agora é concretizada na linguagem, de modo explícito, pela primeira vez. Mesmo distante, Giorgio continua a inspirar aqueles que ficaram ou voltaram para resistir.

O Bairro resulta das tensões entre os personagens e entre eles e o contexto, apreendidas pelo olhar mais distanciado e aprofundado do autor, cuja busca por narrar os acontecimentos que marcaram as transformações sofridas pelos personagens e pelo lugar traduz o esforço de compreender a história por meio da rememoração do tempo passado. Os quadros tecidos retomam os anos que desaguaram no fascismo de esquerda e problematizam a relação do homem com a comunidade e com a história. Escrevendo ao longo do início dos anos 1940, as experiências da época determinam o olhar do autor, que se debruça sobre o passado próximo de modo reflexivo.

É um curto distanciamento, mas suficiente e necessário para promover o entendimento dos movimentos históricos. Retomando mais uma vez as reflexões de Bakhtin (1997), o afastamento do autor da narrativa gera o que o crítico russo chama de “excedente da visão estética”:

Quando contemplo um homem situado fora de mim e à minha frente, nossos horizontes concretos, tais como são efetivamente vividos por nós dois, não coincidem. Por mais perto de mim que possa estar esse outro, sempre verei e saberei algo que ele próprio, na posição que ocupa, e que o situa fora de mim e à minha frente, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar — a cabeça, o rosto, a expressão do rosto —, o mundo ao qual ele dá as costas, toda uma série de objetos e de relações que, em função da respectiva relação em que podemos situar-nos, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando estamos nos olhando, dois mundos diferentes se refletem na pupila dos nossos olhos. Graças a posições apropriadas, é possível reduzir ao mínimo essa diferença dos

horizontes, mas para eliminá-la totalmente, seria preciso fundir-se em um, tornar-se um único homem.

Esse *excedente* constante de minha visão e de meu conhecimento a respeito do outro, é condicionado pelo lugar que sou o único a ocupar no mundo: neste lugar, neste instante preciso, num conjunto de dadas circunstâncias — todos os outros se situam fora de mim. (Tradução de Maria Emsantina Galvão. BAKHTIN, 1997, p. 43).

Se a teoria do intelectual russo serve para pensar na responsabilidade que o *eu* tem na formação do *outro*, e vice-versa, como avalia Giorgio quando se refere a Gino, o “excedente de visão” é o que determina, como sugerido no capítulo anterior, a construção de um texto mais ou menos panfletário, de uma narrativa mais ou menos próxima do romance. O autor, criador do ato de narrar, projeta suas criaturas, que ganharão existência quando vivenciarem plenamente a experiência do *eu* e do *outro*. Para tanto, o autor não se confunde com o objeto de sua criação, ao contrário, deve tratá-lo de modo a conferir-lhe existência autônoma. Esse “estar em outro lugar que não o do herói” é o que garante o “excedente de visão” do *autor* com relação ao *herói*.

A trilogia *Una storia italiana* – composta por *Metello*, *Lo scialo* e *Allegoria e derisione* – evidencia que o autor assumiu o olhar distanciado necessário para a constituição do gênero romance, o que já é concretizado em *O Bairro* com dez anos de antecedência. É o excedente de visão do autor que possibilitará ao leitor acompanhar as reflexões de Valerio sobre o seu percurso pessoal e político, transformando sua forma de interagir com o mundo. Um autor “colado” a seus heróis não abarcaria a dimensão histórica de Giorgio como tipo social, capaz de mobilizar no público uma reflexão sobre a sua práxis ou a de outros personagens.

Ao refletir sobre a trajetória dos personagens, o leitor coloca a emoção causada pela catarse narrativa em suspenso e encontra condições para conhecer as relações estabelecidas entre os personagens, entre eles, o espaço e o tempo, e entre ele mesmo, leitor, e a obra. Quanto maior o “excedente de visão”, melhor o acabamento do herói (o qual deve ser entendido sempre como “inacabado”). A exterioridade se torna, dessa maneira, valor artístico:

O tom emotivo-volitivo do autor que cria e fundamenta a exterioridade enquanto valor artístico não poderia ser diretamente coordenado ao escopo que marca, por dentro, a vida do herói sem passar pela categoria do *outro*; é apenas através dessa categoria que se torna possível fazer com que o aspecto físico seja uma forma que engloba e acaba o herói, uma forma na qual se depositou o escopo de

sua vida e de seu sentido, uma forma plena e viva, e criar o homem em sua integridade como unidade de valores. (Tradução de Maria Emsantina Galvão. BAKHTIN, 1997, p.111)

A vida do herói se transforma à medida que começa a se abrir para o *outro* – pessoa e lugar – e é por meio dessa atitude que a narrativa ganha contornos de romance histórico. Giorgio, o herói que provoca os amigos a olharem por meio da brecha, para além das ruas do Bairro e do cotidiano empobrecedor, mobiliza o pequeno Valerio, quando lhe mostra que tem seus “segredos”, suas histórias não compartilhadas com o grupo e que animam sua trajetória pessoal e política. Angustiado por não ter experiências como as de Giorgio, Valerio se inquieta, sentindo-se como aquele menino ainda de “joelhos descobertos”. Seu contato com as mulheres, iniciado pela paixão por Marisa, acentua a sua necessidade de se abrir para o desconhecido. É nesse momento que o pai de Valerio entende já ser tempo de dar-lhe calças, marcando assim o fim da sua infância. Entretanto, sua maturidade só é despertada, quando Olga parte; neste momento, o protagonista vislumbra o mundo do lado de lá, mergulhando em um estado de letargia que se estenderá até o dia em que compreenderá o *outro*, indo da sua simples descoberta para a consciência de sua existência, plena de contradições, conflitos e desafios. Ao aceitar o abandono de Olga, Valerio dá um passo para fora de si, voltando-se para a realidade. Reconhecendo mais uma vez em Giorgio uma importante referência para suas buscas e transformações, Valerio preenche de sentido a sua história dentro do grupo.

Giorgio representa esse *outro* no contexto em que se insere, instaurando elementos de contestação e desencadeando a possibilidade de discussão sobre a realidade. Todavia, ele só se constitui à proporção que o grupo o reconhece como autoridade, ouve o que ele tem a dizer, valoriza, enfim, a sua presença *estranha* na história de cada qual. O filho estigmatizado por ter um pai comunista, preso pela polícia fascista, funciona como elemento de desestabilização dos jovens alienados, levando-os a olhar além do umbigo, do cotidiano do bairro, afirmando as diferenças entre as ruas compartilhadas desde a infância, o mundo doméstico e os outros lugares da Itália e do mundo:

Roupas à janela, mulheres com pouca roupa. Mas também pobreza sofrida com orgulho, afetos defendidos a unhas e dentes. Operários, e mais propriamente, carpinteiros, sapateiros, ferradores, mecânicos,

mosaístas. E tabernas, comércio esfumaçados e luzentes, *caffè novecento*.

A rua. *Firenze*. Bairro de *Santa Croce*.

O menino podia contar inocentemente as suas bolinhas de argila, sentado no degrau do bordel, no beco chamado rua *Rosa*; o homem do povo urinar sem remorso na parede abaixo da lápide que indicava a casa habitada por Giacomo Leopardi; a moça bonita encher-se de orgulho por morar na *Pinzochere*, que era uma das ruas mais limpas do nosso Bairro. (Capítulo IV, p. 145)

Para romper com esse estado de alienação instaurado pela vida do grupo no Bairro, Giorgio provoca permanentemente os amigos com suas inquietudes e reflexões, abrindo as brechas necessárias na realidade opaca para vislumbrar outro devir. Decidido a educá-los, ele se afirma como personagem positivo, capaz de conceber as pontes para ligar o estado de isolamento determinado pelo Bairro ao resto da Itália.

Gino, tomando o caminho contrário, será uma lição de moral exemplar para ilustrar as consequências dos vícios burgueses na vida do homem do povo. Sem dúvida, os opostos representados pela dupla Giorgio e Gino delimitam um olhar maniqueísta sobre as complexas questões históricas, o que é de certo modo flexibilizado pelos questionamentos e pelas escolhas dos próprios personagens. Carlo, por exemplo, alista-se na guerra contra a Abissínia, sem convicção alguma, e nela morre, levando a irmã, Olga, e a mãe, ao desespero; entretanto, sua mulher, Marisa, como já citado, superará as perdas causadas pelo fascismo, vindo a se transformar no personagem positivo feminino, exemplo de resistência e de lealdade.

Na metade do romance, Berto é introduzido na vida do Bairro por Giorgio, que o conheceu nas atividades do PCI. Aquele “estrangeiro” inspirará no grupo certa desconfiança, sentimento que em Valerio vem acompanhado pelo fascínio provocado pela proximidade dele com Giorgio e por sua capacidade de conduzir a vida pessoal de modo autônomo e livre dos tabus da Itália católica. Berto, entretanto, nutre certo desprezo pelo protagonista, vendo-o como infantil e alienado, absorto em seus problemas amorosos e dedicado tão somente à literatura.

Com o desenvolvimento da narrativa, também os demais personagens vão evidenciando as suas contradições, como Carlo, que se confessa um agressor de Marisa, ao abordá-la sexualmente e depois ameaça-la durante meses, tentando aprisioná-la de modo autoritário aos seus desejos. Com o passar do tempo, ele se arrepende, vindo a se alistar voluntariamente no exército (órfão e filho único de mãe viúva, ele estava fora do serviço militar obrigatório), o que, aos olhos de Giorgio e de Marisa, representa um

modo de fugir do seu passado, o qual não se julgava capaz de superar. Esse episódio histórico da invasão da Abissínia instaura a discussão entre os adolescentes sobre as relações imperialistas do início do século XX, sobre o fascismo e o comunismo. Há um balanço histórico da Itália nos anos que antecedem a Segunda Guerra Mundial e que será retomado por Marisa e Valerio ao discutirem, nas últimas páginas do livro, a adesão de Carlo e de outros ao exército e ao regime fascista:

“Repito: acha que Carlo e meu irmão, milhares e milhares como eles, tenham morrido em vão?”
“Não morreram em vão”, respondi. “Do exemplo deles, nós deveremos aprender a lutar para não sermos mais traídos.” (Capítulo IV, p. 274)

Ao avaliar a morte dos soldados, do marido e do irmão, Marisa avalia o próprio projeto imperialista da Itália de antes da guerra; a ponderação de Valerio de que o povo fora traído é uma sugestão que serve para explicar o engajamento de tantos italianos no fascismo de esquerda, até mesmo do autor, Vasco Pratolini. A desalienação necessária se faz também por meio dos mortos que se sacrificaram e a redenção deles está na aprendizagem por parte dos que lutarão para a libertação do estado de opressão.

Quando do retorno de Valerio ao Bairro, depois do longo tempo afastado pela guerra e pelo desejo de conhecer outros espaços, ele reconhece, como apontado, uma Marisa completamente transformada e diante da qual se sente desconcertado: “Você é uma Marisa diferente, deve admitir isso. Parece, ao te olhar, que você entendeu o segredo de cada coisa e pode falar sobre elas com distanciamento” (Capítulo IV, p. 272). O tema do segredo do início do romance – responsável por deflagrar a desconfiança de Valerio com relação à sua infantilidade e que emerge quando reconhece em Giorgio tendências suas por ele desconhecidas – retorna, mas agora não mais vinculado às aventuras amorosas, senão com toda a carga política e responsabilidade histórica dos cidadãos. Conhecer os segredos significa, ao final da trajetória da aprendizagem (justamente na última página do romance), poder decifrar as causas que geraram o contexto histórico vivido, o presente, conhecido tão somente por intermédio da memória. A rememoração é o meio que o protagonista forja para o conhecimento da realidade, de si mesmo, do outro; e a narrativa, possibilitando a reflexão do leitor sobre o universo – ético e estético - veiculado pela obra, estabelece-se como meio para a própria formação do homem.

2. Polifonia e temporalidade narrativas

No capítulo anterior, procurou-se mostrar como a diferenciação de Lukács entre “narrar” e “descrever” pode contribuir para a compreensão da polêmica em torno do realismo e do neorrealismo e como a discussão sobre a literatura populista feita por Asor Rosa ilumina aspectos fundamentais da obra do escritor florentino; posteriormente, mediante as reflexões de Benjamin, evidenciou-se a trajetória ficcional de Vasco Pratolini, que parte do olhar de cronista, passa pelo neorrealismo e chega aos anos da crise lida em *Allegoria e derisione*. A partir de tais reflexões, foi explorada na primeira parte deste segundo capítulo a pertinência do conceito de “excedente da visão estética” de Bakhtin para iluminar a poética de *O Bairro*, poética esta construída a partir de alguns elementos fundadores do romance da aprendizagem, que se mesclam com o populismo (ou neorrealismo, sempre de acordo com Rosa) e o autobiografismo (observado tantas vezes quando se fala da literatura de Pratolini), características vistas pela fortuna crítica como estruturadoras deste autor.

A intenção desta segunda parte é a de percorrer as temporalidades e os espaços d’*O Bairro*, a fim de refletir sobre a modernização do discurso narrativo de Pratolini, o qual revela, do ponto de vista estético, e como se procurará mostrar, o impacto da modernização na vida da comunidade.

Circunscritos ao bairro, inicialmente, o grupo de amigos não ultrapassa os seus limites. Entretanto, como visto, eles acabam por se dispersar, fundamentalmente pela guerra e pelo processo de modernização do Bairro, um processo que passa a ser conhecido e entendido por Valerio apenas depois de ele permanecer dois anos afastado do seu lugar. Ao retornar, Valerio percorre as ruas de *Santa Croce*, conscientizando-se das próprias contradições e da necessidade de se assumir como sujeito da história do lugar, da comunidade, da Itália.

Adam Abraham Mendilow, em *O tempo e o romance* (1972), propõe um olhar sobre o gênero a partir de outras artes, distinguindo o que chama de artes temporais das denominadas artes espaciais. Com isso, o crítico procura evidenciar as complexas relações entre linguagem e realidade, estética e história, a partir da análise de como se dão tais relações. Para tanto, Mendilow elege o tempo como aspecto central (ao lado do espaço, para as artes espaciais) da organização do romance.

Partindo do cientista Isaac Newton, estabelece o tempo cronológico, objetivo, mensurável, aquele que se dá por uma referência externa, estabelecida pela cultura. Há, pois, os minutos, as horas, o dia, a semana, o mês, o ano... Em seu oposto, está o tempo psicológico, regido pelos sentimentos e pela subjetividade, é este o tempo da percepção. O primeiro é o tempo do relógio, o segundo, da imaginação, da fantasia, do universo interior.

Em se tratando de ficção, continua Mendilow, torna-se necessário distinguir a duração cronológica da leitura (tempo objetivo, do “relógio”, que o leitor empenha para ler um romance), a duração cronológica da produção do texto propriamente dito (tempo que o escritor emprega para escrever o romance, também este objetivo, “de relógio”) e a duração cronológica do enredo, do tema romanesco. Este último é o “tempo ficcional”, que implica o tempo em que os acontecimentos se desenvolvem. Para que ele aconteça literariamente, é preciso que leitor e escritor formem um pacto, porque um evento, por exemplo, pode ocupar muitas páginas, assim como pode ser narrado em uma frase.

Seguindo as reflexões de Mendilow, em *O Bairro* o leitor percorre os diferentes “valores temporais”, que se encontram no tempo “do relógio”, conceitual e cronológico, no tempo psicológico, no tempo do enredo, no tempo da escrita e no tempo ficcional. A maior parte do romance acontece entre os anos de 1932 e 1937 e tem como epicentro, como assinalado, a guerra da Itália para colonizar a Abissínia. Gradativamente, o contexto histórico vai permeando as ruas do lugar e a vida das pessoas até o momento em que intimidade e coletividade se tornam indissociáveis.

De Aristóteles, que aponta ser o tempo o responsável por diferenciar os gêneros literários, a Bakhtin, que funda o “cronotopo”, há um largo espectro de estudos, com matizes muito diferentes e alcances desiguais. Benedito Nunes, em *O tempo na narrativa* (2003), chama a atenção para a diferença entre o tempo do “autor-real” e o tempo do “autor-narrador”, distinção que deve permanecer na análise de qualquer romance, sob pena de esvaziar a própria literatura das suas especificidades. O tempo do romance há que ser diferenciado da *temporalidade* do escritor no momento da produção da obra, o que, no caso de Pratolini, significa compreendê-lo segundo o que se apontou sobre ele ser um “escritor do seu tempo”, completamente mergulhado nas questões do período em que viveu e imbuído de uma profunda consciência gramsciana da função do escritor na organização social. O tempo do “autor-real”, para continuar seguindo Benedito Nunes (2003), influencia a perspectiva utópica desse romance de 1943, não

apenas quando se pensa nas promessas dos novos tempos, mas também na possibilidade de os personagens mudarem por meio da experiência.

Para falar do tempo da escrita e do tempo ficcional, há a confluência do período em que vivem os personagens, e outro, que corresponde à escrita do romance, em 1943, quando Pratolini participava da Resistência italiana, como dirigente do setor de Ponte Milvio, em Roma, sob o pseudônimo de Rodolfo Casati, tentando sobreviver com as traduções que fazia (é desse período a de *Bubu de Montparnasse*, de Charles-Louis Philippe) e também com outras publicações. Todavia, Pratolini se ressentia por não ter tempo para escrever, tentando sobreviver, enquanto participava da ação dos *partigiani*, que neste ponto lutavam contra as forças alemãs vindas do norte, incendiando caminhões, barrando pontos de passagem importantes, fornecendo armas e alimento para os combatentes. Também sua mulher Cecilia empenhava-se na luta contra os nazifascistas; engravidou nesse período e foi obrigada a dar à luz na clandestinidade (MEMMO, “Cronologia”, 1993). Esse tempo vivido pelo autor, conforme a conceituação de Mendilow (1972), deve ser valorizado, para compor um olhar mais ajustado à obra, que se desdobra em torno dos três eixos principais:

1. O tempo da leitura propriamente dito: é dinamizado pela linguagem do texto, que se aproxima da linguagem oral. Mas essa agilidade na leitura depende da aceitação do leitor dos regionalismos florentinos, dos ditados populares e dos coloquialismos presentes ao longo de todo o texto, como se verá adiante.

Com pouco mais de duzentas páginas, o romance nega a opacidade e a sofisticação linguística presentes na literatura italiana clássica, opondo-se, assim, ao estilo valorizado pelo regime fascista. O tempo da leitura exige do público um envolvimento com a obra menos duradouro do que os romances tradicionais, mas nem por isso menos significativo. Há que se considerar o tempo do leitor, no momento da leitura, e o diálogo entre o seu contexto e o veiculado pela obra, a qual, com o passar dos anos, faz reverberar um passado – mais ou menos distante, seja pelo distanciamento temporal, seja pelo distanciamento espacial – cristalizado na linguagem do dia a dia dos anos 1930 da cidade florentina. Quanto mais distante temporal ou espacialmente o leitor do ano de publicação do livro, mais antiga a linguagem e, portanto, mais exigente será a leitura, que demandará mais tempo para ser realizada. Naturalmente, a linguagem oral envelhece mais rápido, já que é ela o resultado da ação dos grupos sociais sobre o substrato linguístico. O tempo da leitura propriamente dito não pode, por isso, ser visto

como estável, mudando de acordo com a época, com o público, com o seu olhar sobre o passado, o presente e o futuro. Apesar de tais transformações, há uma inflexão nova nas narrativas de Pratolini quando confrontadas com a maior parte das obras publicadas e valorizadas na Itália até então, a qual se manifesta na busca de uma comunicação ágil e direta com o leitor, evitando passagens que demandem, por exemplo, releituras. Qual era o público que Pratolini tinha em mente, quando da escrita do romance? Apesar de Walter Benjamin (2002) desprezar tal questionamento, quando se trata de obra de arte, o fato é que um escritor como o de *Il Quartiere* persegue seu leitor-alvo, como se depreende das suas correspondências (1992). O foco do escritor florentino era o homem do povo, mas eram também os intelectuais que o influenciaram (como Elio Vittorini, Alfonso Gatto, Alessandro Parronchi). A consciência do escritor sobre esse público deriva do próprio projeto literário do autor (a ser melhor explorado adiante), o qual influencia o tempo esperado para a leitura da obra, tempo este que, como dito, deve ser ágil, pela própria intenção comunicativa da obra, mas nem por isso frívolo.

2. O tempo do enredo e o tempo da escrita: *O Bairro* conta a história de um grupo de amigos, entre os anos de 1930 e 1937; no entanto, a escrita do livro se deu no início dos anos 40. Apesar do curto arco temporal (entre 1930 e 1937, anos em que se desenvolveu o enredo, e 1943, quando o livro foi finalizado), as transformações, seja no contexto italiano seja no espectro ideológico do escritor, foram profundas. Como apontado no primeiro capítulo, não foi apenas Vasco Pratolini que deu uma guinada radical na sua relação com a História, negando o fascismo de Mussolini, ao qual aderira. Tratava-se da história de toda uma geração, que, como o autor, iludira-se com o populismo do regime fascista. O tempo da escrita foi o da revisão do que aconteceu no tempo do enredo, poucos anos antes, quando Pratolini acreditara no fascismo:

De Giorgio:

“... estão saneando o Bairro, derrubando as casas para reconstruí-las mais bonitas e novas, onde nós nunca poderemos morar com os alugueis que serão cobrados. Isso, dizem, é um dos primeiros resultados da guerra. Mas mesmo aqueles que, depois de vencida a guerra, acreditavam estar nadando em ouro, estão acordando com a boca amarga. Retorna o discurso que eu fazia há dois anos ao pobre Carlo, você lembra? Até você concordava com ele. Quem tem vontade de trabalhar, que vá para a Abissínia, dizem, e na realidade quem foi para lá manda algum dinheiro, ganha dez, mas cria um ganho de cem mil, esta é a moral. Não muda nada para nós. Basta uma doença, naquele clima, para te debilitar e deixar mais pobre do que nunca. E

mesmo quem se arrebenta de tanto trabalho, quando guardou alguns milhares de liras, será sempre obrigado a ganhar uma miséria. E os outros conseguem milhões e só ficam a olhar. Então vale mais ficar na nossa casa, ganhando aquele pouco que sempre se ganhou e manter o corpo o mais forte possível, se vier aquele dia...” (Capítulo IV, p. 265)

Giorgio, o mentor do grupo, aproveita cada momento para construir seus discursos contra o fascismo, ao qual o jovem Valerio aderira, bem como outros de seus amigos. Giorgio está convicto de que pode apostar na formação do amigo, mas sabe que ainda é preciso alertá-lo contra as forças autoritárias e nazifascistas.

O comunista imprime sua leitura às transformações do Bairro, procurando mostrar a Valerio como a modernização significa um aprofundamento das desigualdades sociais, registradas no espaço que, em lugar de juntar as pessoas, separa-as e distingue-as. O Bairro emergente quer sepultar os laços da comunidade antiga, a coletividade. Sobre o coletivo, sobrepõe-se o espaço do indivíduo. Contudo, Giorgio também lança um alerta ao dizer que, de certo modo, com a guerra, todos perderam, inclusive os donos dos meios de produção.

Este esforço de revisão do tempo do enredo é praticamente uma reflexão condenatória do autor sobre sua ação passada. Mas é também a aceitação dos erros, a serem superados pela aprendizagem. Momentos como esses justificaram – e continuam justificando – a crítica que tende a ler a obra de Pratolini como exercícios de autobiografismos. Não foi à toa que sua literatura durante anos foi contaminada por suas posições políticas, uma vez que ele mesmo empenhava a palavra literária em função das suas convicções históricas.

Asor Rosa, em *Novecento primo, secondo e terzo* (1999), aponta para as transformações da geração do início do século XX, ao procurar valorizar o quanto a literatura e as artes de maneira geral inventaram novas linguagens, a fim de responder aos novos contextos. Para o crítico italiano, Pratolini, que pontuava suas narrativas com um olhar idílico, fazia um esforço ao procurar imprimir qualidade literária às suas obras quando aproximava o texto da linguagem popular. Apesar das críticas relacionadas ao que Rosa (1958) via como um populismo gratuito e exacerbado na obra do escritor florentino, o crítico marxista reconhece que há uma transformação na sua língua literária e que isso representa uma contribuição importante para a literatura italiana da época. O tempo da escrita do romance, início dos anos 1940, propiciava de fato tais pesquisas, fosse pela insatisfação daquela geração com relação às artes predecessoras,

fosse pelo desejo de pesquisar novas formas de expressão, fosse pela própria inclinação de Pratolini a valorizar o povo e sua cultura.

3. O tempo ficcional: há romances que percorrem toda a trajetória de um único personagem, outros, apenas momentos específicos, outros ainda abandonam a história de um personagem para explorar a de outros. Mas, para que isso aconteça, há sempre a decisão do “autor-real” sobre o período a ser trabalhado literariamente, ainda que esse possa ser um único dia, que tem seu tempo dilatado ao máximo pela exploração do tempo psicológico. O crítico Benedito Nunes (2003) observa que Bergson, ao descrever o que chama de “duração interior” (2003, p. 57), anuncia um tipo de romance que se torna um clássico moderno, quando o tempo passa a ser tematizado, cujo exemplo mais recorrente é *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

Em *O Bairro*, a decisão de Vasco Pratolini não é a de retratar a vida inteira dos seus personagens, mas a passagem, a formação de parte do grupo e, mais atentamente, de Valerio, espécie de alter-ego do escritor, e de Marisa, princípio feminino que se libertará das expectativas da comunidade a seu respeito, conquistando seu espaço social e político. Essa decisão traz consequências para a narrativa e para o leitor, que deve acompanhar a trajetória do grupo de amigos, segundo os percursos narrativos traçados (se não se pode falar de um único protagonista, há uma clara hierarquização dos personagens): Valerio, Giorgio, Marisa, Maria, Gino e o pai de Valerio (Luciana, Arrigo, Olga, Elvira e Giulia, Argia, Berto, sua mulher, as mães, os pais, os avós e o padrasto, as vizinhas e outros personagens representam tipos particulares, mas ocupam menos tempo do leitor). Para migrar entre uma trajetória e outra, o romance tece digressões, alusões, monólogos interiores, os quais atualizam a consciência dos diversos personagens.

Mais uma vez, é preciso recorrer ao “pacto” (MENDILOW, 1972), ao acordo tácito, entre leitor e obra, para que isso ocorra. O fio condutor é o exercício da rememoração do protagonista autodidata e leitor voraz, que, mergulhado nos livros, cada vez se distancia mais da vida da comunidade até que é chamado para a guerra e decide olhar para a realidade e não mais apenas para seu mundo interior.

A partir desse momento, a complexidade do tempo ficcional aumenta pela fragmentação da narrativa, que percorre as histórias dos outros personagens por intermédio de excertos. O capítulo XXXI traz uma coletânea de cartas escritas por Olga, Giorgio, Marisa, Arrigo e pelo pai de Valerio, as quais atualizam tempos diferentes, que

vão do passado rememorado pela primeira namorada do narrador, passam pela rememoração de Giorgio do grupo de adolescentes e pelo presente histórico cada vez mais opressivo com o saneamento do bairro, e chegam à projeção do futuro do próprio leitor das cartas, ao conhecer a preocupação do pai com a sua volta para o Bairro.

Entre os tempos “do relógio”, do enredo, psicológico, ficcional, lê-se o que Praloran (2002) chama de “polifonia temporal”:

[...] enquanto a percepção do leitor se desenvolve em direção a uma linha narrativa, a sua memória permanece viva em relação a uma outra linha: ele segue aquilo que lhe aparece diante dos olhos, mas ao mesmo tempo está ansioso por aquilo que contemporaneamente se desenvolve distante de si e que a narrativa deixa em suspenso. Eis por qual motivo definimos “polifônica” esta técnica, no sentido propriamente musical: duas linhas implicadas logicamente, mas autônomas em seu desenvolvimento. (Tradução nossa. PRALORAN, 2002, p. 237)

A descrição de Praloran sobre o que acontece quando diversas linhas temporais se cruzam é bastante provocativa para que se pense *O Bairro*, porque permite um olhar mais aprofundado do “tempo ficcional” a que se refere Mendilow e cujo desdobramento se faz em inúmeras vertentes:

1. O tempo de Valerio e o tempo de Marisa, que de início confluem para um ponto, quando namoram, depois eles se distanciam, para, no final do romance, reencontrarem-se;

2. O tempo de Carlo, que toca o de Marisa no início do romance, quando ele a induz ao sexo – segundo ela mesma, abusando da sua ingenuidade, para depois dela se afastar (quando ela namora Valerio), reaproximar-se e afastar-se novamente com a sua partida para a guerra e sua morte;

3. O tempo de Giorgio, que, já maduro, procura influenciar o grupo, por vezes se afastando dele. Ele aprende de seu pai as primeiras lições sobre política e seu engajamento acontece de modo quase natural;

4. O tempo de Olga e da sua mãe Elvira, a qual anseia por uma história diferente das histórias das mulheres do Bairro. Ela, distante, vista como prostituta pela gente do Bairro, mantém larga correspondência com Olga até o dia em que vai buscá-la para morarem em Milão sob os cuidados do homem com quem se casara e construía, nos termos da própria Elvira, “uma vida digna”;

5. O tempo de Marisa, que se cumpre como o de Valerio, em larga trajetória da aprendizagem;

6. O tempo de Gino, espécie de antagonista do grupo como um todo, tendo sua história em uma linha temporal que o afasta cada vez mais das referências da infância;

7. O tempo das canções populares, dos ditados, responsável por atualizar a voz do povo, protagonista que conduz o enredo de forma quase imperceptível, forjando o comportamento da comunidade com relação aos eventos cotidianos.

A inserção desses gêneros textuais populares atualiza um tempo antiquíssimo, como se as velhas formas de vida ainda perdurassem no rumor das gentes. É bastante conhecida a canção do “Zigo Zago”, de um canto popular da Lombardia, que ocupa um momento central da narrativa:

Exatamente naquele inverno de 1932, Maria foi tema das conversas das nossas ruas. Às portas das casas, as mães colocavam as mãos à testa e proibiam as filhas de cumprimentá-la. O cocheiro cantava de propósito, passando a esponja ensopada pelos eixos das carroças:

E com o zigo-zigo-zago
moreninho assanhado
você a tem desgraçado
você a mata
de paixão.

A mãe de Maria abriu a janela numa manhã e lhe despejou uma bacia de água na cabeça, gritando: “Desgraçado!”. Tinha um nó na garganta. Deram passos de um lado para outro entre quarto e sala no andar de cima, o dia inteiro. Gritos e choros. Nem mesmo Arrigo saiu de casa por alguns dias. As mulheres, pelas escadas, às soleiras, nas vendas de pão e de frios diziam:

“Sempre acaba assim quando falta um homem na família.”

“Culpa da mãe. Devia vigiar em tempo ao invés de fechar a porteira depois que o boi fugiu.”

“Como aconteceu?”, perguntava a padeira. E várias vozes respondiam. A mão na cabeça, as mulheres desafogaram sua superstição antes de mais nada.

“O chapeuzinho novo, começou assim, e a moça disse que a patroa a obrigava a usá-lo para fazer propaganda. Por fim, ficou fora de casa por um dia e uma noite inteiros.” (Capítulo IV, pp. 153 e 154)

O refrão introduz a voz do povo, corrente e tradicional, na narrativa, funcionando como uma advertência sobre a falta de autonomia e de liberdade das mulheres sobre seus corpos e desejos; a gente do Bairro manifesta o preconceito contra a perda da virgindade de Maria com um estranho, o que vem bem comunicado no antigo ditado popular “Culpa da mãe. Devia vigiar em tempo ao invés de fechar a porteira

depois que o boi fugiu”. Isolada e motivo dos falatórios e fofocas, Maria será reintegrada à vida da comunidade apenas depois de Giorgio anunciar que se casaria com a jovem a despeito da sua marginalização. Com isso, ele se afirma como seu salvador, protegendo-a da condenação social.

Os ditados populares atualizam tempos antigos sobre o qual a comunidade erigiu sua história, veiculando valores tradicionais, os quais permanecem em permanente diálogo com o presente histórico. Associando a paixão à morte, o refrão evidencia não apenas a sobreposição do universo masculino ao feminino, mas também afirma, em diálogo intertextual com o “tempo ficcional”, a estratificação das relações sociais dentro de um contexto que mantém e garante a permanência de um jogo de forças garantido pelo tempo passado. Nesse sentido, a paixão, sopro que poderia mobilizar transformações nas relações sociais e históricas, ameaça a ordem e, por isso, deve ser silenciada. Controlando a natureza mais atrevida de Maria, o comunista passa a exercer profunda influência na sua trajetória, levando-a à gradativa aquisição de consciência sobre si mesma e sobre a realidade. Ao fim, convivendo intimamente com Giorgio, Maria cumprirá sua aprendizagem, chegando à maturidade.

O passado, como força retrógrada, impõe-se ao presente, gerando um terceiro tempo, que determinará as relações sociais em meio ao contexto histórico, o qual se projeta para o futuro. As vozes tradicionais e coletivas são atualizadas pelos personagens – por exemplo, quando a avó de Valerio repete antigos ditados ou quando as ruas d’*O Bairro* escutam o canto do estribeiro – ou são inseridas pelo próprio narrador em terceira pessoa, potencializando a profusão de tempos que se cruzam na narrativa.

Atravessando essa complexa teia temporal, ainda se desdobram outros tempos, como o de Berto e sua mulher, o das mães Elvira e Giulia, o do pai e da avó, o de Valerio e de Marisa, o de Carlo, Gino, o das guerras e do fascismo de Mussolini, o tempo do autor e o tempo da Itália. Esse “tempo polifônico” apresenta-se, como já sugerido, segundo uma escala de valores dada pela narrativa, que privilegia e aprofunda um ou outro tempo de uma ou outra maneira. O modo pelo qual o tempo é tratado no romance, segundo o crítico Praloran (2002), compõe a “cena” ou o “sumário”: enquanto aquela é marcada pela longa duração temporal, este é definido por sua brevidade. Nas obras clássicas, a “cena” era mais importante e merecedora de maior atenção do que o “sumário”, com suas amplas e aprofundadas explorações da matéria narrada. Tal valoração temporal será transformada na modernidade e será responsável inclusive pela

própria forma do romance moderno, para o qual, de acordo com Praloran, o “sumário”, muitas vezes, passará a requerer mais atenção do leitor do que a “cena”.

Tal procedimento narrativo já é observável em *O Bairro* desde as primeiras páginas, quando longas passagens são praticamente inexpressivas para a construção romanesca. Exemplo é o caso entre Berto e Argia, que ocupa muitas páginas do livro, mas não tem valor para o encaminhamento da obra, ou a ausência de Valerio do Bairro, a qual, apesar de ser narrada em pouquíssimas páginas, é da maior importância para o desfecho do livro. A partir deste jogo, o leitor é obrigado a negar a tradição clássica e construir uma leitura literária autônoma, se quiser interpretar adequadamente os sentidos romanescos tecidos no livro que lê.

Diversos discursos irrompem em meio ao fluxo narrativo e a voz de Valerio é substituída por uma proliferação de outras vozes textuais, o que é possível mediante o afastamento do autor da matéria narrada. Exemplos são o capítulo XXXI, inteiramente composto pelas correspondências enviadas a Valerio; o protagonismo de Giorgio – assumido em momentos delimitados, mas cuja responsabilidade, por movimentar o desenvolvimento dos fatos e dos personagens, o coloca no centro da narrativa; a trajetória de Gino, quando externa a consciência construída sobre sua história, na prisão e a poucos dias antes de morrer, na carta a ser lida pelos amigos.

Pontuada por essa polifonia temporal, a narrativa atualiza diversas vozes. Essa armação textual aponta para a construção de um universo que se estabelece em um tempo em transformação, pressionado pela força da tradição e da acelerada modernização. As linhas temporais não se resolvem na fundação de um presente histórico equilibrado, dadas as condições da própria modernidade, que não respeita a transformação gradual da sociedade e tampouco o rearranjo das forças sociais. Ao contrário, a divisão de classes se aprofunda, mas também os atritos entre o povo e as elites, o que, no reverso da medalha, significa a possibilidade da revolução social.

3. “Éramos uma ilha”

Se a elaboração dos tempos narrativos viabiliza a construção de uma estética inovadora na trajetória de Pratolini e no seio da própria tradição do romance italiano, faz-se necessário, agora, buscar ajuda em mais uma teoria da literatura, a fim de verificar como a articulação de tais tempos com outros elementos narrativos determina a construção do romance. O crítico russo Bakhtin, em “Formas de tempo e cronotopo no

romance – ensaios de poética” (2010), propõe que tempo e espaço sejam pensados em conjunto, cunhando o termo “cronotopo”. É como se o espaço materializasse o tempo e este, aquele. Para Bakhtin, o romance é um sistema e o cronotopo é a representação de uma cultura, por isso, cada contexto gera o seu próprio cronotopo, o que possibilita a construção de uma “tipologia cronotópica dos gêneros do romance”:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices de tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (Tradução de Aurora F Bernardini et ali. BAKHTIN, 2010, p. 211)

São muitos os cronotopos na conceituação de Bakhtin, dentre eles o que interessa mais de perto à análise de *O Bairro*, o *Bildungsroman*, pelo próprio desenvolvimento das trajetórias da aprendizagem de Valerio e Marisa, que vão ao encontro de uma abordagem moral, estética, ética e política:

Éramos criaturas comuns. Bastava um gesto para nos despertar cólera ou amor. A nossa vida escorria por aquelas ruas e praças como no leito de um rio; a mais ponderada das nossas rebeliões era como um redemoinho que nos levava ao fundo. Não à toa as prisões da cidade ficavam no coração do nosso Bairro. Tínhamos aprendido a fazer um emaranhado dos nossos afetos, entrelaçados um ao outro por rancores privados, por devoções privadas. Éramos uma ilha em meio ao rio que de qualquer modo fluía, entre as carretinhas do tripeiro e do verdureiro, o cubículo do vendedor de tortas de farinha de castanha ao longo da rua *Pietrapiana*. Do *Arco di San Piero* até a *Porta alla Croce*. (Capítulo IV, pp. 145 e 146)

É significativa a imagem em “Éramos uma ilha”, e é ela que predomina em grande parte do livro, sendo corroída, entretanto, com o desenvolvimento dos eventos narrados, os quais vão contaminando, pouco a pouco, a visão de mundo dos jovens. O cronotopo d’*O Bairro* aponta para o tempo do outro e para o lugar público, o que deriva de alguns acontecimentos narrativos:

- A voz de Giorgio, dissonante dentro do grupo;
- O destino de Gino, personagem que, segundo Giorgio, “perdeu-se” em nome dos vícios burgueses por responsabilidade do próprio grupo. É ele o aprendiz das malícias e dos jogos de azar, o boa-vida, completamente marginal ao grupo;

- A maturidade de Marisa, conquistada pela observação crítica das escolhas e dos caminhos assumidos pela comunidade do Bairro;
- A guerra de colonização nas terras africanas, evidenciando os interesses e a violência do fascismo de esquerda.
- A modernização em curso na Itália, vislumbrada pelo viés do saneamento e da especulação imobiliária do Bairro.
- A trajetória de Valerio, vincada pela aproximação entre sua intimidade e a coletividade.

A carga semântica da imagem das “prisões da cidade” – as quais, “não por nada”, “ficavam no coração do nosso Bairro” – representa a introjeção da opressão no Bairro, lugar que aliena o grupo e coloca a comunidade à margem dos centros burgueses. Entre os dois extremos, o mundo burguês e o do povo, o narrador sabe de que lado deve caminhar, mas ainda não sabe como deve fazê-lo.

Diante do Bairro, todo transformado, Marisa procura reintroduzir Valerio no cotidiano da comunidade, então dispersa, contando a história de cada um dos amigos e levando-o a passear pelas ruas com sua carroça, a entregar as roupas lavadas pela vizinhança. Eufórico e alegre, junto à amiga, Valerio é tomado por uma profunda e genuína sensação de pertencimento à comunidade, da qual se distanciara por todo o período em que se ausentara:

Pilotando o carrinho de mão que era em forma de cesto e carregado de sacos, reencontrava a minha voz vernácula: anunciava-me com o grito irônico dos jovens. *Eeeeeoooh!*, dizia, e com aquele gesto, com aquele grito, estabelecia definitivamente na minha consciência uma ligação entre sentimentos antigos e novas virtudes: eu voltava a ser uma criatura do Bairro. Alguma coisa de que nunca haveria de me lamentar perdia-se às minhas costas. Estava contente, de um contentamento prazeroso, expansivo, como se apenas naquele momento me livrasse de um estorvo que por uma eternidade tinha me forçado a ser desajeitado e indeciso e hesitante diante de mim mesmo. Cumprimentava em voz alta as mulheres que sacudiam os lençóis nas janelas, roçava com o carrinho de mão os transeuntes distraídos: tinha necessidade de me sentir persuadido e seguro. Marisa disse: “Você é o palhaço de sempre.” Ria, e o seu rosto era de contentamento, parecia que somente um escrúpulo a impedisse de participar da minha festa. Acrescentou: “Não imaginava que te eletrizasse tanto empurrar o carrinho de mão.” “Parece que voltei a ser menino, como se nada tivesse acontecido, e eu ainda tivesse os joelhos descobertos. Entristeci-me muito nesses dois anos”, respondi-lhe. (Capítulo IV, p. 271)

Entre “sentimentos antigos”, revelados na experiência da fraternidade e do companheirismo, Valerio volta a ser “menino”, com os “joelhos descobertos”, e sente a alegria de outrora. Sente-se como “se nada tivesse acontecido”, mas está consciente de que está transformado e que, agora, possui “novas virtudes”, as quais o mobilizam a reconhecer que se entristeceu muito naqueles dois anos, distante do seu lugar. Voltar é um exercício de reconhecimento.

A narrativa se apresenta, dessa forma, como a travessia necessária para tal aprendizagem, e para realizá-la o grupo de adolescentes deverá aprender os sentidos da geografia da cidade. Poucos, entretanto, conseguirão deslindá-la, seja por uma fragilidade física ou moral, seja por um impedimento histórico:

Trata-se, portanto, de um exercício radical: perguntar pelo local em que habitamos envolve a nossa relação com a natureza, com a cultura, com nós mesmos, com o absoluto, com a história, com o político, o artístico, o técnico e o científico. (BRANDÃO, 2006, p. 10)

Acompanhando o raciocínio de Brandão em *As cidades da cidade* (2006), *O Bairro* impõe a seguinte pergunta: Como o grupo de adolescentes se relaciona com “a natureza”, “a cultura”, com eles mesmos, com “o absoluto”, “a história”, “o político, o artístico, o técnico e o científico” antes do saneamento do Bairro e da dispersão do grupo? E depois? A mudança verificável entre esses dois momentos é radical, como visto anteriormente.

O bairro, antes acolhedor, passa a significar também ameaça a ser confrontada, tendo em vista que já não é mais um espaço da coletividade, sendo, agora, mais um lugar em que se erguem barreiras entre os burgueses e os proletários, subproletários e artesãos. Elevado à condição de personagem, o bairro empurra os personagens à ação no momento em que se submete às mudanças, alterando em substância o tipo de relação estabelecida com a comunidade de origem e promovendo, em consequência, a transformação das outras relações (históricas, artísticas, espirituais, políticas). As ruas do Bairro revestem de sentido tais relações, apontando para a alienação dos personagens com relação a si mesmos e com relação à Itália, ao contexto histórico. Apenas quando são obrigados a ultrapassar os limites das ruas do Bairro, seja física (caso de Valerio) seja emocionalmente (caso de Marisa, que é obrigada a pensar nele de modo distanciado para tentar entender a morte do marido e a opressão da comunidade por intermédio da urbanização do lugar), é que os jovens adquirem consciência histórica.

Ao final do livro, o espaço deixa de significar a “zona de conforto” para se revelar, de um lado, como motivo de estranhamento e inquietude, e de outro, como possibilidade da reconstrução do sentimento de comunidade: “Pois é”, respondi-lhe. “Até o ar aberto e o sol são coisas para se conquistar atrás das trincheiras.” (Capítulo IV, p. 275).

A observação de Valerio explicita a consciência adquirida depois das experiências vividas e o ingresso em outro tempo-espaço, outro cronotopo, marcado por uma modernização problemática e violenta. Quando Valerio retorna do serviço militar, é por seus olhos que o leitor reconstrói a perspectiva de que, apesar da destruição, permanece uma teia de solidariedade quase invisível entre a comunidade, teia esta que pode, a qualquer momento, ser reconstruída. Para que a transformação do grupo seja consolidada, por meio de Valerio e Marisa, os sobreviventes à prisão, à guerra, ao suicídio, o tempo-espaço se enfeixa em uma cena quase mítica, no momento final, quando ambos experimentam a amizade em sentido amplo, coletivo, e uma profunda ligação com o lugar de origem, o Bairro, lugar que ao fim subverte os sinais da opressão na liberdade, no encontro com o outro, com a coletividade. Não à toa, a cena se revela poderosamente, em toda a sua epifania, redimindo o passado de opressão e apontando para os caminhos de transformação social.

O cronotopo do romance da aprendizagem evidencia o tempo da transformação dos personagens, mas também o tempo da estrada, imagem cara à literatura e a tantos teóricos, por representar a viagem dos personagens durante o tempo da aventura: Valerio parte para a guerra; Giorgio é preso e extraditado para o sul, onde deverá permanecer cinco anos longe do Bairro; Marisa percorre as ruas do Bairro, com a carroça, entregando as roupas; Carlo revê sua vida durante a guerra; Gino, confinado aos limites do cárcere, se lança ao exercício da rememoração. Cada um desses cronotopos, como sugere Bakhtin, representa “a vida humana em seus momentos essenciais de ruptura e de crise: como um homem se transforma num outro” (2002, p. 237).

A definição de um cronotopo no início do romance e outro no final é determinada pela relação dos protagonistas com os tempos e com os espaços que constituem o Bairro e a Itália dos anos de 1940. A mudança no modo de se relacionar com o *outro* – pessoa, tempo e espaço – significa também a transformação no modo de se relacionar consigo mesmo. A constituição da identidade subjetiva se altera à medida que a identidade coletiva se modifica. Entre rupturas e permanências, o que resta é a

projeção de um devir, o qual, conforme se verá, revela-se em um dos aspectos centrais desta obra.

4. Línguas e identidades

Como visto, a polifonia temporal se constitui mediante a sobreposição de diferentes discursos, os quais imprimem sentidos aos cronotopos d’*O Bairro*. O que se intentará mostrar agora é que a composição desses expedientes narrativos se dá por meio de uma língua literária inovadora, no que diz respeito à pesquisa de Pratolini, que resulta na construção de um texto híbrido, seja por ser resultante de um encontro entre gêneros literários, seja por abarcar diferentes línguas. A proposta agora é a de perseguir como essa hibridização linguística vai ao encontro da polifonia temporal e dos cronotopos acima apresentados, corroborando para a proposição de uma estética inovadora e não alinhada exclusivamente nem à literatura nacional-popular, valorizada por Asor Rosa, nem ao romance da aprendizagem de Lukács, nem decadentista e tampouco neorrealista. As línguas d’*O Bairro* se conformam neste terreno literário, apontando para problemas da teoria da tradução, a serem explorados no capítulo 3.

Os problemas em torno da “questão da língua” não são exclusivos da Itália. Como se sabe e já assinalado anteriormente, sempre que se pensa em formação de uma nação, em unidade política e econômica, pensa-se nas línguas que a perfazem. A particularidade da nação italiana está na eleição de uma das várias línguas dos diversos estados que a compuseram, para ocupar o lugar da língua ‘padrão’, ensinada na escola e proclamada como o modelo a ser praticado por todos os italianos, e, mais do que isso, no caso específico, de ter sido uma das línguas da cidade em que nasceu, cresceu e se formou o escritor d’*O Bairro*.

A escolha do florentino, derivação do latim vulgar, deu-se com a unificação da Itália e se deveu fundamentalmente a questões culturais, mais especificamente literárias: é em Florença que se estabelecem os três escritores maiores, Dante Alighieri, Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio. Sendo o latim clássico a língua dos tratados científicos e filosóficos, o uso da sua forma vulgar é o dos textos literários, que já procuravam reproduzir seus usos cotidianos pelo povo florentino. Fantin, no seu artigo “Em busca de uma identidade: traços da ‘fiorentinità’ em Vasco Pratolini” (2006), mostra como a eleição do italiano *standard* se deveu fortemente a este trio de escritores e também ao

clima cultural de Florença, que se impunha enquanto centro da ciência e da cultura da Itália:

[...] o Italiano foi, predominantemente, sinônimo de Língua Literária. O Florentino forneceu a base da Língua Literária Italiana. Representou uma força patriótica, pois foi a língua adotada pelos grandes representantes da cultura italiana, que passaram a ser sua referência. É bastante lógico, então, que no período da Unificação fosse até mais cômodo e fácil lançar mão do Florentino, como modelo de Língua Nacional, a língua dos grandes, apoiada pela Cúria, pelos ideais político-partidários nacionais (o que também acabará, mais tarde, sendo extremamente reiterado como instrumento de consolidação do Fascismo, por Mussolini, como língua de compromisso, língua de facção). (FANTIN, 2006, p. 54)

Esse “bom italiano”, continua Fantin, encantou não apenas os escritores renascentistas, mas também os modernos. Se de um lado a origem humilde de Pratolini, com a perda precoce da mãe e a carência vivida nos planos afetivo e financeiro, coloca a obra do escritor colada à dor dos miseráveis, de outro, esta Florença brilhante por seus anos de glória no mundo das ciências e das artes é festejada na relação dos personagens com o espaço, no olhar nostálgico daqueles que passeiam pelas ruas cuidadosamente nomeadas, muitas a serem destruídas com a modernização da Itália.

Os diálogos e a predominância da função referencial, cujo foco é a matéria narrada, reafirmam a proposta de um romance menos resistente à interpretação textual. Apesar disso, há diversos momentos em que *O Bairro* é revestido por uma linguagem cujo lirismo funda espaços poéticos e idílicos, nos quais os personagens restabelecem uma relação harmônica entre si e com o lugar:

Criaturas inocentes, confinadas a nosso Bairro por melancolia, hábitos ou amor, por alguma coisa mais íntima e conflituosa. Até os que trabalhavam nas fábricas da periferia pedalavam velozes pelas alamedas para chegar ao Bairro e aproveitar o fim da tarde que lhes pertencia. (Capítulo IV, p. 146)

Conhecer as ruas d’*O Bairro* significa poder participar das malhas pelas quais a comunidade se liga a ele: “criaturas inocentes” que se confinam voluntariamente aos limites impostos por “melancolia, hábitos ou amor” ou mesmo por algo indecifrável (“alguma coisa mais íntima e conflituosa”). Caracterizado por imagens carregadas de sentido, *O Bairro* se apresenta como um lugar que só pode ser sondado pelo leitor, mas

nunca completamente conhecido, dado que resiste àqueles que lhe são estranhos, que não construíram vínculos quase atemporais com aquelas paisagens:

As casas eram escuras, úmidas e frias no inverno. As mesas onde comíamos tinham rachaduras verticais das quais tomávamos conhecimento apenas nas raras vezes em que escrevíamos uma carta. Mas eram limpas e arrumadas, as nossas casas, cuidadas por nossas mães que tinham cabelos grisalhos e um xale jogado nos ombros. Na sala de jantar a que nós chamávamos de *sala de visitas*, havia um sofá com renda no espaldar e os tijolos vermelhos de terra cinabrina, as fotografias grudadas nos vidros do aparador, um despertador. A cantoria das irmãs - que podíamos ouvir por mais tempo nas manhãs de domingo - era algo alegre, que rejuvenescia os cômodos e recobria de cores as paredes desbotadas. (Capítulo IV, pp. 146 e 147)

Inebriada pelo conteúdo emotivo que emana do lugar – e que a envolve como num manto que a aliena do resto do mundo –, a comunidade vive cada dia sem perceber as ameaças que o Bairro oferece, com suas rachaduras vistas por poucos e ainda raramente, na maioria das vezes quando se comunicam com o mundo pelas cartas a serem escritas ou quando a claridade é exigida para se enxergar o outro canto do quarto:

Fazíamos pouco caso da casa. Sequer percebíamos que as lâmpadas econômicas espalhavam uma luz que mal dava para ver os quartos de um canto a outro; nem mesmo nos lavarmos na pia era um fato que podia nos frustrar. A nossa caminha, em cuja cabeceira havia pregado um crucifixo ou um *santo*, com um raminho de oliveira atravessado, conhecia as nossas esperanças, perseguidas enquanto contávamos as rachaduras do teto. Uma gaveta da cômoda nos pertencia: a partir de certa idade levávamos a chave no bolso para guardar ali em segredo algumas fotografias que nos eram dedicadas, um revólver. A casa revelava os rostos das pessoas que os seus cômodos acolhiam; e nós gostávamos dela por isso. (Capítulo IV, p. 147)

A miséria não vista e não sentida, encoberta pelo rosto das pessoas, protege e proporciona exatamente o que se perderá com a modernização da Itália, vista ao final da narrativa como sendo a degradação dos vínculos capazes de promover o sentimento de pertencimento à comunidade e, portanto, ao lugar. São aqueles vínculos o dado que não se pode decifrar, pois que faz parte tão somente de uma experiência construída pelas relações entre as pessoas e entre elas e o espaço. A humanização d'*O Bairro* se estende para essa linguagem lírica que o constrói e representa narrativamente, sem, entretanto, recorrer aos preciosismos linguísticos, à condensação imagética potencializada pela

sobreposição de figuras de linguagem, negando as sofisticções e o hermetismo, que caracterizaram a literatura italiana privilegiada pelo fascismo.

A experiência do sentido de comunidade, gerada a partir da luta armada e da resistência contra o invasor, revelou-se em inúmeros livros do período, motivando a escrita de textos que de algum modo procuram recuperar o sentido da coletividade (um exemplo é o *Il sentiero dei nidi di ragno*, de Ítalo Calvino, publicado em 1947). *O Bairro* lança um olhar sobre a comunidade que, de um lado, reafirma os aspectos positivos dos vínculos que a constituem, e, de outro, aponta para a força retrógrada e conservadora que ela imprime no espírito dos indivíduos, acomodando-os na zona de conforto e de segurança.

Se esta condição da vida em comunidade se revela na polifonia temporal e nos cronotopos, também se afirma pela própria construção linguística que migra entre momentos poéticos – os quais flagram as relações emocionais, conservadoras e alienantes da vida em comunidade – e prosaicos – os quais iluminam as transformações no espaço e nas relações entre os jovens. Neste movimento, os atritos se revelam na construção de línguas que se misturam em uma narrativa cuja marca do nacional-popular já se faz sentir: o italiano oficial, lido nas construções clássicas, e o oral, que se abre em muitas outras línguas, registradas por meio dos ditados populares, das canções, dos poemas e canções tradicionais, misturam-se ao lado dos gêneros lírico, narrativo, epistolar.

Tantas variações, por vezes na fala de um único personagem, geram arestas que se impõem como desafio para o leitor, que não consegue se identificar com um ou outro modo de escrita. O fragmento abaixo, por exemplo, é parte do diálogo que o comunista mantém com Gino, no qual se podem ler diversas gírias ao lado de construções tradicionais, em linguagem formal:

“Cuidado”, diz-lhe. “Está sujo de terra.” Continua: “Se esta toada não te agrada, falemos de homem para homem. Você há de concordar que fomos amigos, exatamente neste banco brincamos juntos: Valerio pode testemunhar. Nem vai negar que nós nos queríamos bem. Então, escuta, me dê uma satisfação. Suponhamos que você parta, vá para os Estados Unidos, ultrapasse *Porta alla Croce*, em resumo. E já que vai partir, e é meu amigo, confia-me as tuas esperanças para quando chegar aos Estados Unidos. O que você pensa conseguir continuando neste caminho?” (Capítulo IV, p. 192)

O uso de tempos como o “futuro anteriore” ou o modo “congiuntivo”, de termos como “giacché”, pouco usados na língua falada, convivem com uma linguagem mais oral – como “Se questa campana” (“*Se esta toada não te agrada, falemos de homem para homem*”) – na voz de um único personagem, operário e sem instrução regular, como Giorgio.

Casos como esse, em que o discurso direto atualiza diferentes níveis de linguagem, marcam a inovação e a pesquisa deste Pratolini, ainda bastante jovem e na sua primeira fase de publicações, longe das profundas experimentações que marcarão obras como *Lo scialo* e *Allegoria e derisione*. Apesar de as inovações, se confrontadas com tais obras, ainda serem tímidas, para a época representaram um olhar revolucionário, quando contextualizadas no panorama literário italiano (leia-se que à época, como visto nos capítulos anteriores, o neorrealismo italiano ainda não tinha se afirmado e tampouco ganhara projeção nacional e internacional).

É como se a língua literária dos clássicos florentinos vibrasse também na “gente miúda”, herdeira das tradições clássicas que geraram o italiano oficial – exigido pelo regime fascista que fosse usado em todas as esferas da vida social –, mas não só, já que são os operários, os artesãos, as donas de casa, os aprendizes, os marginalizados pelo *status quo* os guardiões da sabedoria popular tradicional, cristalizada em tantas das passagens do romance que reproduzem a voz do povo.

Por ocasião da perda da virgindade de Maria, as mulheres atualizam a voz secular antes de se comoverem com as dores da mãe e da filha, rendendo-se à solidariedade que surge lentamente entre o grupo de mulheres:

As mulheres, pelas escadas, às soleiras, nas vendas de pão e de frios diziam:

“Sempre acaba assim quando falta um homem na família.”

“Culpa da mãe. Devia vigiar em tempo ao invés de fechar a porteira depois que o boi fugiu.”

“Como aconteceu?”, perguntava a padeira. E várias vozes respondiam. A mão na cabeça, as mulheres desafogaram sua superstição antes de mais nada.

“O chapeuzinho novo, começou assim, e a moça disse que a patroa a obrigava a usá-lo para fazer propaganda. Por fim, ficou fora de casa por um dia e uma noite inteiros.”

Jesus Maria e Mãe Santíssima, o primeiro instinto é conservador no nosso Bairro. Depois, uma ou outra mulher bateu àquela porta, chorou junto com a mãe. Não houve mais curiosidade, nem mesmo escândalo. (Capítulo IV, p. 154)

No primeiro grifo, há o ditado em italiano “Doveva badarci per tempo invece di chiudere la stalla quando i buoi sono scappati”; o segundo destaque, em italiano “Gesummaria e mammasanta”, aparece em itálico na versão original, destacando a voz coletiva das mulheres, que não se eximem de fazer ressoar as velhas formas tradicionais da vida no Bairro. Pouco a pouco, as mulheres choram com a mãe de Maria e com ela se solidarizam, reforçando a previsibilidade de seus gestos calcados nos tipos femininos que agem em conformidade com os padrões aprendidos com as gerações anteriores. As frases cristalizadas, quando incorporadas pelo plano literário, somam-se à voz do narrador, que avalia o comportamento da coletividade (“o primeiro instinto é conservador no nosso Bairro”).

A moldura do romance se constrói segundo arranjos que se desdobram em diferentes níveis de linguagem, chamando permanentemente a atenção do leitor para as variações linguísticas e também estilísticas, lidas na voz de um narrador ora lírico, ora prosaico e que se dedica a compor as descrições idílicas d’*O Bairro*, incorporando as vozes populares, sedimentadas nas formas fixas dos ditados, canções, modos de dizer.

A oposição entre um Pratolini nacional-popular e outro idílico deriva na construção a um só tempo de um olhar realista - a denunciar a miséria e a marginalização das classes populares - e, de outro, lírico, a homenagear o esplendoroso passado florentino:

A nossa vida eram as ruas e as praças do Bairro, florentinos de velha raça, de “antiga cepa”, dizíamos ironizando. Ficava-se às esquinas das ruas, sob a *Volta* onde *Corso Donati* fora transpassado, e ali ficávamos sem qualquer suspeita de tudo aquilo, “raia miúda” sempre, alienada àqueles tempos, trabalhadores traídos por si mesmos. Sobre os vestígios antigos, iluminava-se a rotisseria, de cujo balcão os odores de croquetes de batatas, de coelho assado, de verdura frita se faziam sentir.

A cidade ficava para lá desta nossa república, tinha para nós ao mesmo tempo um sentido de arqueologia e de eldorado: para participar dela, era necessário que fôssemos de barba feita, que usássemos as melhores roupas. Dos outros Bairros populares nos separava um sentimento impreciso, mas ainda assim vivo, de rivalidade e competição; nos juntávamos para rapidamente nos dividirmos novamente em rixa, o *Arno* no verão e as partidas de futebol aos domingos, a etapa do *Giro d’Italia*.

Da soleira do café, onde a rádio enfurecia sem ser ouvida, observávamos as garotas passando, falávamos, entrávamos nos bilhares, íamos depois do jantar em direção à rua *Rosa*, ou, curiosos por uma motocicleta, dávamos em rodízio uma volta com o mecânico que a levava pelas alamedas da *Circonvallazione*. Divididos em mais

grupos, segundo as amizades, as afinidades, as ocasiões. (Capítulo IV, pp. 147 e 148).

Entre a vida dos pobres *d'O Bairro* e os florentinos de “antiga cepa”, avança o projeto de modernização (visto no progresso da reorganização do espaço, como na alteração do *Corso Donati*) sem que, contudo, se quebrasse o encanto, mantendo os marginalizados alienados e “traídos por si mesmos”; sobre os “vestígios antigos”, continua o narrador, a rotisseria permanece exalando os odores de uma Florença tradicional. O trecho, escrito de acordo com as precisas regras do “bom italiano”, apresenta o passado remoto, aqui traduzido pelo pretérito mais-que-perfeito, e instaura a língua literária dos clássicos. Momentos como esse percorrem todo o livro e, mesmo quando há a atualização da fala de um personagem de origem humilde e sem instrução escolar, a língua culta atravessa a popular. Não se lê, pois, nem a opção definitiva pela linguagem oral, permanentemente contaminada pelas marcas do italiano oficial.

Para Jacobbi (“Obra prima ou quase”, 1960), o clima científico e cultural florentino foi o responsável por fazer da língua literária de Pratolini um tipo mais clássico do que de escritores como Moravia, cuja origem burguesa poderia justificar um afastamento maior da língua do povo. Ao lado de canções, ditados, vozes populares, Pratolini registra uma escrita mais formal e menos misturada, mesmo declarando a sua aversão ao que chama de “detestável toscanismo”, que não era nada menos do que o florentino “mais ortodoxo e conservador” (Tradução nossa. *Il Portolano*, 2013). Sua aversão à língua clássica não evita que em sua obra ressoem momentos de um profundo cuidado com a linguagem, construída a partir dos seus padrões mais formais. Há, na sua atitude, a incorporação no plano literário das línguas populares, que passeiam pelas ruas do lugar, tão antigas como corrompidas pelo tempo e pelos usos sociais.

Como visto com relação ao discurso de um mesmo personagem que traz diferentes níveis de linguagem (no caso do narrador, de Giorgio e de Gino, entre outros), em *O Bairro* é curioso notar que muitas vezes um ditado popular está dentro de um parágrafo escrito segundo a língua padrão, o que confere ao texto um tom desigual e nada uniforme:

De uma janela a outra das casas, de uma a outra rua do Bairro, a melodia de uma canção é retomada por cem vozes: interrompem-na diálogos e chamadas estridentes dos quartos, nos quais circula o ar da nova estação, que cheira a folhas de árvores e a serração úmida.

O bandoleiro cansado
desce a Sierra misteriosa,
no seu cavalo branco
arranca a pétala de uma rosa...

diz a canção. O nosso dialeto adquire uma castidade antiga: as vozes que o retomam de cômodo em cômodo, de beco em beco, têm uma emoção única no seu tom, como se emitidos por lábios dessedentados em uma fonte, que goteja na luz diáfana da aurora, sob a qual as fachadas das casas adquirem uma dignidade em sua degradação de tijolos descobertos e calhas enferrujadas. (Capítulo IV, p. 185 e 186)

A mistura provoca o leitor a perceber as línguas que atravessam o cotidiano do Bairro entre a voz tradicional popular e o italiano clássico, distante dos falares das ruas e do povo. O tom lírico cria um ritmo que procura imitar a voz que percorre os becos do bairro, em frases predominantemente nominais e imagens poéticas como a “luz diáfana da aurora”, ao lado de imagens prosaicas como os “tijolos descobertos” e os “calhas enferrujadas”. A miserável pobreza descortinada de modo poético atende ao que Asor Rosa aponta como sendo o projeto de uma literatura nacional-popular, já visto no segundo capítulo. Entretanto, se naquele ponto a discussão era como isso se dava do ponto de vista da construção dos personagens, aqui se lê do ponto de vista estético, na construção de uma narrativa híbrida, colocada entre a crônica e o romance, a poesia e a prosa, o indivíduo e o povo, a subjetividade e a história.

Esta hibridização do texto literário, como apontado, era um fato pouco comum na literatura italiana, que se desenvolve na obra de alguns escritores do pós-guerra, como o próprio Elio Vittorini, de quem Pratolini reconhecia ter sofrido profundas influências literárias e política, mas que já se consolidara em narrativas como a obra-prima *Fontamara*, escrita em 1930, por Ignazio Silone.

Pratolini, n’*O Bairro*, mostra também por este expediente narrativo o afastamento da “prosa d’arte”, predominante na Itália dos anos 1920 a 1940, e que de certo modo esteve presente nos seus primeiros livros, como se disse por ocasião da exploração do tempo e do espaço. Nossa romance, as misturas de gênero e de línguas dialogam intimamente com as rupturas temporais e a fusão de espaços, contribuindo para a construção de novos modos do fazer literário: o empenho do escritor em revelar a realidade o leva à busca de novas estratégias narrativas. Com a guerra, o movimento de incorporar à literatura os inúmeros dialetos falados pela Itália se tornou um impulso quase natural para a contestação do que o fascismo representou para a literatura.

As pesquisas literárias de Pratolini ainda não tinham encontrado o movimento neorrealista e tampouco já se constituíam como um estilo, mas o que se vê pela própria recorrência com que os cineastas neorrealistas tratam sua obra é que, ao buscar se desprender dos modelos clássicos italianos, seu modo de escrita já contemplava uma renovação estética, reveladora da tentativa de levar ao plano literário o povo, a voz do operariado, a língua dos marginalizados pelo sistema.

A cidade de Dante Alighieri e Leonardo da Vinci, a aura áulica e orgulhosa de suas ruas e avenidas, nas quais ressoam os passos gloriosos de seus heróis e poetas, acolhe as vozes dos operários, das lavadeiras, dos policiais, dos artesãos, das criaturas anônimas, endurecidas pela miséria e pela necessidade de sobreviver, de todos aqueles personagens humildes do proletariado urbano que vivem em uma Florença quase desconhecida de si mesma. O povo miúdo, esquecido e marginalizado, obediente às ditaduras, resiste à opressão por meio de pequenos gestos de amor, de generosidade e de reconhecimento de pertencimento a uma autêntica comunidade. É como se a língua registrada pelas mãos dos clássicos de Dante e Petrarca e retomada nos traços de “fiorentinità” (FANTIN, 2006) d’*O Bairro*, ao recobrir o espaço, restituísse a força do povo:

As colinas envolviam a cidade em um sabor de terra, de casarões quentes e habitados, de alento eterno como o céu, e como o céu vasto e recolhido. Encostado no rio, e como se espremido contra sua margem direita, ficava o nosso Bairro. As nossas casas escuras, o nosso solo esquálido pareciam desaparecer sob a extensão dos telhados, unidos um ao outro como se as ruas nem mesmo existissem, tão limpo e fresco era o mundo para lá das nossas misérias; a abside de *Santa Croce* envolvia o Bairro em um halo de silêncio e de quietude. (Capítulo IV, pp. 174 e 175)

O projeto de Pratolini de lançar uma moldura nacional e popular para seus romances já se lê embrionariamente nas línguas de que *O Bairro* é constituído, tecidas entre a mistura da língua “pura”, “clássica”, e a linguagem oral, das ruas, feita de ditados, canções, regionalismos, o que gera atritos e mantém a tensão do texto.

No ato tradutório, tais tensões se revelaram e exigiram reflexão sobre as escolhas estéticas do autor. Essa exigência é ainda mais aguda no caso de Pratolini, quando se leem suas correspondências e entrevistas, porque o autor mostra profunda consciência sobre suas escolhas estéticas. Ao afirmar para Parronchi (1992) que em *Il Quartiere* ele acreditava ter conseguido aproximar sua ética (“verdade”) da sua estética (“a

literatura”), Pratolini não deixa escolha para seu leitor: é preciso decifrar em sua obra sua visão de mundo, seu projeto literário. Ou ao menos é preciso tecer hipóteses que busquem iluminar o que a materialidade dos seus textos comunica.

A tradução se revelou, exatamente pela natureza desta atividade, como uma estratégia da maior importância para o conhecimento e a interpretação da obra. Para Calvino, em “Tradurre è il vero modo di leggere un testo” (2001), a tradução, operação minuciosa de conhecimento do discurso literário, é uma estratégia que permite ao leitor se apropriar da obra, adentrar nas suas particularidades mais profundas, mergulhar nos seus sentidos mais recônditos. A tradução, continua Calvino, é um exercício recomendável para todos os bons leitores.

Se a sugestão de Calvino pode ser questionada, o fato é que a prática tradutória d’*O Bairro* lançou luz sobre alguns problemas que não haviam sido percebidos em um primeiro momento. Ao procurar sugerir uma tradução para os diálogos entre Valerio e seu pai, por exemplo, e logo depois migrar para as descrições líricas do mesmo Valerio sobre o Bairro, os problemas relacionados à escolha de um padrão mais ou menos formal se impunham. A tendência era a de uniformizar o discurso, procurando aplinar as línguas presentes n’*O Bairro*. Entretanto, a teoria da tradução, como se procurará discutir no próximo capítulo, contribuiu para um projeto de tradução já perseguido desde o início, mas não tão claro ainda, cuja busca era a manutenção das tensões verificadas na construção da obra. Somente depois de, a partir das declarações de Pratolini, construir hipóteses em torno da mistura de registros mais ou menos formais, de maior ou menor prestígio cultural, é que foi possível elaborar alguns procedimentos tradutórios que dialogassem com a leitura d’*O Bairro*.

Visto como uma obra nem completamente tradicional, nem completamente inovadora, tampouco afinada com as tendências predecessoras ou as de vanguarda, *O Bairro* requer que se pense sobre a concepção de língua de que é feito. A sobreposição de textos causa certo estranhamento e gera uma sensação de que a narrativa é desigual. A sensação de que há um atrito permanente em um mesmo sistema linguístico se dá, por exemplo, quando em um discurso único – direto ou indireto – há a variação entre o mais e o menos formal. Como já mostrado em outras passagens, é curioso, por exemplo, o discurso de Carlo, figura popular d’*O Bairro*, a Valério:

Ria e seus dentes eram brancos, belos como pequenas presas. Gostaria de estar a sós com Luciana (“*Resolva-se logo a declarar-te*”, *tinha me*

aconselhado Carlo, “se não, mais dia menos dia, alguém a rouba de ti, e para reavê-la você terá que fazer como Giorgio, *que colocou nos pés sapatos usados*”), ainda assim, não me desagradava Marisa estar ali. (Capítulo IV, pp. 165 e 166)

Sua fala varia entre o padrão culto da linguagem e o popular (os grifos trazem as soluções encontradas em língua portuguesa para a primeira construção, mais formal, e o ditado popular, completamente informal), a despeito da sua origem humilde e pouco estudo. Como já apontado, há muitos outros momentos, na carta de Gino, em que se leem passagens escritas segundo o “melhor” italiano e formas orais; ou mesmo quando Giorgio fala aos amigos, oscilando entre os registros de maior ou menor prestígio. Tais ocorrências – quando o discurso de um mesmo personagem é irregular e não combina com o seu nível cultural – provocam certo desarranjo na construção textual. Se esse fato pode ser lido como uma limitação da obra, também pode ser lido como a expressão da trajetória de um tipo de escritor de origem popular, que aprendeu por meio dos clássicos a língua e a literatura florentina e que pouco a pouco construirá o seu próprio estilo entre a língua de uma Florença outrora espetacular, bela e rica, e a língua de uma Florença miserável e degradada como a que *O Bairro* retrata e reconstrói.

A instabilidade do discurso é, pois, muito mais uma consequência do esteio histórico que a obra procura apreender e recriar literariamente do que um ‘acidente’ de percurso, para o qual, aliás, Pratolini tinha olhos, já que ele mesmo consubstancia seu discurso neste que, ao fim, é um entrelugar, porque não se identifica com a cidade “museu a céu aberto” e tampouco com a cidade das margens pobres do Arno.

Conforme se procurará mostrar, na tradução realizada d’*O Bairro*, a tentativa foi a de manter as tensões textuais, preservando, para tanto, termos e expressões em italiano. O esforço foi o de fazer ressoar o que se leu como sendo o projeto ficcional de Pratolini, pautado no reconhecimento de que, para a literatura dar voz ao povo e, assim, contribuir com a transformação das relações sociais, as muitas línguas d’*O Bairro* precisam ser valorizadas. Elas, que compõem a identidade do lugar, plural e misturada, sugerem a possibilidade de se conceber indefinidamente novos modos de comunicação entre todos (de gerações e origens diferentes), que garantam o vínculo necessário para a manutenção da comunidade. No próximo capítulo, espera-se mostrar como isso se dá, a partir das reflexões sobre a tradução como “possibilidade” e “impossibilidade”, como “resistência”. Para compor este possível olhar brasileiro sobre a obra, porém, faz-se

necessário percorrer como Pratolini foi recebido no Brasil quando da publicação de suas obras.

III. A RESISTÊNCIA D'O BAIRRO

1. Pratolini em tradução: da Itália ao Brasil

O desinteresse por Pratolini a que se assistiu – apesar da reivindicação de importantes críticos para que ele fosse traduzido no Brasil – é pensado aqui como tendo ocorrido em consequência do que significaram os mais de vinte anos do regime militar brasileiro, que relegaram ao esquecimento autores e obras que muito teriam a comunicar ao público de nosso país. Se tal hipótese é válida, também se poderia validar a necessidade de revisitar e de promover este que é considerado um clássico por Jacobbi e Carpeaux. Talvez as obras de Pratolini tenham ainda o que dizer a nós, brasileiros, contribuindo para a formação do leitor literário e também com os diálogos entre os sistemas literários em jogo.

O que se pretende, neste momento, é compor um olhar que possibilite a compreensão d'O Bairro do ponto de vista da recepção do autor no Brasil entre os anos 1950 e 60 – a partir de uma ampla pesquisa no acervo dos principais jornais do período - do trabalho tradutório e das discussões teóricas em torno da tradução.

A escritura deste livro, como já assinalado, coincide com a atuação de Pratolini na *Resistenza italiana* e com a sua condição de revolucionário clandestino. Os livros sobre esse período atestam o quanto o movimento *partigiano* promoveu uma visão romântica da história e da práxis deste grupo que congregava indivíduos diferentes e de tendências políticas divergentes. Apesar disso, as questões históricas que se desdobravam em torno do combate ao inimigo comum proporcionaram a formação do sentido de identidade de grupo, temporária, mas suficiente para o fortalecimento dos vínculos entre os *partigiani*. Ao lado dessa luta, outras paralelas se desenvolviam, as quais desaguaram nos eventos dos anos seguintes, provocando profundas rupturas na Itália do pós-guerra.

O fato é que o país se preparava para, em 1948, depois de vinte anos de ditadura fascista e com as feridas da guerra ainda abertas, eleger os políticos da primeira República Parlamentar, após ter optado pelo regime republicano no Plebiscito de 1946. Os problemas se aprofundavam à medida que a Democracia Cristã e o Partido Comunista Italiano se afirmavam no cenário internacional, pautado pelo acirramento da

Guerra Fria e pelo temor de novas disputas no panorama mundial. Inúmeros foram os grupos de pressão política formados, como os que se consolidaram em setembro de 1949, com o *Consiglio Mondiale dei Partigiani della Pace*, uma organização abertamente pró-União Soviética, mas que, por quase quinze anos, no clima de terror vivido durante a Guerra Fria, procurou contribuir para que se consolidasse uma relação menos tensa entre as duas superpotências (nessa primeira reunião, que se repetiu no ano seguinte em Roma, estava presente a delegação italiana, liderada por Pietro Nenni, e constituída de intelectuais e artistas como Elio Vittorini, Natalia Ginzburg, Salvatore Quasimodo, Renato Guttuso, entre outros).

A intensa influência do Partido na vida artística italiana se revelava na política editorial do mercado livreiro, voltado para a divulgação de autores e obras que representavam as ideias gramscianas da construção de uma literatura nacional-popular e do intelectual orgânico. Como se depreende dos jornais italianos daqueles anos, principalmente dos que eram próximos aos imaginários socialista e comunista (*L'Avanti* e *L'Unità*, esse, fundado em 1936 por Antonio Gramsci), a vitória da Democracia Cristã em 1949 foi um golpe para a esquerda do país, mas não anulou a influência do comunismo na vida social e cultural da Itália, gerando políticos influentes como Palmiro Togliatti, um dos mais importantes dirigentes do PCI:

O período que vai dos anos 50 ao fim dos anos 60 é de fato caracterizado na Itália pelo renascimento e pelo desenvolvimento das editoras “ideologicamente” marcadas (aquelas ideologias que dão ao livro um valor de amplitude cultural: sobretudo católica, comunista, socialista), as quais, entretanto, não impedem o processo de nacionalização da cultura, porque não se confinam às respectivas subculturas e aos meios precários de distribuição, mas se abrem ao mercado e tentam atingir “em forma de diálogo” também o público ainda não afiliado. (Tradução nossa. GALLO, 2012, p. 97)

Logo após o término da guerra, a agitação intelectual acabou gerando tendências artísticas e estéticas, e inúmeras obras e autores censurados pelo fascismo foram traduzidos e publicados pelas editoras que se afiliavam ideologicamente às forças políticas em oposição: Anne Seghers, Isaac Babel, Miguel Angel Asturias, o próprio Jorge Amado – que ganhou enorme repercussão com o seu *Capitães da areia*, traduzido em 1952 pelo comunista Dario Puccini, e publicado pela editora *Edizioni di Cultura Sociale*, dirigida por Roberto Bonchio também ele membro do Partido Comunista.

Vasco Pratolini procurou acompanhar esta abrupta abertura da Itália para o mundo, afirmando-se no panorama literário com a publicação em 1947 de *Cronache di poveri amanti*, livro que o consagrou internacionalmente e que lhe proporcionou um período de mais tranquilidade com relação à sua sobrevivência e de sua família. Para o português do Brasil, apesar de *Metello* ser bastante conhecido entre os italianistas, apenas *Cronache* foi traduzido, pela então professora do Departamento de Literatura Italiana da USP, Carla Inama de Queirós, e publicado em 1963, pela Civilização Brasileira. Os trabalhos acadêmicos dedicados à obra de Pratolini em nosso país – somam um total de no máximo dez publicações – reafirmam a imagem de um escritor neorrealista, cuja obra fundamental, sempre conforme os poucos textos publicados sobre Pratolini no Brasil, é o *Cronache di poveri amanti*.

Para refletir sobre a recepção da sua obra entre o público brasileiro, foram selecionados os jornais de maior circulação, a saber: o grupo Folha (*Folha de S.Paulo*, *Folha da Noite*, *Folha da Tarde*), o *Estado de S.Paulo* e o *Jornal do Brasil* (este último foi depois descartado, porque os textos publicados diziam respeito basicamente à relação entre Pratolini e o cinema). Mais do que uma escolha, essa condição de analisar os textos publicados no meio jornalístico explica-se pelo fato de os departamentos dedicados à literatura e cultura italianas terem se consolidado tardiamente no Brasil, praticamente depois dos anos de 1960, o que tornava a própria imprensa o canal privilegiado para a discussão dos temas, obras e autores de interesse (as revistas acadêmicas do período também não registraram nenhum artigo sobre a obra do escritor). Gradativamente, as preocupações reveladas nos periódicos foram se transferindo para as universidades e perdendo o seu prestígio nacional.

Se na Itália Pratolini era lido ora como “um dos pouquíssimos escritores italianos de grande envergadura que vem do povo” (Tradução nossa. VILLA, p. 14, 1973), ora como um escritor populista, com personagens fragilizados e romantizados (ROSA, 1958), no Brasil as coisas se deram de modo substancialmente diferentes, como se pode concluir a partir da pesquisa realizada, que compreendeu o arco que vai das primeiras publicações de Pratolini – *Il tappeto verde*, 1941, e *Le amiche*, 1943 – até sua morte em 1991.

Quase noventa por cento dos textos publicados na imprensa brasileira entre os anos 40 e 90 (depois da sua morte, nenhum outro texto foi publicado nos grupos acima mencionados) trazem a imagem do intelectual vinculado ao cinema, o que se deve ao fato de sete dentre as suas obras terem sido adaptadas para as telas, além da sua parceria

com notáveis diretores do cinema neorrealista, como Rossellini, em *Paisà*, e Luchino Visconti, em *Rocco e i suoi Fratelli*. Do ponto de vista especificamente literário, apesar de corresponder a apenas dez por cento de todo o material escrito sobre o autor, os textos amplificam as qualidades da obra de Pratolini, valorizando-o como uma importante voz de esquerda. Não à toa, depois do golpe, nada mais foi publicado sobre ele a não ser quando de sua morte, em 1991.

Em 1953, na coluna “Jornal Literário”, do *Estado de S.Paulo*, apareceu uma nota sobre dois livros de Pratolini lançados em Roma. Os textos o tratam como se o autor fosse bastante conhecido do público brasileiro, o que, evidentemente, não se confirma, dado o fato da ausência de traduções e estudos sobre ele:

Nestas duas breves obras (“Gli Uomini che si voltano” e “Diario de Villa Rosa”), o autor de “Cronica [sic] di Poveri Amanti” evidencia mais uma vez suas qualidades de observador impiedoso da realidade contemporânea, pondo em relevo os males e os vícios de que padece a nossa civilização. (*O Estado de S.Paulo*, 25 jun. 1953, p. 6)

Em um contexto histórico que se colocava entre a ditadura varguista e o regime militar, a obra de Pratolini era vista no Brasil como uma forte crítica contra a sociedade burguesa:

Pratolini foi um dos escritores europeus que romperam com a então chamada “prosa artística” para fazer da literatura uma trincheira combativa, tendo o marxismo como principal perspectiva de interpretação da realidade social do país e do mundo. (*O Estado de S.Paulo*, 15 jan. 1991, p. 2)

Em 1956, Edgard Cavalheiro, agora já no caderno “Suplemento Literário”, perguntava:

[...] por que os editores brasileiros não voltam as suas atenções para a literatura italiana? O moderno romance italiano, por exemplo, é de primeira qualidade, e do seu interesse falam as numerosas traduções existentes nos países anglo-saxônicos e na França. Nomes como Alberto Moravia, Cesare Pavese, Vasco Pratolini, Brancati, Bacchelli e outros encontrariam, com toda certeza, boa ressonância entre nós (*O Estado de S.Paulo*, 15 dez. 1956, p. 4).

A reivindicação de Cavaliheiro era pela tradução de uma literatura empenhada nas questões históricas e políticas de seu tempo, juntando nomes de autores cujo ponto de convergência fosse a relação entre literatura e sociedade.

Apesar da pequena divulgação de suas obras no Brasil, a intelectualidade conhecia Pratolini e o lia atentamente, como se depreende dos artigos publicados por ocasião do lançamento do filme, baseado no *Cronaca familiare* (*O Estado de S.Paulo*, 3º Caderno, 15 nov. 1953). Em 1959, em “Livros que não há na mesa”, um dos críticos de literatura mais respeitados à época, Otto Maria Carpeaux, publicou no “Suplemento Literário” do *Estado de São Paulo* um artigo no qual acusava o mercado editorial de traduzir muitos livros no Brasil, mas nem sempre os “de que precisamos” (*O Estado de S.Paulo*, 13 de junho de 1959). Nesse mesmo texto, Carpeaux foi um dos primeiros a qualificar a produção de Pratolini como uma “obra-prima”:

Escrevendo este artigo longe do Rio e dos meus livros, não posso verificar, no momento, se foi traduzida a “Cronaca di poveri amanti”, de Pratolini, documento inesquecível do neo-realismo florentino; mas “Metello”, a obra-prima definitiva do mesmo escritor, decerto não foi traduzido no Brasil.” (Suplemento Literário, *O Estado de S.Paulo*, 13 jun. 1959, p. 2)

Em 1960, Ruggero Jacobbi, teatrólogo, dramaturgo e professor, publicou um longo artigo sobre *Lo scialo*, cujo título “Obra prima, ou quase” (*O Estado de S.Paulo*, 10 set. 1960) evidencia a sua admiração pelo escritor. Constituindo-se como uma das vozes mais importantes para a divulgação de Pratolini no Brasil, Jacobbi recupera nesse texto (um dos muitos que escreveu para a coluna “Letras italianas”, do *Estado*) o debate travado na Itália sobre o neorrealismo, elaborando o conceito do que ele chama de “realismo possível”. Segundo o italiano que residia no Brasil desde os anos 1940, a crítica – e aqui ele se referia à polêmica em torno da obra de Pratolini na Itália – deveria procurar entender como os romances do escritor florentino representavam a realidade, sendo eles o resultado do trabalho de um autor cuja origem popular e vida miserável não lhe impediram de se formar de modo autodidata na literatura universal. Para Jacobbi, o romance *Lo scialo* era uma “obra prima, ou quase” porque o “ético se mistura, entranhadamente, ao estético; o que é uma típica solicitação das obras-primas” (*O Estado de S.Paulo*, 10 set. 1960).

Interpretando as críticas marxistas que avaliaram mal a obra de Pratolini como fruto do desligamento do escritor do Partido Comunista, o crítico e professor ítalo-

brasileiro propunha que se entendesse a objetividade que escorre para a subjetividade, a realidade que se revela na intimidade dos personagens, a história que dá lugar à crônica, observados em seus livros como consequência estética do tratamento dado à realidade:

Ideologicamente, é fácil ver o que confere unidade às mil facetas do mimetismo: é a convicção irredutível do destino socialista do mundo e de justeza da interpretação fornecida por Marx e Lenin. Os comunistas podem esbravejar contra Pratolini por motivos pessoais ou de detalhe; mas deveriam admitir que não há escritor mais radicalmente classista e historicista hoje na Itália [...] Parece que a incompreensão, a incomunicabilidade, determinadas pelo “maniqueísmo” de Pratolini, surjam não como resultado, mas como parti-pris. Ao contrário, para o menino Fernando, o contacto com as crianças de outra classe é realmente um processo dialético de crescimento, num clima extremamente favorável a uma nova, menos genérica, afirmação do Pratolini lírico. (JACOBBI, “Suplemento Literário”, *O Estado de S.Paulo*, 8 out. 1960)

Nesse sentido, a relação entre os personagens e entre eles e o mundo é compreendida como a representação realista possível, a qual, ainda para Jacobbi, elabora uma aguda crítica contra a sociedade burguesa. Os personagens de Pratolini podem representar traços acentuados, mas esses não são gratuitos, ao contrário, representam a luta dos pobres contra um estado corrupto e injusto:

Procurar a verossimilhança é obedecer a um preconceito naturalista; o realismo é todo convencional, como demonstram Shakespeare e Goldoni e Molière, tão certos da concreta realidade do mundo, que confiavam à arte a tarefa de estilizá-lo para favorecer nossa compreensão e nosso juízo. (JACOBBI, “Suplemento Literário”, *O Estado de S.Paulo*, 8 out. 1960)

A ‘aura romântica’ de que trata Asor Rosa (1965) ao fazer um balanço da obra de Pratolini até *Metello* significa, para Jacobbi, simpatia e solidariedade pelos marginalizados e um modo de confrontar os vícios burgueses, denunciando a exploração e flagrando a luta de classes no cotidiano do “povo miúdo”. Esse é o “realismo possível” que o crítico italiano lê em Pratolini, percebendo-o como resultado do encontro entre ética – de um escritor do povo e solidário às causas populares – e estética – cujo realismo se dobra à necessidade de estilização do autor, a fim de alcançar “nossa compreensão e nosso juízo”.

A solidariedade de Pratolini se manifesta, nesse sentido, na própria escritura dos romances que buscam a comunicação plena com o público. É possível, a partir desta

leitura de Jacobbi, entender que há uma atitude do autor no sentido de vislumbrar leitores para sua obra que tenham a sua mesma origem, miserável e marginalizada. Tal olhar sobre Pratolini combina com o de Longobardi e Carlo Villa, ao observarem que a obra de Pratolini partia do povo para com ele se comunicar.

Depois deste texto de 1960, pouco se escreveu sobre Pratolini, mesmo quando da publicação de *Cronache di poveri amanti*, já na antessala do golpe militar. Lê-se nos jornais uma única resenha, escrita por Cecília Meireles, na qual ela não poupa elogios à tradução *História dos pobres amantes*, a seu autor e, mais ainda, à literatura italiana, considerada pela poetisa como a “melhor literatura em atividade no mundo”:

Como obra de arte, realiza-se plenamente, é o romance clássico em que trama e personagens são levantadas dia a dia, num desfilar de cenas e tipos que vamos apreendendo a cada página, e, na apreensão, vamos aprendendo a amar a toda essa humanidade que gravita em torno da morte e da fome, do amor e da guerra [...] de toda uma humanidade sofrida e submissa a seu destino de lutas pela conquista de um prato de comida para todos os dias, de um pouco de amor para todas as noites, na sucessão de dias e noites que constituem a maravilhosa e terrível crônica de amantes pobres em sua fidelidade à verdade de um chão e de um povo. (“História dos pobres amantes”, 1º Caderno, *Folha de S.Paulo*, 13 nov. 1963)

A avaliação de Cecília Meireles põe em relevo a observação de Jacobbi, ao entender no olhar de Pratolini a manifestação de uma literatura que acolhe e representa a luta de classes do ponto de vista dos oprimidos. A resenhista, lançando mão de uma prosa lírica – ao observar, por exemplo, a “crônica de amantes pobres em sua fidelidade à verdade de um chão e de um povo” –, valoriza a relação que o escritor tece entre os tipos sociais construídos e a realidade.

Depois desta publicação de 1963, Pratolini foi lembrado como escritor pelos jornais brasileiros somente no dia de sua morte, em 1991. Assinado pela redação do jornal, o texto ocupa pouco menos de meia página do suplemento de cultura do *Estado de S.Paulo*, “Caderno 2”, e valoriza a trajetória do escritor, sempre próxima do cinema; quando a referência é sobre sua poética, o texto afirma:

Com a morte de Pratolini, a Itália perde mais um escritor da chamada geração *engagée*, também definida como escritores do realismo socialista, como Elio Vitorni, Carlo Levi, Giuseppe Berto [sic], entre outros. Embora o nome de Pratolini já tenha sido associado ao nazismo no Brasil, a verdade é que o autor foi um de seus críticos ferozes. Como seus companheiros de uma geração tocada

profundamente pela guerra, Pratolini foi um dos escritores europeus que romperam com a chamada “prosa artística” para fazer da literatura uma trincheira combativa, tendo o marxismo como principal perspectiva de interpretação da realidade social do país e do mundo. (Caderno 2, *O Estado de S.Paulo*, 15 jan. 1991)

A aproximação entre Vasco Pratolini e Elio Vittorini já se fizera em outros estudos (ver a dissertação de Vicentini defendida em 1979 e publicada depois em 2010) e artigos no Brasil, como no publicado pela *Folha de S.Paulo* sobre o escritor siciliano (“Vittorini: cultura, literatura e política”, B3, 24 abr. 1987), apontando a sua – e a de outros intelectuais – adesão ao fascismo de esquerda. Nesse artigo, assinado pelo então professor de literatura italiana da USP, Carmelo Distante, Pratolini não aparece na *Folha de S.Paulo* em primeiro plano, mas dentro de um contexto mais amplo. Isso se dá também nos outros textos publicados, fundamentalmente voltados para os filmes produzidos a partir da obra do escritor florentino.

Em 2013, por ocasião do centenário de nascimento de Vasco Pratolini, a Universidade de Florença em parceria com outros órgãos públicos promoveu o *Convegno Internazionale di studi su Vasco Pratolini*, o qual evidenciou que as polêmicas sobre o realismo e o neorrealismo em torno da sua obra já não têm espaço no meio acadêmico; predomina o entendimento do seu engajamento no fascismo de esquerda como um equívoco histórico no qual outros intelectuais também se envolveram. Na abertura do evento, realizada pelo então prefeito de Florença, Matteo Renzi, Pratolini foi lembrado como um escritor do seu tempo e da sua região, de alcance universal, cuja linha de força se estabelecera na tessitura das relações entre literatura e história.

No Brasil, a situação foi diferente e o centenário do escritor não foi motivo para fomentar os estudos em torno da sua obra ficcional; essa situação se opõe à recepção do autor em nosso país por parte da intelectualidade que, no tempo mesmo da publicação dos seus livros na Itália, já o anunciava, como se viu, como um escritor de “obras-primas”, de “clássicos universais”. O escritor da monumental *História da literatura ocidental* (publicada em oito volumes em 1947) e intelectual empenhado na luta contra o golpe militar de 1964 é investido de autoridade singular para falar de Pratolini no Brasil. Sua reivindicação ao mercado tradutório de divulgar obras “necessárias” como *Cronache di poveri amanti* ou *Metello* parece atual, quando se comparam as forças políticas que se organizavam em fins dos anos 1950 às que movimentam a segunda década do século XXI.

A reivindicação de que Pratolini fosse traduzido para o português do Brasil dialoga com um projeto cultural para a nação que emerge nos anos 1950 e vai até o golpe de 1964. John Milton, em “A importância dos fatores econômicos na publicação de traduções do Brasil”, assinala que:

Durante esse período a imprensa foi censurada, e os livros sobre a União Soviética ou sobre temas socialistas não podiam ser publicados. Mas foi um período durante o qual a indústria editorial se desenvolveu rapidamente, vivenciando seu próprio “milagre”. Em 1960, foram publicados 0,5 livros por habitante; e, em 1980 esse número cresceu para dois livros por habitante, um crescimento de 400% em 20 anos, uma taxa maior do que o resto da economia, que triplicou de tamanho. (*TradTerm*, 17, 2010, p. 93)

Seguindo a pesquisa do professor John Milton, pensar na publicação de Pratolini significaria enfrentar a censura e o regime ditatorial. O crescimento do mercado editorial – visto como parte do “milagre econômico” – teve grande contribuição das traduções realizadas no período. Se esse crescimento exponencial de publicações significou a promoção de alguns autores estrangeiros, também significou o esquecimento de outros, alinhados à esquerda, como o próprio Vasco Pratolini.

Para ouvir os rumores d’*O Bairro*, pretende-se agora encontrar o seu lugar na reflexão sobre o trabalho tradutório realizado, tendo em vista o pressuposto do qual se partiu, isto é, o de que a discussão em torno de algumas questões relativas ao processo de tradução possa compor outro lugar para o entendimento da obra, o qual, quando em diálogo com o estudo das suas linhas de força (Capítulos I e II), amplie e aprofunde as possibilidades de leitura das suas tessituras narrativas.

2. Um *Bairro* a ser percorrido

A história da tradução vem da Torre de Babel e foi comentada à exaustão por diversos estudiosos. Há no *Gênesis* a decisão de Deus de multiplicar as línguas dos descendentes de Noé, os quais, ao invés de construírem uma Torre segundo as vontades divinas, construíram uma para alcançar o céu. Desobedientes, Deus se utilizou de um raciocínio ético-linguístico, condenando-os a falar línguas diferentes para que não se entendessem. Espalhadas pela Terra, as línguas foram ganhando contornos próprios e afastando-se umas das outras. Mas a intenção da comunicação ficou guardada dentro de cada sistema linguístico. Eis o *double-bind*, a possibilidade e a impossibilidade da

tradução, porque os homens jamais se entenderiam por completo, mesmo precisando. Essa imagem será retomada continuamente pelos teóricos da tradução e nos mais variados contextos. Os impérios impuseram a necessidade de ampliar a tradução e o romano é visto como um dos principais responsáveis por isso; entretanto, foi a religião cristã que impulsionou inúmeras práticas tradutórias.

Ocupando lugares mais ou menos privilegiados no século XIX, o tradutor foi visto por parte dos estudiosos como criador e por outra, como um técnico da linguagem. Mas foi com o Romantismo que, como assinala Márcio Seligmann-Silva (2011), a tradução e o lugar do tradutor passaram a ser mais discutidos, inclusive porque muitas traduções foram realizadas.

O ensaio de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor” (2008), que prefacia o livro no qual ele mesmo se afirma como tradutor de Baudelaire, é sem dúvida um dos textos teóricos mais citados nos estudos tradutológicos. Os interesses deste texto fundador são variados e geraram diferentes leituras, às vezes até mesmo contraditórias, reafirmando o quanto o trabalho tradutório se afasta da visão tecnicista por vezes afirmada. As quatro versões para o português do Brasil do texto de Benjamin, organizadas por Lucia Castelo Branco na obra *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português* (2008), mostram o quão atual são as discussões do autor alemão. A própria proposta do livro, que traz quatro versões diferentes de um mesmo texto, apresenta-se como um exercício interessante. Inúmeros autores trabalharam a partir desse texto para desenvolver outros olhares sobre a tradução, reinterpretando conceitos como o *double bind*.

Benjamin, pensando sobre a tarefa do tradutor, aponta os alcances e os limites da operação tradutória, sem esgotar este que é um problema de difícil apreensão. A questão da “língua pura”, levantada pelo filósofo, sugere a impossibilidade e necessidade não apenas da tradução em si, mas também da própria reflexão sobre a tradução. As complexidades que a envolvem não devem anular e nem minimizar os esforços necessários para o ato de traduzir e para a reflexão sobre ela.

O Bairro compõe um mosaico de línguas e, com isso, ilumina as possibilidades de interferência entre elas, mas também de resistência que cada uma oferece à outra. A tradução se coloca, neste jogo, assumindo a condição de uma criação que fica entre o “comunicável” e o “incomunicável”. Diz Benjamin:

Em toda a linguagem e nas suas criações resta, para lá do que é comunicável, um não-comunicável, um simbolizante e um simbolizado, dependente do contexto em que se situa. Simbolizante, apenas nas criações finitas das línguas; mas simbolizado no próprio devir das línguas. E aquilo que, no devir das línguas, busca a sua representação, e mesmo a sua configuração material, é o próprio âmago da língua pura (BRANCO, 2008, p. 95)

O não comunicável, situado entre a materialidade linguística (“criações finitas das línguas”) e o inapreensível (“devir das línguas”), é o “âmago da língua pura”, que pode apenas ser intuído, percebido à medida que pode ser entrevisto como realidade. Essa imagem de uma língua existente e outra que é intuída, cuja possibilidade de vislumbre se abre com o trabalho tradutório, é a um só tempo uma configuração afirmada em um lugar suspenso, pois ela existe como possibilidade tanto quanto inexistente como realidade.

Susana Lages, autora de uma das traduções apresentadas no livro organizado por Branco (2008), comenta o texto de Benjamin em “A tarefa do tradutor” e o seu duplo: “a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade” (1998), evocando a imagem da passagem do tempo para caracterizar a operação tradutória, de caráter transitório e instável. A tradução, vista como mediação, coloca em diálogo culturas e tempos históricos que estão sempre se renovando, o que impede a cristalização de formas e identidades e motiva diferentes leituras de um mesmo texto, como o que ocorre com este de Benjamin, lido e discutido dos mais variados pontos de vista.

A linguagem mesma motiva a contínua produção de sentidos de um texto que pode ser traduzido sempre e de modos diferentes, porque ela, a linguagem, constitui um “sistema arbitrário de signos destinados à comunicação”, sendo também:

[...] produto de um complexo processo de inter-relações entre a linguagem imediata, poderosa, instaurada por um criador paradigmático, Deus, e sua reprodução, igualmente poderosa, porém, mediatizada, pelo homem no ato de nomeação das coisas. (LAGES, 1988, p. 66)

Para Benjamin, o problema do tradutor como mediador é fundamental, porque a linguagem, ao evocar o mundo, corporifica-o, produzindo outro mundo, particular, de seres, de objetos, de algo, enfim, que já foi concebido por outro criador. Nessa atividade, o tradutor concebe possibilidades para que o trânsito entre os dois universos

aconteça, apresentando-os, entretanto, como diferentes, já que a operação tradutória é sempre insuficiente e implica perdas.

Susana Lages (2002) lê nessas reflexões a íntima relação entre tradução e melancolia, derivada da consciência sobre a condição desconfortável do tradutor diante do texto original e do que deve construir. Em outro livro, *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia* (2002), Lages apresenta um olhar sobre a história da tradução, identificando nela dois movimentos predominantes e extremos: ora a valorização do trabalho tradutório como essencialmente positivo e necessário (fase maníaca), ora como absolutamente negativo e insuficiente (fase depressiva). Essa “bipolaridade” exige, segundo a autora, que o tradutor se veja como um profissional super-habilidoso e conhecedor em profundidade de culturas, linguagens, conhecimentos variados; porém, o reconhecimento da impossibilidade de corresponder a este “super tradutor” devolve-lhe a sensação de frustração diante do trabalho que deve desenvolver.

Nas últimas décadas, contudo, continua a autora, a tradução ganhou a atenção de linguistas, filósofos, literatos de diversas tradições críticas, o que acabou por romper com tal movimento pendular da história da tradução, rompendo assim com um olhar que prioriza a contabilidade de ganhos e/ou perdas do trabalho tradutório. Apesar de os estudiosos guardarem entre si posições muito diferentes (por vezes opostas), têm em comum o fato de entenderem a tradução como o resultado de uma ação interpretativa e que, portanto, depende de questões históricas, políticas, sociais e culturais para que aconteça. Tal identificação se apresenta como uma “estratégia de superação ou, pelo menos, de elaboração, da própria ideia de impossibilidade ou perda” (2002, p. 171).

É nesse território que *O Bairro* se encontra neste trabalho, quando se pensa na tradução realizada para a língua portuguesa do Brasil. Ou seja, o enfrentamento da sua tradução não atende à expectativa de que “tudo ou nada pode”, mas à de compor uma possível leitura da obra.

A natureza híbrida d’ *O Bairro* é resultante das línguas em diálogo e aponta para o que pode ser entendido como a busca de Pratolini de trabalhar por uma literatura que revelasse ao povo sua identidade, sua função histórica, seu potencial revolucionário. Ao entrecruzar as várias línguas, o escritor florentino as valoriza no que cada uma veicula em termos de identidade cultural (pois que cada língua é uma nação, como já diria Mia Couto), sem as anular. Sem dúvida, esta experiência literária faz ressoar a própria experiência da *Resistenza italiana*: o grupo revolucionário, formado por falantes de diferentes dialetos italianos, promovia a identificação, mas também o afastamento entre

os *partigiani*. A comunicação entre os usuários de línguas diferentes se dá de modo eficiente, mas nunca pleno.

No caso d’*O Bairro*, lugar que, como visto, acolhe vários registros, vislumbrar esta espécie de “língua mística”, que antecede a Torre de Babel e possibilita a comunicação plena, é um esforço de projetar uma vida em comunidade cuja identidade se dê a partir das diferenças. Marino Biondi, em *Scrittori e identità italiana* (2004), dedica um capítulo a Vasco Pratolini e, ao fazer o balanço da sua obra, afirma:

Um tema recorrente em Pratolini, que atravessa livros distantes entre si, como *Il Quartiere* e *Allegoria e derisione*, é o do patrimônio afetivo da comunidade que, se não bastar ou não for suficiente para nutrir os irmãos e os adeptos, então desencadeará uma sucessão de perdições. Essa “condição pratoliniana” é uma moralidade afetiva [...]. A moralidade está na amizade, na fraternidade ou na solidariedade, desde que compartilhada. Aquele que se isola com o próprio segredo, como se diz de Gino, permanece sozinho, e esta solidão é suficiente para que o indivíduo se perca, mas não a ponto de fazê-lo morrer no coração dos amigos [...].” (Tradução nossa. BIONDI, 2004, p. 205).

Este afeto que une os homens é o que anima a ética d’*O Bairro*, a qual transborda da história contada para o âmbito estético. Gino se perde, segundo Giorgio, porque se afasta do grupo de amigos, priva-se da amizade e do amor compartilhado, encerra-se em uma vida apartada da comunidade; no entanto, “não a ponto de fazê-lo morrer no coração dos amigos”: “O Bairro é a última estação do coração. A última pela qual se empenhe a palavra, que é também um conceito de felicidade” (BIONDI, 2004, 205). Longe de se colocar alinhado a uma estética pura, *O Bairro* a problematiza à medida que ocupa o “entrelugar”, construído exatamente às margens da Florença gloriosa dos séculos anteriores. Sem negar a sua aura áulica, o lugar d’*O Bairro* é híbrido por natureza: o “bom italiano” ao lado dos regionalismos e ditados populares fazem reverberar a nostalgia de um tempo antigo em meio às vozes populares:

O *Bar San Piero* desmontou sua porta de vidro: invade a calçada a assadeira de sonhos recobertos de açúcar, cheirando a baunilha. O tripeiro está à frente do seu carroto: fumaça na caçarola a dobradinha que acaba de ser cozida; em torno dele se aglomeram os aprendizes do Bairro com o pão crocante nas mãos, para a primeira refeição: limpam os dedos no forro das calças para acrescentar uma pitada de sal. O padeiro está de camiseta e ceroulas na porta do estabelecimento. Passa o trapeiro com seu chamado e o carrinho de ambulante que um garoto empurrava. Com um saco às costas, um jovem de sotaque diferente lança pela rua do *Agnolo* o grito cotidiano:

Compro cabelos caídos do pente. Diz a canção:

Aquela flor de primavera
quer dizer fidelidade
à sua toutinegra
ele a dará

E o jovem, do alto do seu triciclo carregado de latas de gasolina, interrompe o canto para guinar ousadamente na última hora evitando a menina atrapalhada: “Cuidado, oooh!”, gritando-lhe na cara. Dos parapeitos do *Arno*, sobre os quais uma névoa ligeira demora a dissipar-se, os pescadores prestam enorme atenção à rolha boiando na correnteza: deixaram a vara presa no parapeito com um prego, acendem metade de um charuto enquanto esperam. O longo fio da linha de pescar se perde na refração. (Capítulo IV, pp. 186 e 187)

Alimentos típicos, profissões, cenas corriqueiras, ruas invadidas pela movimentação do povo, sons que emergem na manhã que se abre vagarosamente, ao sabor dos ritmos da natureza, abrigam a canção tradicional e a voz antiga imanta as relações de equilíbrio estabelecidas pela comunidade. A sinestesia sugerida pelo odor dos alimentos nas calçadas d’*O Bairro* misturado à canção entoada pelo jovem atrevido e à cortiça observada pelos pescadores promove um olhar lírico para a vida de um povo cuja mansidão destoa das condições opressivas do dia a dia. O tom idílico se desdobra na espera dos homens, que meditam enquanto olham o rio ainda encoberto pela névoa, como se eles mesmos, vivendo na fronteira entre a realidade exterior e o universo interior, tardassem a perceber as mudanças e violências em curso na Itália sob o regime fascista, a preparar a Segunda Guerra Mundial.

Procurar traduzir trechos em que as línguas do povo, informal, e a do narrador, mais formal, mas também misturada com outros registros, é uma oportunidade para pensar no conjunto da obra. Qual o valor da canção no contexto em que a vida dos marginalizados é flagrada em seus movimentos cotidianos? Como ela mesma traduz o olhar da coletividade já cristalizado na vida da comunidade?

A canção popular, em contraste com o lirismo da voz do narrador (escrita, segundo a língua dos clássicos) e com a voz do jovem de “sotaque diferente”, consolida a construção de línguas que convivem paralelamente pelas ruas do lugar. A língua de prestígio cultural, científico e econômico – que deu origem ao italiano oficial – se estabelece ao lado das duas outras línguas, as quais, proibidas pelo fascismo, emergem das margens, contaminando o centro, representado pelo florentino. As línguas que compõem *O Bairro* se misturam, revelando no interior do mesmo sistema linguístico a

ocorrência de outras línguas. Esse olhar miúdo e detido para a percepção dos fatos de linguagem foi proporcionado pelos procedimentos tradutórios, os quais, ao provocarem estranhamento no ato da tradução (Qual língua brasileira utilizar? O português formal? O informal?), exigiram a construção de hipóteses que buscassem conhecer as motivações de tais misturas, uma vez que Pratolini expressa em diversas ocasiões (como já apontado) ter profunda consciência sobre a escritura de *Il Quartiere*.

Aceitando as insuficiências inerentes ao trabalho tradutório como consequência natural de uma concepção de língua que se projeta como dinâmica contextual e temporal, uma instituição humana, que é matéria e fim da racionalidade, as reflexões sobre a tradução d'*O Bairro* procuram não exatamente justificar as escolhas tradutórias, mas problematizá-las, com o intuito de propiciar mais uma estratégia de aproximação dos sentidos gerados pela obra. O registro da língua oficial italiana, sempre paralela à popular, é muitas vezes revelada em momentos narrativos idílicos, o que identifica a língua ao lugar em uma nota nostálgica, reconhecida na reconstrução das imagens tradicionais que a narrativa percorre ao se embrenhar na vida do povo d'*O Bairro*.

As misturas resultam na hibridização d'*O Bairro*, as quais, em última instância, apontam para aquela ética de Pratolini, cujo empenho de valorizar os tipos populares é antes de tudo a tentativa de levar ao plano literário o que o autor percebia ser exclusivo do povo, o sentimento de afeto pelo próximo. Eis algo de que as elites econômicas jamais gozarão.

Giorgio conhece a língua culta e faz uso dela; mas ele a corrompe ao colocá-la a serviço da língua que compõe a sua cultura popular, esta sim genuinamente original e ainda viva na comunidade da qual ele participa; também o narrador não pode se eximir de se apropriar dos ditados e provérbios que perpassam a boca dos tipos populares, vão recobrando o florentino com a “castidade” do dialeto toscano, que corre de beco em beco restituindo uma identidade coletiva capaz de fazer reviver o profundo sentimento de comunidade das pessoas do Bairro. As variações linguísticas compõem o próprio esteio sobre o qual se erguem os sentidos d'*O Bairro* e exigem atenção permanente. Há nessa língua de Dante falada pelas ruas do bairro popular uma reivindicação da posse do “bom italiano” pelo povo, pelos marginalizados, pelos camponeses, pelos artesãos, pelos oprimidos, por aqueles que aprenderam a língua dos clássicos de modo quase natural, como afirma Pratolini. A cultura clássica florentina não é privilégio dos donos do capital. O que poderia perfazer contradições teóricas revela a ética daquele Pratolini, intelectual *partigiano*, empenhado e engajado nas frentes de combate e formado na

cidade, da qual emanava o que se reconhecia ser a mais alta cultura italiana. Como afirma Jacobbi (1960), a formação autodidata deste intelectual enfrontado no meio florentino resulta na construção de um repertório marcado pela melhor tradição clássica:

Pratolini, embora homem do povo, viveu e formou-se em uma cidade como Florença, onde se respira literatura e onde os movimentos literários do século tiveram quase todos origem e campo de batalha. (*O Estado de S.Paulo*. “Suplemento literário”. 10 set. 1960)

Entre os tantos problemas relacionados à tradução, a dificuldade de encontrar um padrão médio para a linguagem foi o que gerou revisões permanentes. N’*O Bairro*, a heterogeneidade dos discursos é aprofundada, diferentemente do que Marzia Vicentini, em “Neorrealismo italiano: raízes populistas”, afirma com relação ao *Cronache di poveri amanti*, publicado em 1947: “Esta procura de harmonização das vozes que compõem a narração se expressa, no nível da linguagem, como busca de um tom médio, homogêneo, que não deixa sobressair as vozes isoladamente nem o ‘solo’ do narrador” (1979, p. 130).

O tom médio, n’*O Bairro* é, ao contrário, evitado, o que no ato da tradução pode ser percebido, conforme assinalado, pelos problemas inerentes a este tipo de atividade. Como tecer essas variações linguísticas na tradução sem perder de vista o projeto estético e ético de Pratolini foi uma busca que se impunha antes da primeira versão do trabalho tradutório. Entretanto, as reflexões teóricas em torno dos resultados iniciais da tradução, a partir do estudo de alguns teóricos, promoveram outro olhar para inúmeras soluções. Umberto Eco, em outro texto já clássico entre os estudiosos da tradução, *Dire quasi la stessa cosa* (2007), introduz o conceito de “negociação”, colocando o próprio tradutor como aquele que deve negociar com o autor do texto original (muitas vezes já morto), com a permanente influência da “língua de partida” (a língua materna) na “língua de chegada” (a língua estrangeira) e com a imagem inapreensível do receptor do texto em tradução. As questões levantadas por Eco procuram encontrar um ponto médio no movimento bipolar lido por Susana Lages em Benjamin, que vê a experiência do tradutor entre a melancolia e a utopia. Se pensar em termos de “negociação” é algo que ilumina de outro ponto de vista as considerações de Benjamin, considerar a “língua de partida” e a “língua de chegada” abre uma brecha para pensar nos problemas das várias línguas que compõem a “língua de partida”. Além disso, há ainda a questão relacionada

ao público para o qual se pensa realizar a tradução: se em Eco o público impõe outra negociação a ser realizada pelo tradutor, em Benjamin, ele aparece de outra maneira:

“Em caso algum a preocupação com o destinatário se revela fecunda para o conhecimento de uma obra de arte ou de uma forma artística. E é assim não apenas porque toda a relação com um público determinado ou com os seus representantes corresponde a um desvio, mas também porque até o conceito de destinatário “ideal” é nefasto em toda a reflexão no âmbito da teoria da arte, porque a função desta última é tão somente a de pressupor a existência e a essência do homem em geral. A própria arte pressupõe a existência corpórea e espiritual do homem – mas em nenhuma das suas obras a sua atenção. De facto, nenhum poema se destina ao leitor, nenhum quadro ao observador, nenhuma sinfonia aos ouvintes.” (BARRENTO, *apud* BRANCO, 2008, p. 82).

Se nenhum poema é feito para determinado leitor e nenhum quadro para um espectador específico, por que uma tradução deveria atender a um determinado destinatário? Essa condição, diz Benjamin, desorienta o tradutor, porque, antes de tudo, “A tradução é uma forma” (BARRENTO, *apud* BRANCO, 2008, p. 83), a qual deve contemplar em si o *outro* e não excluir outros não previstos quando da sua elaboração. A visão é mais uma vez a das línguas que se excluem e se completam, por suas diferenças e semelhanças, e, mais do que isso, porque todas elas intentam “comunicar”.

As permanentes mudanças nas várias versões realizadas da tradução se deram em função de diversos fatores, dentre eles os estudos em torno da teoria da tradução; as soluções, sempre provisórias, responderam às necessidades que foram surgindo ao longo do trabalho tradutório, o qual, em última análise, dava-se em consonância com os estudos relacionados à fortuna crítica sobre Vasco Pratolini, à sua trajetória ficcional, ao conhecimento d’*O Bairro*.

A teorização em torno das questões relativas à tradução não se deu *a priori*, mas foi consequência do lugar ocupado por *O Bairro* no estudo ora realizado, o qual se funda na hibridização dos gêneros e das línguas que o compõem, cujos impactos prenunciam a tendência inventiva do neorrealismo nascente na Itália do pós-guerra e o caráter nacional-popular dos escritores da Resistência.

Fundamental para pensar sobre esse lugar e o trabalho tradutório foi a comparação entre a tradução proposta (Capítulo IV) e a tradução em língua portuguesa de Portugal, publicada em Lisboa pela Editora Livros do Brasil, em 1956, na Coleção Miniatura. Lançada pouquíssimo tempo depois da publicação do original na Itália (que

se deu em 1945), o tradutor, também de esquerda e que teve algumas de suas poesias censuradas pelo governo salazarista, traduziu *Le ragazze di San Frediano*, de Pratolini, em 1958. O projeto editorial da coleção portuguesa, cujo slogan “As grandes obras em pequenos volumes”, teve mais de 165 obras traduzidas e introduziu em Portugal textos europeus ainda desconhecidos (apesar de também Pratolini ter sido tradutor, não há nenhum comentário dele sobre essa ou qualquer outra tradução de sua obra para o português).

A comparação da obra em português de Portugal com a tradução realizada impulsionou a percepção do que aqui tem se tratado como as diferenças dos níveis de linguagem dentro de um mesmo discurso. Essas variações foram mantidas na obra portuguesa, cuja distância do português culto e mais popular é minimizada em algumas passagens, mas aprofundada em outras. Um bom exemplo é a cena a seguir, transcrita do original (a edição utilizada foi a publicada em 2011), da tradução de José Terra (sem data de publicação) e da sugerida no Capítulo IV (2015) respectivamente. Trata-se de um momento de intimidade entre Berto e Argia, os quais dançam apaixonadamente causando impacto no grupo, já que ambos eram casados e não escondiam a atração que sentiam um pelo outro:

A.

“Berto ballava volentieri con lei:

‘Fra noi anziani’ le diceva.

Argia protestava, porgendogli le braccia:

‘Se a trent’anni ci si chiama anziani!’.

‘Non vede che Olga ci guarda scandalizzata?’

‘Poveretta!’ diceva Argia. E lo trascinava accelerando la *figura*. Berto le stringeva forte, con intenzione, la mano attorno alle reni.” (PRATOLINI, 2012, p. 89).

B.

“Berto dançava de bom grado com ela.

— Entre nós, os velhos – dizia-lhe.

Argia protestava, estendendo-lhe os braços:

— Velhos um corno, Berto! Se trinta anos se chama velho!

— Minha cara! Não vê que a Olga nos olha, escandalizada?

— Pobrezinha! – dizia Argia.

E arrastava-o, acelerando o andamento. Berto apertava-a fortemente, com intenção, a mão em volta dos rins.” (PRATOLINI, s/d, p. 105. Tradução José Terra).

C.

“Berto dançava com gosto com ela:

“Entre nós, os idosos...””, dizia-lhe.

Argia protestava, estendendo-lhe os braços.

“Se com trinta anos nos chamamos de idosos!”.

“Não vê que Olga nos olha escandalizada?”.

“Pobrezinha!”, dizia Argia. E o arrastava acelerando o *passo*. Berto apertava-a forte, intencionalmente, a mão em suas cadeiras.” (Capítulo IV, pp. 210 e 211)

A leitura dos três fragmentos pode iluminar alguns problemas do trabalho tradutório. A pontuação empregada na tradução portuguesa e na aqui proposta variaram, bem como a manutenção ou não do grifo realizado no original; aliás, a tradução portuguesa substitui o termo “*figura*” por “andamento”, enquanto propusemos “passo”. No entanto, o que realmente chama a atenção é a inclusão da frase “Velhos um corno, Berto!” na tradução de José Terra.

Francis Aubert, em “Modalidades da tradução: teoria e resultados” (1998), chama a atenção para o que outros teóricos apontam como a teia complexa que envolve o trabalho tradutório:

A tradução, como qualquer outro ato de comunicação, de qualquer tipo ou natureza, é algo que ocorre entre indivíduos e entre grupos sociais. A tradução é, também, algo que tem lugar entre culturas, ideologias e visões de mundo distintas. A tradução é, ainda, algo que se passa de forma ininterrupta no mercado, envolvendo, em termos econômicos, uma mais-valia de vários US\$ bilhões ao ano, em escala mundial. A tradução é, à evidência, algo que se faz com textos e com discursos. E, por fim, a tradução é algo que se expressa em orações, sintagmas e palavras. (AUBERT, 1988, p. 99)

Para o professor e estudioso, a teoria da tradução e as literaturas comparadas impulsionaram as pesquisas em tradução; mais recentemente, com as novas tecnologias, novos modelos para refletir sobre os processos de tradução se ofereceram. Ao discutir o que Aubert (1988) chama de “modalidades de tradução”, propondo uma escala em treze pontos de diferenciação entre o texto original e o traduzido, o artigo chama a atenção para as soluções que os tradutores chegam quando precisam lidar com palavras, expressões, frases “ancoradas em uma cultura e/ou um ambiente natural específicos para os quais, ao menos em tese, não haveria equivalentes possíveis na língua meta” (AUBERT, 1988, p. 124). Suas reflexões – que partem do modelo proposto por Vinay e Darbelnet alguns anos antes - estabelecem parâmetros definidos para classificar as escolhas dos tradutores, segundo a proximidade maior ou menor do texto de partida. Mas também as suas conclusões apontam para a dificuldade de se estabelecer tais modalidades a todas as traduções, cabendo refletir sobre cada obra, original e traduzida.

Há outras passagens como a acima transcrita, que exemplificam o que o professor Francis Aubert (1988) chama de “adaptação”, porque é o ponto máximo de

distanciamento entre o original e a tradução. Esse afastamento entre os textos se justifica inclusive porque não há em nenhum outro momento do texto original uma manifestação parecida de Argia, seja em relação ao conteúdo da frase, seja em relação ao uso de termos vulgares e populares. Ao contrário, Argia, apesar de se lançar a Berto estando ainda casada (depois ela fica viúva), é uma personagem recatada e ingênua, que sustenta e mantém o marido alcoólatra e depois doente até a sua morte. A introdução de uma frase com um termo como “corno” funda uma aproximação de Argia com uma linguagem não utilizada por ela ao longo de toda a narrativa (Argia e Berto sequer ainda se tratavam por “tu”).

Não se trata de procurar compreender o percurso do tradutor José Terra, mas de encontrar na própria obra elementos que contextualizam o que é visto como “adaptação” do texto original. De certo modo, tal criação de José Terra traz à tona o que se tem lido aqui na composição de um mosaico de variações linguísticas, presentes em personagens dos mais diversos tipos.

Outros momentos da tradução para a língua portuguesa de José Terra também contribuíram para a construção deste olhar brasileiro aqui apresentado no Capítulo IV; outros ainda funcionaram como uma espécie de advertência, quando se pensa, por exemplo, na supressão de passagens de textos populares:

A.

“Meglio! dire tutto con bacioni –
mille!
Bella! venditrice di banane –
gialle!” (PRATOLINI, 2012, p. 87)

B.

“Melhor dizer tudo com mil beijos!
Bela vendedora de bananas!” (PRATOLINI, s/d, p.103. Tradução José Terra)

C.

“Melhor! dizer tudo com beijões –
mil!
Bela! vendedora de bananas –
amarelas!” (Capítulo IV, p. 209)

A escolha do tradutor português, para além da mudança sintática e de pontuação para “Meglio!” e “Bella!”, que evidentemente propõe sentidos (o que é visto em qualquer tipo de trabalho tradutório), suprime “gialle”; se isso acontece nesta canção

popular, em uma anterior, já transcrita no capítulo II, o tradutor opta por acrescentar a expressão “com certeza” inexistente no original:

A.

“Quel fiore di primavera
vuol dire fedeltà,
alla sua capinera
egli lo donerà...” (PRATOLINI, 2012, p. 54)

B.

“Aquele flor de Primavera
quer dizer fidelidade,
e à sua toutinegra
com certeza que vai dá-la...” (Tradução José Terra, p. 67.)

Sem dúvida, por raciocínios vários, as escolhas realizadas em uma tradução sempre podem ser justificadas, apesar de alguns teóricos apontarem “erros” em alguns trabalhos (os quais se dariam segundo desconhecimento da língua, da cultura, desatenção, tempo, entre outras causas). A professora e pesquisadora Roberta Barni, em “A tradução literária: imagens da proximidade na distância entre Itália e Brasil”, chama a atenção para o fato de cada tradução ser apenas “um caminho a ser percorrido”:

Se tivéssemos de perceber o texto de partida como um texto “sagrado”, e nossa “missão” de tradutores, a de decifrá-lo (mas, por favor, sem muito alarde, na ponta dos pés, na camisa de força da “transparência” e da “fidelidade” – só para usar alguns lugares-comuns em tradução) nós próprios estaríamos nos designando uma tarefa impossível. Todavia, se partimos do princípio evidente de que a tradução será nossa (minha) leitura (apenas uma leitura) do texto de partida, eis que a perspectiva muda. Nos liberamos dessa “ética da transparência” para assumir, em plena responsabilidade, o papel de autores da tradução, que é outro texto. É um caminho, um caminho a ser percorrido. (*Revista Italiano*. UERJ, ano 1, v. 1, nº 1, 2º semestre, 2010. pp. 10 e 11).

No caso da tradução proposta no Capítulo IV, a consciência sobre a distância entre o tempo da obra e o da tradução, a cultura de cada local, o “caleidoscópio de linguagens” (BARNI, 2010, p. 4) de cada obra, ilumina o que Barni chama de “ética da transparência”, porque não há uma única proposta possível de tradução, senão várias e variadas, a depender da leitura realizada. A tradução não deriva de um raciocínio sempre e completamente objetivo, sofrendo a profunda influência da subjetividade do

leitor-tradutor no entendimento da obra, para além de tantos outros aspectos. O que se pretende discutir a seguir é como os estudos tradutológicos, ao refletirem metáforas – às vezes contraditórias entre si – do próprio ato tradutório, influenciam a tradução na mesma medida em que ela imprime sentido àqueles.

3. Traduzir-se em línguas

Paulo Ottoni, em “Tradução recíproca e *double bind*: transbordamento e multiplicidade de línguas” (2005), apresenta a tradução como um acontecimento da linguagem que deflagra a existência de mais de uma língua dentro de uma mesma obra. Os pressupostos são os de que um texto literário contempla em si várias línguas, gerando uma profusão de vozes dentro de um mesmo sistema linguístico, muitas vezes, visto como homogêneo:

A tradução é um acontecimento que está dentro do jogo de significados que se produz entre as línguas [...] Não há, assim, fronteiras entre as línguas; elas se complementam, provocando e proporcionando um transbordamento e evidenciando a multiplicidade de línguas envolvidas na tradução. (2005, p. 50)

Nesse contexto, a “língua de partida” e a “língua de chegada” a que se refere Eco seriam, ao fim, complementares, na medida em que elas não podem ser vistas dentro de limites fixos; como sistemas linguísticos que são, a “língua de partida” e a “língua de chegada” portam outras línguas, as quais se colocam em permanente relação dialógica, influenciando-se e transformando-se permanentemente. Tal hipótese se ajusta à leitura desta narrativa de 1943, como apontado nos capítulos anteriores, e também com o próprio projeto literário do autor, cuja poética se lê na construção de uma obra de caráter nacional e popular, o que, em Pratolini, significava abarcar as línguas populares correntes n’*O Bairro*.

Na sua profusão de registros e de hibridismos, que se encontram sem se fundirem (em neologismos, por exemplo), *O Bairro* ilumina a discussão proposta por Ottoni e é por ela iluminado: o leitor passeia entre as várias línguas – do italiano clássico aos regionalismos florentinos –, que resistem à influência das outras línguas na mesma medida em que são alteradas por elas.

A discussão de Ottoni sugere inclusive alguns questionamentos (lúdicos, sem dúvida, já que, como se disse, a perspectiva é a de que há várias línguas dentro de um

sistema, em atrito e em complementaridade): a qual região do Brasil corresponderia Florença, a fim de que se fizessem algumas aproximações linguísticas? Segundo qual padrão linguístico os discursos de Giorgio, jovem que não completou os estudos e que apresenta profundas oscilações entre os registros mais e menos formais, deveriam corresponder?

Como visto anteriormente, *O Bairro*, contemplado no seu contexto de origem, evoca problemas antigos como a eleição de uma língua oficial dentre as muitas línguas usadas no antigo reino da Itália; sugere a aversão de Pratolini ao “toscanismo”, visto pelo autor como uma força retrógrada e elitista, mas também afirma a língua dos clássicos, fazendo ressoar a cultura florentina renascentista e a sua época áurea; leva ao plano literário canções e ditados populares. Dentro dessa paisagem linguística, determinar um único padrão para traduzir as variações linguísticas significaria anular a força da obra.

Para eleger um registro que correspondesse a cada um dos apresentados n’*O Bairro*, considerou-se o contexto de produção deste trabalho, determinado por se tratar da produção de uma tese, portanto, de um trabalho acadêmico, na Universidade de São Paulo, que previa uma reflexão teórica sobre o ato tradutório dentro da moldura prevista e segundo a linguagem usual neste círculo. Para além, também as traduções dos ditados e canções populares acabaram seguindo majoritariamente os usuais na cidade de São Paulo em detrimento dos que possivelmente são utilizados em outros rincões brasileiros.

Tais observações parecem óbvias, mas o fato é que cada uma dessas escolhas acaba por promover uma reflexão sobre a obra, sobre as línguas em jogo, sobre o *contexto* de partida e o de chegada. Em se tratando d’*O Bairro*, a tradução pautou a necessidade de refletir sobre as tensões subjacentes às “concepções de língua e de linguagem” (2005, p. 81) mais do que propriamente sobre uma “concepção de tradução”, já que o trabalho tradutório, acompanhando Ottoni, não é visto como um fenômeno universal, mas como algo dinâmico, contextual e impuro e que parte do reconhecimento de que o sistema linguístico traz em si uma profusão de modos de dizer, conforme os vários usos sociais da língua:

As teorias e histórias são sempre construídas na tentativa de estabelecer e detectar a tradução enquanto um processo, possível de ser identificado, que se instala entre línguas distintas. É a esse processo, que distingue somente uma língua de chegada e outra de partida como polos opostos e não complementares, que o *double bind* se opõe e resiste. (OTTONI, 2005, p. 72)

Contra-pondo-se à visão de que a língua de partida (a de origem da obra) se opõe à língua de chegada, estabelecida por estudiosos como Umberto Eco (2003), Ottoni, seguindo o raciocínio de Derrida, explora o *double bind* (duplo vínculo) como uma questão que aparece para mostrar as diferenças e as semelhanças entre as línguas envolvidas na tradução:

O *double bind* mostra através da língua que a tradução é necessária e impossível. A intervenção de uma língua na outra proporciona a produção de significados; só através do *double bind* um texto se faz outro ao evidenciar que a diferença de significados não é privilégio das diferenças e de diferentes línguas, mas de como essa diferença cria uma espécie de tradução recíproca. (OTTONI, 2005, p. 52)

Necessária, para que se faça conhecer por mais pessoas, e impossível, porque sempre resultará na produção de sentidos originais, o trabalho tradutório se faz do impacto de uma língua sobre a outra, o que já ocorre dentro da obra no seu contexto original. Essa condição abala, seguindo ainda Ottoni, os polos nacional (o da língua materna) e universal (o da língua estrangeira) e resiste à tentativa de uniformizar as variantes linguísticas, impedindo que se apaguem e neutralizem as línguas que se entrecruzam nas obras:

Tradução será considerada, nesta reflexão, como um *acontecimento* da linguagem humana que revela ao mesmo tempo a existência de várias línguas e as diferenças e semelhanças entre elas. Por um lado, afirmar que há várias línguas e que os significados são produzidos pela tradução, a partir das suas diferenças e semelhanças, implica afirmar também a existência de várias línguas num mesmo sistema linguístico. (OTTONI, 2005, p. 72)

Na prática tradutória de *Il Quartiere*, a abordagem de Ottoni justificou inúmeras escolhas, como o fato de manter alguns termos regionais, apresentar as versões em língua materna dos ditados e canções populares em nota de rodapé, deixar os nomes próprios e alguns termos tal qual aparecem no original (e em itálico, a fim de destacar e acentuar a presença deles no texto). Essas escolhas derivaram de algumas propostas: 1. iluminar as várias línguas que compõem um mesmo sistema linguístico (valorizando o que Ottoni chama de “implantes linguísticos”); 2. indicar o fato de os dois sistemas linguísticos em jogo dialogarem desde a origem de cada qual. Diálogo tão antigo – iniciado na origem de cada tronco linguístico e acentuado pelos fluxos migratórios e

pela influência cultural e econômica que um país exerce no outro – implica pensar que há séculos a língua portuguesa do Brasil traduz a língua italiana e é traduzida por ela nos registros de maior ou menor prestígio cultural. Assim, também as identidades nacionais se relacionam, aproximando e distanciando as culturas em contato; 3. evidenciar a tensão que permanece no texto traduzido, oriunda do próprio *double bind*, que impede o estabelecimento de um único olhar sobre o texto de origem.

Os nomes próprios funcionam, quando mantidos na língua materna, como “implantes” na língua estrangeira. Conforme Ottoni, ao serem enxertados, os termos são absorvidos pelo outro idioma, transbordando e misturando-se à outra língua, participando dela e transformando-se em função do novo contexto linguístico. Os nomes, sempre acompanhando Ottoni, dão a impressão de serem “decalques – implantes – de uma língua na outra, transformando e produzindo um especial efeito de sentido” (2005, p. 66). Esse “efeito de sentido” causa estranhamento no público, já que provoca atrito com o repertório a que está habituado, mobilizando novos olhares não apenas para o contexto em que a obra foi produzida, mas também para o de que participa. N’*O Bairro*, livro em que o lugar ocupa função protagonista, apesar de algumas ruas encontrarem tradução na língua portuguesa (caso de *Malcontenti*, *Borgo Allegri*, *Pietrapiana*, entre outros), a tentativa foi a de iluminar a importância delas para a narrativa. Outros termos também foram mantidos, porque veiculavam uma carga semântica mais específica e já tradicional:

Nós estávamos contentes com o nosso Bairro. Localizado nos limites do centro da cidade, o Bairro se estendia até as primeiras casas da periferia, lá onde começava a rua *Aretina*, com suas hortas e a sua estrada de ferro, as primeiras casas burguesas, as vivendas. *Pietrapiana* era a rua que cortava em linha reta o Bairro, como se o dividisse entre *Santa Croce* e o rio *Arno*, à direita, os Parques e a *Annunziata*, à esquerda. Mas esse lado já era um lugar nobre, isolado no silêncio, indo em direção a *San Marco* e à Universidade, abandonado pela gente do povo que deixava os filhos correrem por suas ruas com nomes de anjos, de santos e de ofícios, nomes antigos de famílias “de peso” do *Trecento*. A rua dos *Malcontenti* era sua artéria e um aviso; rua do *Agnolo*, a boca-do-lixo na qual desembocava *Borgo Allegri*, onde em um tempo distante uma imagem da *Madona*, pintada por um concidadão imortal, levada em procissão, dignou-se a operar um milagre no meio do povo, “alegrando-o”. Roupas à janela, mulheres com pouca roupa. Mas também pobreza sofrida com orgulho, afetos defendidos a unhas e dentes. Operários, e mais propriamente, carpinteiros, sapateiros, ferradores, mecânicos, mosaístas. E tabernas, comércios esfumaçados e luzentes, *caffè novecento*.

Nesse caso, nomes como *Porta alla Croce*, *Aretina*, *Corso*, *Volta*, *Pinzochere* e até mesmo *Firenze* permaneceram em italiano e sem notas de rodapé para todas, as quais, podendo explicar alguns termos, minimizariam o efeito de estranheza buscado. Para um nome de rua como “Pinzochere”, é quase um esforço não colocar uma nota de rodapé, ainda mais no contexto em que se apresenta:

O menino podia contar inocentemente as suas bolinhas de argila, sentado no degrau do bordel, no beco chamado rua *Rosa*; o homem do povo urinar sem remorso na parede abaixo da lápide que indicava a casa habitada por Giacomo Leopardi; a moça bonita encher-se de orgulho por morar na *Pinzochere*, que era uma das ruas mais limpas do nosso Bairro. (Capítulo IV, p. 145)

Compondo as impurezas de que fala Ottoni na língua estrangeira, “decalcada” pelo alcance que eles, os nomes próprios, têm, ao fundarem campos semânticos estranhos à língua materna, naturalizam-se e “transbordam” os seus limites originais, os quais, aliás, são já resultados de outras combinações e misturas (como a história de qualquer língua, inclusive do latim). Tais marcas perfazem as “impurezas” que, segundo Ottoni, comunicam as tensões entre as várias línguas da narrativa: “O tradutor é aquele que vai transformar e produzir significados, produzir outras impurezas na língua para a qual traduz” (OTTONI, 2005, p. 53), promovendo a tradução “recíproca”.

É este movimento, no qual as línguas se contaminam, que deixa os rastros de uma tradução, a um só tempo, possível e impossível, concretizada por meio das impurezas, as quais, contraditoriamente, resistem ao esforço de pertencimento a um ou outro território linguístico exatamente porque passam a fazer parte deste outro sistema, antes estrangeiro:

Ao encararmos uma língua nacional e a outra, a estrangeira, como complementares, estamos evidenciando a questão da língua e, assim, os polos (nacional e universal) não podem mais manter-se intactos. (OTTONI, 2005, p. 75)

Como traduzir os nomes das ruas para a língua portuguesa, ocupando o Bairro a função de personagem na narrativa? Ainda que a opção por traduzir outros nomes próprios como o das personagens fosse levado a cabo e, por expansão de tal raciocínio, a escolha fosse a de traduzir o nome das ruas, dos lugares, essa decisão implicaria um

projeto de tradução que contemplasse a perspectiva de que, tratando-se de línguas diferentes, elas deveriam garantir os seus limites claros e, portanto, pressuporiam campos semânticos especificados por arranjos lexicais originais. Todavia, o trabalho tradutório sugerido por Ottoni, sempre com base nas reflexões de Derrida, questiona tais delimitações, entendendo os sistemas linguísticos como flexíveis e porosos, em permanente contaminação recíproca.

Outras consequências a *O Bairro* o texto de Ottoni produziu, vistas no trecho acima, com a manutenção, por exemplo, de termos como “caffè novecento”, porque (ver nota de rodapé, Capítulo IV, p. 145) a expressão foi lida de acordo com a particularização de um estilo de comércio local, tradicional, um “café”, próprio do período. Mas esta decisão não foi uniforme até porque em outros momentos procurou-se termos brasileiros ou ítalo-brasileiros para certos regionalismos. A opção por deixar os termos em italiano existia como a de traduzir os nomes dos lugares. Contudo, ao proceder de tal modo, o que se procurou foi abrir ora brechas para tecer comentários sobre os alimentos, ora sobre a língua, ora sobre os próprios lugares, a fim de valorizar alguns elementos da cultura florentina e esclarecer alguns pontos, mas não todos. Os resultados, em todos os casos, são sempre questionáveis, inclusive porque não foram padronizados:

A questão da tradução é a questão da intervenção na língua e não um gerenciamento decorrente da necessidade de se manter as línguas envolvidas na tradução em oposição. Tradicionalmente a tradução se apoia numa teoria ou numa história, a partir de uma concepção da linguagem que faz uma distinção estanque entre duas línguas, na tentativa de manter intactos esses polos, em oposição, e não levando em conta sua complementaridade. (OTTONI, 2005, p. 73)

No limite, as reflexões de Ottoni abrem um espaço para que se pense nesses nós que se tecem ao longo do trabalho tradutório e vão ao encontro do que a professora Roberta Barni aponta como a responsabilidade do tradutor (2010) sobre as obras em jogo. Impedindo um ato visto às vezes como de transposição, a obra, com toda a sua complexidade, resiste a simplificações e exige a consciência não apenas daquele que opera a tradução, mas também do leitor na cultura de chegada, que deve construir e adequar as suas expectativas com relação à leitura de uma obra que foi traduzida por determinada pessoa e em circunstâncias, local e tempo específicos.

Talvez aqui sim se possa pensar na “ética da transparência” de que fala Barni (2010), não a que ilude seus leitores de que é possível línguas se cancelarem na substituição aleatória de termos e palavras, mas na construção de um discurso que evidencie e justifique os discursos assumidos pelo(s) tradutor(es) envolvido(s). É o próprio romance que aponta para a necessidade de se levar em conta a complementaridade entre as línguas a que se refere Ottoni:

Giorgio se formava tarde após tarde sob o olhar do seu pai. Prolongava-se por dias a conversa entre um pai e um filho que se tinham reconhecido.

Depois do jantar, ambos ficavam no terracinho, e o pai falava ao seu filho, transmitia-lhe, com os comentários aos mínimos episódios do dia, a sua experiência humana, a sua dor serena do mundo. O pai era um homem de quarenta anos, moreno, com olhos negros e brilhantes, uma voz amiga, dois braços fortes, um peito peludo. A mãe, loira, embalava o outro filho pequeno. Cantava-lhe uma canção de ninar que dizia:

Nana oh! nana oh!
e o pequeno adormeceu...

Do fundo das ruas chegava o eco de uma rádio. Sob a extensão dos telhados, os reflexos das luzes. E dos terraços alheios, vozes monótonas, cujo sentido não perturbava a vaporosa quietude do céu.

O pai dizia ao filho:

“Hoje o prédio no qual estou trabalho ergueu-se mais um pouco”.

O filho dizia ao pai:

“Esta manhã bati no Carlo que queria roubar a porção de cerejas do Gino. Deixei as marcas na sua cara.”

E numa tarde de inverno (a casa estava fria, o vento assobiava na varanda), pai e filho perguntavam um ao outro os nomes das capitais:

“Irlanda?”, perguntou o pai.

“Dublim”, Giorgio respondeu.

Naquele momento, bateram à porta. Eram homens mal-educados.

“Polícia”, disseram. Algemaram o pai. Revistaram todos os cantos da casa, rasgando os colchões, revirando as gavetas como ladrões.

Foram-se descontentes, levando o pai. (Capítulo IV, pp. 202 e 203)

A descrição lírica que compõe a moldura da cena da prisão do pai de Giorgio aparece comentada pela canção de ninar que a mãe entoava para o filho mais novo, em dialeto antigo, e pelos nomes de países e capitais distantes que ambos, pai e filho, brincam de rememorar. Entre as línguas que percorrem o ambiente familiar, eles compartilham os acontecimentos do dia, quando subitamente a polícia leva o comunista para a prisão e ao confinamento. A relação de intimidade e de afeto entre “um pai e um filho que tinham se reconhecido” se estende à esfera política, como depois se verá na

atuação de Giorgio. Entre os registros – mais culto, na voz lírica do narrador; mais dialetal, na voz da mãe que afaga o filho; mais informal, na comunicação entre pai e filho –, ecoa uma rádio, trazendo vozes indecifráveis e desconhecidas.

A tessitura de línguas diferentes funciona como uma espécie de ironia, já que a pureza da língua florentina não resiste aos seus usos cotidianos, misturados até mesmo com o dialeto do jovem que invade o bairro em sua bicicleta. Aquela sensação de “pureza” é confrontada no plano formal, fazendo com que ética e estética confluem para a configuração de uma ironia que pulsa por todo o romance, chamando a atenção do leitor para uma força que quer manter o profundo sentimento de comunidade experimentado outrora e por outra que evidencia a contaminação do mundo exterior. O final deste capítulo XII é emblemático:

Mas agora temos saltos altos e joelhos cobertos; e um fingimento nos olhos se nos olhamos. Mas basta que um de nós vire uma esquina de rua ou suba um lance de escadas, para que os outros possam segui-lo em cada gesto, como em um espelho. Nós falamos sobre as razões disso em certo dia distante, entre socos e abraços, ranho embaixo do nariz: não há nada que possa nos escapar no afeto que nos liga. Deixem que o fingimento nos abale, ou a vida, com o coração que engrossa e nós que o comprimimos. Um dia, estaremos mais uma vez todos juntos, ainda que com os corpos desgastados por contatos estranhos. Mas os nossos corpos estão habituados a dormir em um colchão de folhas, a sofrer de frieiras, alimentaram-se de couve e dobradinha, como querem que tenhamos medo de nos encontrarmos um pouco diferentes no rosto? Acham que não nos reconheceríamos? (Capítulo IV, p. 188)

Conquistada a “dissimulação” mediante o contato com o mundo para além das ruas d’*O Bairro*, a experiência comum compartilhada garantirá que o grupo se reconheça. Ou não? À pergunta “Acham que não nos reconheceríamos?”, não cabe resposta, pois o próprio narrador instaura a dúvida sobre o que permanecerá: os vínculos da comunidade, representados pelos hábitos e pelo dialeto casto, ou a ascensão da burguesia industrial, representada pelos “contatos estranhos” e pela transformação da língua culta?

As línguas de que o romance é feito são o registro da convivência – cheia de conflitos e pautada pela luta de classes – entre a comunidade tradicional e a sociedade burguesa, fazendo ressoar a voz do próprio autor, dividida entre a consciência crítica contra a concepção de uma língua clássica (ideologicamente colocada no espectro fascista e a serviço de uma visão política totalitarista e autoritária) e a adesão crítica a

uma linguagem popular, que também não pode se encerrar em si mesma sob pena de afirmar positivamente a cristalização de modos tradicionais e preconceituosos de vida (os quais, em última instância, como visto nos capítulos anteriores, revelam a alienação da comunidade com relação ao mundo). Nos dois âmbitos, a cristalização da linguagem revela uma acomodação a situações reacionárias e que impedem o movimento histórico necessário para que se dê a luta de classes e se confirme a possibilidade da transformação social.

O estudioso Alfredo Margarido, que traduziu para a língua portuguesa de Portugal *Via de'Magazzini*, publicado com o título *Tempo de Guerra*, em 1961, apresenta uma leitura bastante peculiar sobre o interesse do público do seu país em Vasco Pratolini. No Prefácio à tradução que ele mesmo realizou, o crítico e poeta português afirma:

Colocados perante uma vasta soma de trabalhos de Pratolini traduzidos para português, parece-nos dever começar por inquirir quais razões que levam os editores e o público a mostrarem tão clara preferência pelo autor, sabendo, como realmente sabemos, que o valor de um texto na sua língua original, nunca é (ou raras vezes é), paralelo ao conseguido numa tradução. (PRATOLINI, Prefácio, 1961, p. 03)

A demanda de Pratolini pelos leitores portugueses se desdobra em diversas hipóteses, tecidas habilmente pelo crítico. Algumas delas já haviam sido observadas pela crítica italiana, outras – como o reconhecimento do pleno engajamento do escritor na produção de uma literatura empenhada na transformação social – ainda gerariam tensões por causa da relação tensa de Pratolini com o Partido Comunista (e anteriormente com o fascismo de esquerda). Alfredo Margarido caminha ao lado dos críticos brasileiros, esvaziando o questionamento em torno da trajetória ficcional de Pratolini realizada pelos críticos ligados ao PCI. Talvez por isso, ainda em 1961, Margarido estabelece uma leitura de *Via de' Magazzini* e das outras obras pratolinianas publicadas até então com base na comparação entre a população rural e a urbana, chamando a atenção para a tendência que se tem de ver nas grandes cidades uma população menos alienada e mais progressista. Tal observação é apropriada para pensar *O Bairro*, já que, como visto anteriormente, à proporção que o lugar se moderniza, os tipos urbanos começam a adquirir consciência histórica e a participar de modo mais efetivo da vida florentina: o grupo se mantém em profunda alienação e se liberta desse estado apenas quando se dispersa, ultrapassando os limites da geografia local.

Como já mencionado, o próprio Giorgio não tem um olhar tão negativo quanto o pai de Valerio com relação à modernização de Florença. Sabe, sim, que há uma especulação imobiliária e que cresce o abismo entre operariado e patrões, mas também aponta para a organização da luta de classes que se dá fundamentalmente a partir das relações de trabalho no espaço urbano e dos movimentos sindicalistas emergentes. Ou seja, se de um lado a modernização rompe com o equilíbrio da vida da comunidade, de outro promove a emancipação dos grupos sociais. Este movimento, que se verifica em alguns dos personagens, é lido na paisagem linguística d'*O Bairro*. Valerio cresce passeando pelas ruas, aproxima-se de Giorgio, fascina-se por Berto, mesmo sendo por ele rejeitado, inicia-se no universo feminino, mergulha na cultura clássica, na história italiana e distancia-se do Bairro; ao se comunicar com os que permaneceram no seu lugar de origem, lendo as cartas que lhe são enviadas, conscientiza-se da sua profunda alienação e, para além, coloca a sua formação popular em diálogo com a letrada. Ao retornar, Valerio adquire consciência sobre seu papel histórico e projeta um caminho a ser trilhado.

A composição das várias línguas na narrativa coloca em primeiro plano o embate entre forças históricas antagônicas: de um lado, a voz reacionária e fascista, de outro, a voz progressista e o empenho nas lutas contra o regime. A hibridização da linguagem aponta, dessa forma, para a ética desse escritor, que se revela na projeção da revolução nacional e popular (vista na análise da obra em consonância com a convivência tensa entre as línguas em atrito), a ser construída não a partir da harmonização das contradições, mas do aprofundamento delas pela própria convivência. As diferenças, quando não anuladas, possibilitam o olhar para si mesmo e para o outro, viabilizando a humanização dos homens e a transformação das relações sociais.

Por isso, o texto de Paulo Ottoni funciona como uma espécie de metáfora para o próprio entendimento da obra, uma vez que a valorização das impurezas, do *double-bind*, da tradução recíproca é vista como a tradução da ética deste Vasco Pratolini, que sugere uma trajetória da aprendizagem a partir do reconhecimento das identidades, mas também das divergências e dissonâncias.

Entre teorias e literatura, a seguir pretende-se percorrer como as tensões mantidas na obra – inclusive quando se pensa no trabalho tradutório – parecem apontar para a Resistência, termo tão caro a toda geração de escritores a que Pratolini pertenceu.

4. Literatura e Resistência

Pensar a tradução como resistência acarreta pensar a dissolução do nacional e do universal, lida na demarcação da língua materna e da estrangeira. Se os polos deixam de se opor e se apresentam como passíveis de se transformarem mutuamente, também dentro de um mesmo sistema as línguas que o compõem são entre si porosas e resistentes. Isso significa admitir que os regionalismos transformam a língua italiana oficial e esta transforma aqueles, assim como a língua clássica.

No plano ficcional, Pratolini parece valorizar este que é um fenômeno comum a todas as línguas – sendo elas vivas e, portanto, em permanente transformação –, ao não impor limites para os usos que cada personagem faz dela, mesclando a língua dos clássicos à popular na boca do artesão iletrado ou na voz do narrador leitor de Dante. Como já assinalado, tais misturas, à época da escritura do livro, configuraram um evento literário inovador, principalmente quando pensado no contexto florentino e italiano.

Essa falta de padronização é entendida aqui, conforme se procurou mostrar anteriormente, como uma opção consciente do jovem Pratolini (escritor que, aliás, caracteriza-se pela diversidade de propostas narrativas que concebe ao longo da sua trajetória ficcional), o que lança luz para o que se leu como a projeção da ética do escritor, fundada na valorização do homem do povo e na consolidação de relações humanas, que, de um lado, rompessem com os mecanismos de opressão, e de outro, garantissem a possibilidade de reconstrução do sentimento de comunidade. Já se procurou mostrar como as “rupturas” se consolidaram no plano narrativo, vistas ao lado das transformações do lugar, das relações entre o grupo de adolescentes, das línguas que tecem a obra e da sua hibridização; também se procurou mostrar como o texto de Paulo Ottoni e as reflexões sobre o trabalho tradutório de *Il Quartiere* contribuíram para pensar sobre as linhas de força da obra.

Nesse sentido, pensar sobre a tradução acabou se consolidando como uma estratégia para o conhecimento da obra, o que de certa forma estabelece o lugar desta tese.

Agora, pretende-se discutir como esta abordagem das várias línguas dentro de um mesmo sistema evidencia que não apenas a tradução é antes de tudo resistência (porque nunca é pura e sempre revela, a um só tempo, sua potência e impotência, sua capacidade de realização e de abstenção), mas também de como o próprio *Bairro*, em

sua profusão de línguas, anuncia-se como um lugar de resistência e, para além, uma obra da Resistência.

Como se sabe, a língua não é um fato isolado e revela os problemas que permeiam a construção de uma identidade nacional, fato importante para a consolidação da própria ideia de nação; se é assim para a comunidade, para o indivíduo, pertencente a grupos sociais diferentes, o conflito entre a língua familiar, regional e a oficial, nacional, estabelece a mobilidade linguística que dele é requerida, ao necessitar se movimentar entre as várias esferas da vida. Essa é a condição do sujeito e dos vários grupos sociais e, quando se pensa na literatura, a “arte da palavra”, o modo que o autor elabora no plano literário as línguas de que se apropriou ao longo da vida revela uma concepção de mundo.

Beth Brait, em *Literatura e outras linguagens* (2010), situa o problema das relações entre língua e literatura a partir das questões identitárias, salientando que ela promove a literatura e também é promovida por ela. Não apenas a identidade nacional, mas também a de grupo, o qual nem sempre usa a língua de mais prestígio cultural; o reconhecimento dos traços identitários se dá no plano literário, cuja expressão artística representa e constrói, a um só tempo, as várias línguas de uma nação. Assim, pode-se afirmar que, dialeticamente, língua e literatura se transformam. Dominique Mainguenau, ainda nesta obra de Beth Brait, afirma que:

[...] existe uma relação essencial entre a construção da identidade de uma língua e a existência de uma literatura, de um corpus de enunciados estabilizados e valorizados esteticamente: a produção de enunciados de qualidade dá qualidade de língua. (BRAIT, 2010, p.29).

Os “corpus de enunciados estabilizados e valorizados esteticamente” acabam por conformar o que se conhece pelos estilos literários de uma época, os quais confluem para a construção de uma determinada tradição literária. A seleção de temas, o modo de tratá-los linguisticamente, a materialização artística dos problemas de um período compõem a moldura dentro da qual os leitores se sentem incitados a se reconhecerem ou não como pertencentes à comunidade cultural.

Da língua dos clássicos para a língua valorizada pelo regime fascista, cuja imposição a todos os italianos significou também a repressão aos dialetos e, ao fim, à própria identidade dos grupos, a língua oficial provocou nos artistas o impulso de romper com ela, propondo a busca de novas formas de narrar, o que significou inclusive

contrariar as linhas diretivas do Partido Comunista Italiano (CALVINO, 2004, pp. 4-9). O protagonismo popular combinava com a construção de um tempo e espaço marginais, dentro de uma moldura que enfatizava as relações entre arte e sociedade. Recriar a estética significava, nesse contexto, contestar também o nazifascismo e a arte à qual o regime se aliou; o hermetismo passava a ser evitado ou contaminado por outras formas de expressão, como é o caso deste *Il Quartiere*, em que ocorre a deliberada fusão de estilos.

O alinhamento de Vasco Pratolini com o fascismo de esquerda, seu engajamento no Partido Comunista e nas linhas da Resistência Italiana e depois o seu afastamento crítico dele, ao lado da sua produção ficcional que migra do hermetismo dos primeiros anos para a literatura nacional-popular e que caminha para a experimentação linguística das últimas obras mostram um escritor que percebe as mudanças em curso e combate qualquer resposta pronta aos desafios que lhe são contemporâneos.

Há nessa postura de Pratolini uma permanente inquietude, a qual, se de um lado confundiu a fortuna crítica – não se pode esquecer que o próprio escritor se defende de alguns críticos, dizendo que sua obra era lida de modo muito ideológico (CAMON, 1969) –, de outro permite perceber a sua permanente busca de humanização das relações. Diz Parronchi sobre o esforço de Pratolini em se tornar um escritor e poder fazer da literatura um instrumento de transformação social no Prefácio ao livro *Lettere a Sandro* (1992):

Pratolini não respondia ao tipo do que usualmente se tem na Itália por um “intelectual”, era, acima de tudo, um operário. “Literatura” era para ele como “marcenaria” ou “siderurgia” – não uma profissão, e se fosse, seria “medicina” mais do que “advocacia” –: um ofício, do qual conhecia todo o peso e a responsabilidade, e querendo escrever para todos os outros que, sendo operário, podiam lê-lo; manejava a caneta com uma intensidade que nenhum outro italiano do nosso tempo conseguira. (Tradução nossa. PRATOLINI, Prefácio, 1992, p. X).

A referência de Parronchi ao “peso” e à “responsabilidade” com que Pratolini enfrenta a árdua tarefa da produção literária é pautada na experiência do escritor florentino, que passou por momentos críticos, gerados ora pelas carências econômicas, ora pelas críticas, ora pelas tensões com o PCI, ora pelas crises periódicas que o autor enfrentava. Sua preocupação com o homem é manifestada em diversas entrevistas concedidas ao longo da vida, mas, mais do que isso, está na sua própria obra, que procura veicular valores nacionais e populares.

Em março de 1944, Pratolini escreveu uma carta a Parronchi, contando que havia pouco mais de dois meses terminara *Il Quartiere* (PRATOLINI, p. 144, 1992), observação que possibilita o entendimento de que a escritura desta narrativa coincide com a própria origem da *Resistenza*, momento que é visto por Pratolini e toda a sua geração como um evento quase místico. Pavese, vendo no propósito da sua geração (Carlo Levi, Vittorini, Pratolini) de “ir ao encontro do povo” algo quase missionário, afirmava a necessidade de “ser” o próprio povo; entretanto, como evidencia Marzia Vicentini, em *Neorealismo italiano*:

[...] o problema é contornado, mas somente para reencontrá-lo adiante intacto em toda a sua insolúvel contradição. Recusa-se o misticismo de “ir ao povo”, mas coloca-se em seu lugar o misticismo de uma aparentemente espontânea “identificação do intelectual com o povo”, fundada na convicção ideológica de que a cultura já é, por si, uma função social. (2010, p. 63)

Mas este não é um problema apenas italiano. Em diversos países, em contextos de opressão e violência, a busca por fazer com que a cultura desempenhe uma “função social” é, como se sabe, recorrente. É o próprio Pratolini quem assinalou que a ideia original do romance se dera já em 1937, ao ler os versos de Montale, que servem de epígrafe ao livro. Sua intenção, ele procura explicar a Parronchi, a fim de que o amigo procurasse compreendê-la:

[...] procurei retratar a história de uma geração de jovens operários florentinos sob o fascismo. As suas incertezas, dúvidas, surpresas, maravilhas [...] O conhecimento deles daquilo que *não* eram e daquilo que *não* queriam, mas ainda não daquilo *que eram* e *aquilo (que) queriam* (Tradução nossa. 1992, p. 124).

Inquieto pelo fato de Parronchi não ter entendido o que julgava ser fundamental em *Il Quartiere* – a de explorar a luta do povo contra o peso da História que os oprimia, o fascismo e todas as suas implicações na vida do grupo –, Pratolini, nesta carta de 14 de março de 1945, observou, com evidente melancolia, que o livro nascera “falido”, por não ter conseguido comunicar o senso histórico pretendido (1992, p. 125). Adiante, na mesma carta, o escritor florentino comenta a consciência crítica que construiu sobre sua relação com a literatura, procurando ainda mostrar que *Il Quartiere* não trazia exercícios retóricos, como o amigo sugeria. Ao contrário, afirma Pratolini, não havia retórica, mas sim fatos narrados e tipos construídos a partir da sua experiência de vida, daqueles que

conhecera e com quem convivera, como Giorgio, que “existe”: “eu o conheci, conheci dezenas de homens como Giorgio, jovens com a minha idade que eram (são) como Giorgio, que fizeram aquilo que Giorgio faz no livro e ainda mais” (1992, p. 125).

A transformação social a partir do conhecimento do *outro* e, em consequência, do *eu*, dá-se por meio das línguas que compõem um sistema linguístico único, o qual proporciona, ainda que sempre de modo limitado, a comunicação possível entre os homens. A comunidade se faz, desse modo, à medida que n’*O Bairro* a comunicação se efetiva por intermédio das misturas, dos atritos, das contradições que as línguas em contato geram. A descoberta do *outro*, de Bakhtin, que leva ao *eu*, é resultado do esforço de compreensão dos diversos pontos de vista, que se consolidam por meio dos discursos em jogo no cotidiano da gente. Giorgio, depois da morte de Carlo, avalia sua condição na carta que envia a Valerio:

Ninguém, mas Carlo menos do que qualquer um merecia morrer nesta guerra. Não me envergonho de te dizer que chorei como uma criança quando soube da notícia e espero que o mesmo tenha acontecido com você. Apesar das suas ideias era um dos nossos, ou ao menos alguém com quem seria possível fazer as contas de peito aberto. Mas é destino que nessas coisas sejam sempre os inocentes a pagar o pato... Marisa está feito um trapo. Não sei se sabe que também seu irmão, o sargento, morreu no *Amba Aradam*... (Capítulo IV, p. 263)

Aceitando que o amigo se alistara nas fileiras fascistas da Itália imperialista, Giorgio compreende que, a despeito das suas posições ideológicas contrárias, Carlo “era um dos nossos, ou ao menos alguém com quem seria possível fazer as contas de peito aberto” porque mantinha os laços identitários e, portanto, saberia se comunicar e aceitar as diferenças, conviver com os atritos e avançar no conhecimento de si, do outro e da realidade. Valerio, por sua vez, ao se afastar d’*O Bairro*, consegue avaliar a identidade da comunidade conforme recebe as cartas dos amigos e parentes. Não casualmente, Pratolini, participando da *Resistenza* enquanto escrevia *Il Quartiere*, produz o esteio da sua produção literária com tais filigranas, tecidas justamente a partir da sua experiência – de uma geração, na verdade, que na Itália é representada pela voz de Gramsci – com a comunidade *partigiana*, a qual, sendo temporária, consegue consolidar por um breve momento histórico o “sonho diurno” (Ernest Bloch, 2006). A partir de uma contundente crítica à realidade, o “espírito utópico” dos revolucionários, nutrido pela fome e pelo sonho, como quer Bloch em *O princípio esperança* (2006), constrói as condições necessárias para a transformação do momento histórico. A derrota dos nazifascistas na

Itália facilita temporariamente o enfrentamento dos traumas da guerra, fortalecendo os laços identitários entre o povo oprimido. Essa condição – à distância ideal, porque vários são os livros que mostram as contradições históricas do período e do próprio movimento *partigiano* – possibilitou a concretização da libertação do povo italiano das forças nazistas e marcou o espírito daquela geração. Como é de se esperar, tamanha euforia desaguará – lembrando os movimentos bipolares que Benjamin observa no ato da tradução e que se vê tantas vezes na História – na dolorosa consciência do malogro daquele “impulso utópico”, quando a Itália revela seus primeiros frutos do pós-guerra. À “utopia concreta” (BLOCH, 2006) se sobrepõe a melancolia, como a própria obra de Vasco Pratolini apresentará nas obras posteriores a *Metello*, de 1955, sobretudo em *Allegoria e derisione*, de 1966.

É interessante, entretanto, perceber que a linha de força da obra de Pratolini em nada dialoga com o desconstrutivismo, ao menos não a sua primeira fase; mas também é interessante perceber que o último romance do escritor, *Allegoria e derisione*, pode ser lido como um esforço de desconstrução do imaginário utópico dos anos pós-Segunda Guerra. A reflexão proposta por Paulo Ottoni em “Tradução recíproca e *double bind*: transbordamento e multiplicidade de línguas” (2005), como se procurou mostrar, é a de que há em uma obra uma multiplicidade de línguas diferentes e complementares, as quais se transformam, mas também resistem. O italiano oficial, os dialetos, as canções populares, os toscanismos, a linguagem oral de *Il Quartiere*, quando em contato com o português oficial, os modos de falar brasileiros, os ditados nacionais, o paulista (registro escolhido para acolher a tradução), transformaram-se e resistiram às transformações para que fosse possível compor o olhar brasileiro sobre *O Bairro*. Essa ação que se projeta em movimentos antagônicos por fim se complementa, como afirma Paulo Ottoni, porque são afirmados outros universos linguísticos.

Esta abordagem é uma metáfora brasileira d’ *O Bairro*, lugar que se faz de pessoas do povo, cujo domínio variado da linguagem evidencia o quanto também ela se transforma e resiste à ação do outro. Ao manifestar seu “ódio” a uma concepção clássica do toscanismo, Pratolini, quando se pensa no seu projeto literário, comunica a sua aversão à alienação do sujeito com relação ao outro e às forças históricas. É contra esta alienação que Giorgio, seu pai, Berto, Valerio e Marisa agem. É contra esta acomodação cultural que as traduções se fazem, provocando a cultura receptora a olhar outros olhares.

Os vários tempos e espaços entrecruzados n’*O Bairro* são representados pelas muitas línguas que o compõem, consolidando uma outra língua, que não existe para além do plano literário, mas que mobiliza o público leitor a querer conhecê-la e decifrá-la. Respondendo a uma entrevista da emblemática revista de cultura *Tempo presente*, fundada por Nicola Chiaromonte e Ignazio Silone em 1956, Pratolini mais uma vez falou de seu projeto literário, então com uma consciência mais aguda sobre a construção de uma linguagem nacional-popular:

[...] o dever de um escritor é o de cavar a verdade a ponto de sugerir a história [...]; servir-se de uma linguagem que para ser aquela falada por todos deverá, no final das contas (e daí o seu “estilo”), tornar-se uma língua exemplar, que ninguém nunca falará [...]

 (Tradução nossa. *Tempo presente*, n. 7, julho de 1957, p. 524).

É a busca do escritor de encontrar a “língua exemplar”, que se anuncie como de todos e, por isso mesmo, de ninguém, a movimentar o seu “impulso utópico”. O que Pratolini vê como o “dever de um escritor” ao “cavar a verdade a ponto de sugerir a história” não combina com o populismo que Asor Rosa lê em sua obra, mas com a perspectiva gramsciana de que a estética coloca em diálogo o que se entende por “cultura alta” e “cultura baixa”. Sendo a literatura um fato linguístico, Pratolini lança o seu projeto de uma linguagem “para ser aquela falada por todos”, ainda que “ninguém nunca falará”. A brecha utópica se ilumina neste interstício linguístico, pois o fato de sabidamente não vir a ser usada pelos falantes reais não impede que sua projeção literária opere transformações históricas por meio da relação que o leitor estabelece com o texto literário. A reflexão teórica é a preparação para a práxis.

A “língua exemplar” se oferece, seguindo o “herói exemplar” do romance histórico lukacsiano, como uma fértil trajetória da aprendizagem, a ser experimentada pelos que se aventurarem a conhecerem a obra em confronto com suas traduções possíveis e em diálogo com as teorias da tradução que a provocam.

Sem anular ou minimizar as diferenças entre as línguas correntes n’*O Bairro*, as contradições são enfatizadas à proporção que elas são colocadas lado a lado, em um mesmo discurso. Esta condição é lida como metáfora da luta de classes, que precisa ser olhada dentro dos seus embates e diferenças sob pena de, diluindo-se no discurso literário, perder sua capacidade de colocar em comunicação os extremos linguísticos, culturais e identitários de uma nação. A mesma metáfora se lê na abordagem da tradução como um evento que se constrói pela resistência que as línguas oferecem umas

às outras, por possibilidade e impossibilidade de concretização, por afirmação e negação. Parafraseando Paulo Ottoni, quando se refere a outro romance em “Tradução manifesta e *double bind*: a escritura de Jacques Derrida e suas traduções” (OTTONI, 2005, pp. 139 e 154), *Il Quartiere* não foi escrito numa só língua, o italiano oficial, e traduzido em outra, o português; as línguas, a portuguesa e a italiana, já se misturaram e já faziam parte de *Il Quartiere*, antes mesmo de sua tradução.

O Bairro, antes acolhedor, não o é mais ao final da narrativa, tornando-se, ao contrário, um lugar em que se reconhecem as barreiras impostas entre os operários, os trabalhadores, os artesãos, o povo e os donos do capital, os empregadores, os burgueses, cada qual habitando um espaço e realizando um tempo, que se concretizam na multiplicidade das línguas. O lugar, elevado à condição de personagem, não será mais o mesmo ao final da narrativa, assim como o tempo dos personagens e a própria História.

As reflexões de Paulo Ottoni sobre algumas das sugestões de Derrida (abrasileiradas, portanto) em torno das línguas complementares, do transbordamento e do *double bind* ampararam alguns dos processos tradutórios apresentados no último capítulo, porque nela houve um esforço de propor um olhar que se desvincula dos polos, colocados no “sucesso” ou no “fracasso”, na “utopia” ou na “melancolia”. Isso não quer dizer, todavia, que a saída tenha sido a aproximação dos extremos, mas o desejo da expressão das diferenças, as quais, não podendo, quase nunca, serem superadas, influenciam-se e se contaminam permanentemente.

Ao tradutor cabe aceitar esta instável condição, assim como ao artista, ao intelectual, que se movimentam no sentido de procurar promover a comunicação entre as elites econômicas e o povo, aceitando que “não se vai ao povo” e “nem se é povo”, mas que, mantendo suas identidades, tradutores, artistas e intelectuais podem contribuir para a construção de uma comunicação capaz de evidenciar os múltiplos pontos de vista em jogo nos contextos de que participam. Eis aqui a condição daqueles que se esforçam por construir pontes, as quais, consolidando-se no mundo das letras, se lançam, num “impulso utópico”, para a concretude da História.

IV. UM OLHAR BRASILEIRO SOBRE *IL QUARTIERE*

1. Palavras iniciais

Fruto de um trabalho acadêmico, algumas observações ainda merecem ser comentadas antes da apresentação da tradução realizada.

O Bairro aparece no Capítulo IV e, não, em Anexo, como se poderia esperar, porque é parte da pesquisa realizada, tendo interferido na elaboração das conclusões e sofrendo a interferência delas. A ideia é a de que a tradução seja lida, a um só tempo, como eixo de parte das hipóteses levantadas, mas também como parte dos resultados obtidos ao longo desta pesquisa.

A diagramação original do livro foi alterada. Ao invés dos capítulos se iniciarem a cada nova página, neste trabalho eles seguem em sequência, a fim de economizar papel e tornar a tese mais enxuta.

As notas comentam algumas das dificuldades surgidas ao longo do processo tradutório, sem, entretanto, ensejarem justificar as escolhas feitas. Ao partilhar alguns dos impasses experimentados, a intenção foi a de aprofundar o diálogo entre a tradução e as discussões realizadas nos capítulos anteriores. De um modo geral, procurou-se valorizar os estranhamentos gerados com *O Bairro* e manter os problemas em torno de questões históricas, referências culturais entre outros. É de se esperar, por isso, que as notas nem sempre correspondam às expectativas do leitor, ocorrendo em certas passagens e deixando de ocorrer em outras.

Os nomes dos lugares foram mantidos e escritos em itálico (até mesmo *Roma*), como já apontado, e nenhum nome próprio teve sua grafia alterada. As grafias em itálico no original foram mantidas e, para evitar possíveis confusões com os itálicos que colocamos, em nota de rodapé, tal esclarecimento foi realizado.

A tradução dos ditados populares, das canções, dos modos de dizer deve ser lida com desconfiança seja pelas diferenças culturais, de tempo e espaço (basta considerar que as propostas surgem basicamente a partir do repertório cultural que circula em uma grande metrópole como São Paulo), seja pelas especificidades da linguagem.

A proposta de tradução de *Il Quartiere* elaborada antes da leitura e da revisão da minha orientadora foi uma versão bem inferior à que se lerá, um pálido esboço dos resultados aqui apresentados, os quais, seguramente, ainda poderiam ser melhorados. De qualquer modo, lendo e relendo *O Bairro*, vou aprendendo a gostar do texto em português, o que me parecia ser completamente impossível há algum tempo.

Esta tradução começou a ser realizada em 2011 e foi desenvolvida em diversas etapas. Foram mais de seis textos preparados, revisados e alterados. Há um momento em que simplesmente é preciso decidir que o texto não sofrerá mais modificações, caso contrário, a cada leitura surge uma nova proposta de tradução. A sensação que se tem é de que traduzir é uma ação realizada permanentemente no gerúndio e, no meu caso, sempre na primeira pessoa plural: estamos traduzindo *Il Quartiere*.

De certo modo, esta sensação é um dado da realidade, quando se pensa que as línguas são dinâmicas e sofrem mudanças cotidianas. Além disso, nosso olhar leitor se transforma a todo instante, assim como o próprio contexto de recepção da obra traduzida. Se é verdade que Pratolini é morto e que seus livros foram terminados, também é verdade que não existe a recepção definitiva de uma obra. A leitura é, afinal, um fato individual e social que se dá segundo inúmeras variáveis. Satisfazer-se com um trabalho que se coloca nessas terras em que o movimento é incessante torna-se um exercício pedagógico, porque é preciso aprender dia a dia os sentidos transitórios do objeto estético a que nos dedicamos a conhecer.

2. Uma proposta de tradução

O Bairro, Vasco Pratolini

Apenas hoje podemos dizer-te:
o que *não* somos, o que *não* queremos.

Montale

I

Nós estávamos contentes com o nosso Bairro. Localizado nos limites do centro da cidade, o Bairro se estendia até as primeiras casas da periferia, lá onde começava a rua *Aretina*², com suas hortas e a sua estrada de ferro, as primeiras casas burguesas, as vivendas³. *Pietrapiana* era a rua que cortava em linha reta o Bairro, como se o dividisse

² A discussão proposta nos capítulos anteriores justifica a escolha por manter em italiano os topônimos: a importância do espaço, que pode ser lido como um dos protagonistas da narrativa; os jogos, as ambiguidades, as ironias que os nomes das ruas sugerem ao longo do enredo; a intenção de que essa proposta de tradução mobilize a atenção do leitor para as muitas línguas que compõem o livro. Conforme se procurou mostrar, o Bairro se transforma na medida em que se transformam as relações sociais, a economia local, o contexto histórico; o espaço age sobre a vida da comunidade e responde a ela de igual modo. O próprio narrador chama a atenção para a importância do espaço, indicando em vários momentos da narrativa que as pessoas se sentiam íntimas do lugar, marcado pelos “nomes de anjos, de santos e de ofícios, nomes antigos de famílias “de peso” do *Trecento*. Iniciando a personificação do Bairro pela *Aretina*, o narrador chega à rua dos *Malcontenti*, que é a “artéria” do Bairro e é também o que ele afirma ser “um aviso”: as ruas com nomes de anjos, de santos, de ofícios se cruzam com as ruas com os nomes das famílias cuja influência se fez sentir na história de Florença. Há, aqui, a definição dos dois campos semânticos em disputa, o popular (permeado pela religiosidade e pelo trabalho) e o burguês (que se sobreporá ao da antiga nobreza florentina), os quais - de modo silencioso, mas devastador - se confrontam e determinam a história daquela cidade cuja imagem esplendorosa encobre a miséria do povo.

³ A tradução monolíngue de *Lo Zingarelli*, 2005, traz para “villini”, “Piccola casa con giardino”. Em *De Mauro*, lê-se “villeta di una certa eleganza, spec. Ubicata nelle zone periferiche di una città”; e no *Dicionário Martins Fontes*, 2004, lê-se para “i villini”, “chalés”. A área externa e os vários cômodos internos próprios às vivendas procura seguir a sequência sugerida pelas “casas burguesas” (“le prime case borghesi”) e o contexto geral, que aponta o espaço ocupado por “villini” como “abandonado pela gente do povo”. “Le prime case borghesi” e “i villini” são, pois, semelhantes, pois estão do lado de lá do Bairro popular, e diferentes, pois uma é mais “moderna” e outra, uma espécie de casa em meio a largo campo. Os tipos de habitação definem o espaço segundo as duas classes sociais, a mais abastada e a empobrecida, evidenciando que a luta de classes molda o lugar. *O Bairro* se apresenta ao leitor assim, desde o início, dividido em dois lados apartados, que não se comunicam e são habitados por grupos sociais distintos e em permanente atrito. Anuncia-se, nessa oposição, uma disputa silenciosa – mas nem por isso menos devastadora –, que não é contada explicitamente na obra, mas que, ao final, consolida-se na especulação imobiliária do Bairro advinda da modernização do espaço. Marginalizado, o povo deve deixar suas casas

entre *Santa Croce* e o rio *Arno*, à direita, os Parques e a *Annunziata*, à esquerda. Mas esse lado já era um lugar nobre, isolado no silêncio, indo em direção a *San Marco* e à Universidade, abandonado pela gente do povo que deixava os filhos correrem por suas ruas com nomes de anjos, de santos e de ofícios, nomes antigos de famílias “de peso”⁴ do *Trecento*⁵. A rua dos *Malcontenti* era sua artéria e um aviso; rua do *Agnolo*, a boca-do-lixo na qual desembocava *Borgo Allegri*, onde em um tempo distante uma imagem da *Madona*, pintada por um concidadão imortal, levada em procissão, dignou-se a operar um milagre no meio do povo, “alegrando-o”⁶.

Roupas à janela, mulheres com pouca roupa. Mas também pobreza sofrida com orgulho, afetos defendidos a unhas e dentes. Operários, e mais propriamente, carpinteiros, sapateiros, ferradores, mecânicos, mosaístas. E tabernas, comércios esfumaçados e luzentes, *caffè novecento*⁷.

A rua. *Firenze*. Bairro de *Santa Croce*.

O menino podia contar inocentemente as suas bolinhas de argila, sentado no degrau do bordel, no beco chamado rua *Rosa*; o homem do povo urinar sem remorso na parede abaixo da lápide que indicava a casa habitada por Giacomo Leopardi; a moça bonita encher-se de orgulho por morar na *Pinzochere*, que era uma das ruas mais limpas do nosso Bairro.

Éramos criaturas comuns. Bastava um gesto para nos despertar cólera ou amor. A nossa vida escorria por aquelas ruas e praças como no leito de um rio; a mais ponderada das nossas rebeliões era como um redemoinho que nos levava ao fundo. Não

e procurar outras ruas para morar ou, então, juntar-se a parentes e amigos em cômodos mal iluminados, fétidos, minúsculos.

⁴ Em italiano, a expressão é “famiglie ‘grasse’”. O adjetivo vem mesmo entre aspas no texto original. Há o correlato em português - “de peso” - e é utilizado no mesmo sentido, o de evidenciar o poder das famílias na vida do Bairro. As aspas sugerem um duplo sentido ao termo e, dentro do contexto, evidenciam que as famílias de prestígio, ainda que não tenham voz dentro da narrativa, exercem forte influência nas decisões da cidade, do povo.

⁵ Por ser uma nomenclatura tipicamente italiana (trecento, quatrocento, novecento...) e por funcionar como uma adjetivação para as famílias “de peso”, preservou-se a escrita em italiano. A ideia é manter neste início da narrativa a contraposição que se fará entre a Florença clássica – conhecida universalmente – e a popular – conhecida pelos pobres e miseráveis; entre a cidade dos escritores, cientistas, figuras públicas importantes e a dos artesãos, dos operários e subproletários, das lavadeiras, dos tripeiros e dos aprendizes. Estas duas imagens dialogarão por todo o livro ora se confrontando, ora se complementando. A gradativa construção da consciência da luta de classes por Valerio e Marisa iluminará, também gradativamente, a definição dos espaços – o centro e a periferia. “Trecento” funciona, neste sentido e dentro deste contexto, como um indicador importante “daquela” Florença esplendorosa em oposição àquela de que fazem parte os personagens d’*O Bairro*.

⁶ “Alegrando-o” ou mesmo “regozijando-o” (“rallegrandolo”) vem no original entre aspas, sugerindo certa ironia com relação ao fato do milagre operado em público pela imagem da santa.

⁷ A escolha por preservar a grafia em italiano se justifica na medida em que a expressão foi entendida no sentido de buscar remontar o estilo da cafeteria, de um tipo de negócio típico.

à toa as prisões da cidade ficavam no coração do nosso Bairro. Tínhamos aprendido a fazer um emaranhado dos nossos afetos, entrelaçados um ao outro por rancores privados, por devoções privadas. Éramos uma ilha em meio ao rio que de qualquer modo fluía, entre as carretinhas do tripeiro e do verdureiro⁸, o cubículo do vendedor de tortas de farinha de castanha⁹ ao longo da rua *Pietrapiana*. Do *Arco di San Piero* até a *Porta alla Croce*.

Saía-se do trabalho depois das seis da tarde; e não existia vida verdadeira, sociedade verdadeira, calor, senão quando estávamos em nossas ruas e praças. Seguindo o *Corso*, que desembocava exatamente no *Arco di San Piero*, encontraríamos a cidade com seu centro, os belos cafés e as pequenas orquestras; todavia, para dar aqueles poucos passos, todas as vezes inconscientemente nós nos preparávamos para enfrentar alguma coisa estranha. Criaturas inocentes, confinadas a nosso Bairro por melancolia, hábitos ou amor, por alguma coisa mais íntima e conflituosa. Até os que trabalhavam nas fábricas da periferia pedalavam velozes pelas alamedas para chegar ao Bairro e aproveitar o fim da tarde que lhes pertencia.

Ali se passara a adolescência. Os irmãos mais novos repetiam os nossos gestos, jogando com trocados e papezinhos coloridos, entre socos e abraços, os jogos que havíamos ensinado, inventando outros, que nos pareciam piores. Se passávamos pela rua do *Fico* ou pela rua de *Macci*, ou em torno da praça *Santa Croce* à espera da namorada, os irmãos mais novos nos obrigavam a deixar-lhes as bicicletas: subiam nelas colocando a perna entre o quadro para achar o outro pedal.

As casas eram escuras, úmidas e frias no inverno. As mesas onde comíamos tinham rachaduras verticais das quais tomávamos conhecimento apenas nas raras vezes em que escrevíamos uma carta. Mas eram limpas e arrumadas, as nossas casas, cuidadas por nossas mães que tinham cabelos grisalhos e um xale jogado nos ombros. Na sala de jantar a que nós chamávamos de *sala de visitas*, havia um sofá com renda no espaldar e

⁸ Em italiano, “Eravamo un’isola nel fiume che comunque andava, fra i carretini del trippaio e dell’ortolano, il bubigattolo del venditore del castagnaccio, lungo via Pietrapiana.”. Para traduzir este olhar miúdo dos costumes locais, procurou-se preservar o “tripeiro” e “hortaliceiro”. O termo “verdureiro” é mais usado, mas “hortaliceiro” recupera um tipo do século passado e mantém o caráter de uma atividade agrícola que não permanecerá com o crescimento das cidades. Vê-se ao longo de toda a narrativa a presença de trabalhadores, operários, artesãos, subproletários, aprendizes e toda a sorte de profissões exercidas pelo povo dos anos 1930. Eles estão sempre em movimento, praticando suas atividades em fábricas, oficinas, ateliês, mercados, estribarias, lavadouros e até nas ruas, com os vendedores ambulantes ou os entregadores. O Bairro abriga os tipos populares para, ao final, expulsá-los de suas ruas principais, marginalizando-os e confinando-os a espaços ainda mais miseráveis.

⁹ Trata-se do “castagnaccio”, típico doce, descrito em *Lo Zingarelli*, 2005, como sendo um tipo de torta, cuja massa é feita de farinha de castanhas ao forno (às vezes, com pinhão, amêndoas, erva doce).

os tijolos vermelhos de terra cinabrina, as fotografias grudadas nos vidros do aparador, um despertador. A cantoria das irmãs - que podíamos ouvir por mais tempo¹⁰ nas manhãs de domingo - era algo alegre, que rejuvenescia os cômodos e recobria de cores as paredes desbotadas.

Fazíamos pouco caso da casa. Sequer percebíamos que as lâmpadas econômicas espalhavam uma luz que mal dava para ver os quartos de um canto a outro; nem mesmo nos lavarmos na pia era um fato que podia nos frustrar. A nossa caminha, em cuja cabeceira havia pregado um crucifixo ou um *santo*, com um raminho de oliveira atravessado, conhecia as nossas esperanças, perseguidas enquanto contávamos as rachaduras do teto. Uma gaveta da cômoda nos pertencia: a partir de certa idade levávamos a chave no bolso para guardar ali em segredo algumas fotografias que nos eram dedicadas, um revólver. A casa revelava os rostos das pessoas que os seus cômodos acolhiam; e nós gostávamos dela por isso.

Nada sabíamos, talvez nem quiséssemos saber. Nós nos prometíamos alegrias genuínas: merecermos mais no trabalho, sermos mais competentes¹¹; e termos uma namorada, depois quem sabe outra, para enfim nos casarmos de verdade, dormirmos com ela em uma cama maior, amá-la por quantos beijos desejássemos lhe dar.

A nossa vida eram as ruas e as praças do Bairro, florentinos de velha raça, de “antiga cepa”¹², dizíamos ironizando. Ficava-se às esquinas das ruas, sob a *Volta* onde *Corso Donati* fora transpassado, e ali ficávamos sem qualquer suspeita de tudo aquilo¹³,

¹⁰ O “cantar” permeia toda a narrativa, ora por meio de alusões ora de modo direto, com a transcrição de canções. É a voz popular, antiga e memorável, que comenta a matéria narrada, enfeixando as várias línguas que perfazem o lugar.

¹¹ Em italiano “farcì capaci”, no sentido dos adolescentes, aprendizes, profissionalizarem-se, adquirirem competências técnicas para lidar com o mundo do trabalho..

¹² Os personagens, sabendo do lugar marginal que ocupam na história contada de Florença, vista como berço da mais alta cultura e ciência italianas, não deixam de rir de si mesmos (“dicevamo scherzando”), ao reconhecerem o abismo existente entre eles e a aristocracia florentina. A esplendorosa Florença contrasta com as condições miseráveis em que vive o povo: de um lado, há o olhar irônico sobre o silêncio em torno dos conflitos e da luta de classes que permeiam sua história; de outro, há o reconhecimento de que a cultura e a ciência não podem ser privilégios da nobreza e, agora, da elite burguesa (o próprio Pratolini, como visto, afirma que em Florença respirava-se arte em todos os espaços sociais, o que dava ao homem do povo a possibilidade de adentrar os vários níveis da cultura universal). A cidade, conhecida ainda hoje como um “museu a céu aberto”, é desvendada, descortinada, desconstruída; o povo, que não cabia dentro daquela paisagem mística, de riquezas e sofisticação, mantinha-se alienado e servil, apesar da opressão sofrida. Oriundo das camadas menos privilegiadas da sociedade, o discurso do grupo de adolescentes sugere que é preciso esquecer os estereótipos florentinos se se quiser adentrar as histórias d’*O Bairro*.

¹³ O sentido deste trecho se desdobra em dois níveis de interpretação textual, um mais superficial, relativo à construção das grandes ruas e avenidas, outro que diz respeito a um episódio importante da história de Florença, quando Corso Donati, personagem de uma família cuja profunda influência política perdurou do início dos anos 1000 até meados de 1600, foi traído por seu grupo e morto em emboscada no exato lugar descrito pelo narrador. A frase “e ali ficávamos sem qualquer suspeita de tudo aquilo” sugere a alienação

“raia miúda”¹⁴ sempre, alienada àqueles tempos, trabalhadores¹⁵ traídos por si mesmos. Sobre os vestígios antigos, iluminava-se a rotisseria, de cujo balcão os odores de croquetes de batatas, de coelho assado, de verdura frita se faziam sentir.

A cidade ficava para lá desta nossa república, tinha para nós ao mesmo tempo um sentido de arqueologia e de eldorado: para participar dela, era necessário que fôssemos de barba feita, que usássemos as melhores roupas. Dos outros Bairros populares nos separava um sentimento impreciso, mas ainda assim vivo, de rivalidade e competição; nos juntávamos para rapidamente nos dividirmos novamente em rixa, o *Arno* no verão e as partidas de futebol aos domingos, a etapa do *Giro d'Italia*¹⁶.

Da soleira do café, onde a rádio enfurecia sem ser ouvida, observávamos as garotas passando, falávamos, entrávamos nos bilhares, íamos depois do jantar em direção à rua *Rosa*, ou, curiosos por uma motocicleta, dávamos em rodízio uma volta com o mecânico que a levava pelas alamedas da *Circonvallazione*. Divididos em mais grupos, segundo as amizades, as afinidades, as ocasiões.

II

Um dia Arrigo esmurrou Carlo, porque ele tinha dito que gostava de Maria. Ela era irmã de Arrigo. Àquela época, Maria trabalhava em uma modista do centro. Passava batom nos lábios, tirando-o com os dedos, pela escada, antes de voltar para casa. Era

do grupo em relação à história do lugar, da cidade, da Itália, da sua própria identidade em relação à identidade da nação.

¹⁴ Em italiano, “popolo minuto”. A opção por “raia miúda” procura enfatizar o quanto a vida do povo estava distante da vida das elites. A marginalização dos artesãos, operários, trabalhadores, aprendizes e o permanente estado de miséria do povo são o motivo do silêncio secular. Os tipos populares são flagrados, neste momento, na sua imobilidade diante da história (por isso não suspeitam da relação entre poder e espaço), ainda que em alguns vibre o desejo revolucionário (o qual nasce, ironicamente como o próprio Giorgio adverte, da própria vida em comunidade).

¹⁵ Em italiano, “ciompi da se stessi traditi”; “ciompo” é um termo histórico regional, usado no século XIV para designar um tipo de trabalhador assalariado, pertencente a um ofício, especialmente o da lã (*Lo Zingarelli*, 2005). Figurativamente, o Dicionário *Martins Fontes* (2004) registra “plebeus, rampeiros”. *Lo Zingarelli*, 2012, registra que, em 1378, houve o tumulto “dei ciompi”. Segundo o contexto, a escolha por “ciompi” parece fazer alusão ao papel político da classe, bastante atuante, mas que acaba por perder força junto aos donos do capital. A opção de traduzir “ciompi” por “trabalhadores” procurou garantir o sentido mais amplo desta espécie de “tipo de trabalhador assalariado” (evitando as especificações tais quais “cardadores”, “plebeus”, “rampeiros”).

¹⁶ A escolha por manter o nome da prova de ciclismo em italiano, “*Giro d'Italia*”, deveu-se ao fato de ser essa uma corrida tradicional, iniciada em 1909, e que se mantém ainda nos dias atuais. O próprio Pratolini publica uma reportagem sobre esta prova ciclística, na qual se lê sua paixão pelo esporte de modo geral e pelo *Giro* em especial, visto dentro de uma moldura cuja nostalgia faz ressoar os tempos da adolescência. Pratolini já tinha participado em 1947 do *Giro*, escrevendo sempre sobre o evento para o *Il Nuovo Corriere*, um periódico de Firenze (PRATOLINI, *Cronache al giro d'Italia. Vasco Pratolini al 38º Giro d'Italia*, 2010). Essa sua proximidade com os esportes também lhe rendeu uma coluna que assinava no jornal esportivo *Il Campione*.

uma moça que já desabrochava: tinha uma voz baixa e quente, falava como se a cada palavra atribuísse um pecado. Tinha comprado uma bolsa que abria frequentemente enquanto caminhava para se olhar no espelhinho.

“É uma vaidosa¹⁷”, disse Giorgio. “E por uma vaidosa não vale a pena brigar.”

Até Arrigo pareceu concordar. Depois disse:

“Mas é minha irmã. Se vocês soubessem como deixa minha mãe louca!”

Estávamos na praça *Beccaria*, acabávamos de sair do cinema. Reconciliou-nos o prestidigitador que apresentava ao público os seus cães amestrados. Para que o círculo dos espectadores não se fechasse muito (depois que tinha atraído as pessoas, equilibrando no nariz um bastão e simultaneamente jogando umas argolas), rodava entre as pessoas à sua volta uma bola de trapos amarrada à extremidade de um longo barbante. As pessoas recuavam; enquanto nós pegávamos o projétil no ar e o arrancávamos das suas mãos. O homem nos insultava aos gritos; nós usávamos a bola em molinete contra ele. Os cachorrinhos, com os olhinhos perdidos entre o pelo, levantavam-se nas patas traseiras latindo. O povo, alegre, nos protegia. O prestidigitador era um homem idoso, de rosto macilento, uma voz de eunuco; ele implorava quase desesperado:

“Sempre os mesmos”, dizia. “Desgraçados! Vão acabar com meu ganha pão¹⁸!”

As pessoas riam. Quando cansávamos da brincadeira, devolvíamos a bola de trapos e a corda. Ele dava início à apresentação. Vestia os cachorros como palhacinhos, depois como magos, colocando na cabeça deles, preso ao pescoço por um elástico, um cone bordado de estrelas. Aqueles pequenos animais davam piruetas, saltavam para dentro da argola, andavam por entre as pernas do dono enquanto ele fingia passear indiferente. No final, o cão Lolli pegava na boca um prato de latão e dava a volta entre os espectadores que lhe presenteavam com moedas.

¹⁷ A tradução ideal seria um termo mais jocoso, dado que “vanesio” vem de “Vanesio”, nome do protagonista da comédia “Ciò che pare non è”, de Fagiuoli, de 1724 (*Lo Zingarelli*, 2005). Há em italiano o termo “vanitoso” para “cheio de vaidade”, mas a ideia parecer ser um tanto mais irônica e ligeira. Por não se ter encontrado uma palavra melhor, optou-se neste e em outros contextos por “vaidosa”.

¹⁸ O ditado “Mi rovinare il pane!” - comenta a ousadia do grupo, que se diverte às suas custas, compondo uma cena bastante cinematográfica, na qual o centro é o próprio prestidigitador com o seu molinete em movimento em torno de si e das pessoas e sendo presa dos adolescentes. A linguagem e a representação dos tipos populares aproximam o texto da estética neorrealista, contrapondo-se ao tom lírico e nostálgico usado pelo narrador no capítulo anterior, quando descrevia a vida no Bairro e as suas sensações diante do cotidiano da gente do lugar. As variações do texto se dão ao longo de todo o livro e, como se procurou mostrar, acompanham a mistura das línguas, enfeixadas em uma paisagem linguística pautada pela diversidade de registros.

Pensávamos no que fazer depois. Gino quis ficar para assistir ao filme mais uma vez; e já que Giorgio também nos deixara, porque sua mãe precisava dele, sobrávamos os dois adversários pacificados e eu. Falamos do filme, planejamos para o próximo domingo um passeio pelas colinas, enquanto andávamos no sentido de *San Piero*, parando alguns minutos diante da mostra do florista, onde, exposta em primeiro plano, havia uma plantinha florida que não conhecíamos dentro de um vaso.

Luciana passou junto com uma amiga. Elas estavam de braços dados e riam, empolgadas. Elas não nos viram. Avistamos dois jovens de calças compridas que as seguiam. Os meus companheiros sabiam que eu estava apaixonado por Luciana. Senti um golpe no peito, humilhado por ainda usar calças curtas, por minha feição adolescente com apenas uma penugem preta no buço. Acho que as faces me ardiam em brasa.

Carlo era o mais maldoso de todos nós - ou apenas o mais triste como contarei. Seu cinismo precoce incentivava permanentemente a minha timidez. Acenou para Luciana. Disse-me:

“Ela está te traindo, hein?”

Eu me ofendi: o tom da sua voz era maligno; os seus olhos eram amarelos, quase de gato. De boca fechada, fazia pouco do meu rubor, encarando-me. Respondi:

“Por quê? Não sou dono dela. Aliás, ela sequer sabe que eu...”, queria completar: “gosto dela!”. Mas não consegui.

Meu coração batia. Virei em direção à vitrine de flores; embaçava o vidro com o meu hálito, ou talvez os olhos se turvassem com as lágrimas. Arrigo me puxou por um braço.

“Vamos”, disse. E completou: “Devo ter um cigarro ainda. Quer?”

La pegar o cigarro, quando Carlo o tirou da minha mão. Disse:

“Seu bobão! Vá atrás dela. Pare-a antes deles, caso contrário, eles a roubam de você.”

Arrigo disse:

“É, esse pode ser o momento certo.”

Obrigaram-me a me mexer, a seguir as garotas e os dois cortejadores, que se aproximavam delas. Meu coração batia forte; estava acalorado e cansado como depois de uma longa corrida. Afastei os cabelos da testa.

Luciana e a amiga (uma tal de Marisa, eu a conhecia, morava para os lados do *Madonnone*; sabia que tinha tido muitos namorados) tinham alcançado a *Porta alla*

Croce e se despediram. A amiga foi pela rua *Aretina*; Luciana entrou na Alameda para voltar para casa. Também os dois jovens se separaram, parecia já combinado, cada um seguindo a garota designada.

Luciana andava pela Alameda, rente às árvores, como evitando de propósito a calçada. Já era noite e sua figurinha entrava e saía dos círculos de luz dos lampiões. Pensei em começar a correr, em ultrapassar o juvenzinho e caminhar com ela; mas, assim fazendo, tinha medo de desagradá-la, de perder também a sua amizade. O suor me gelava na testa, como se me tomasse uma repentina fraqueza: e o vento leve da Alameda me dava frio. Contornava o muro do Campinho pela calçada; pancadas de tamborim, gritos me atingiam. Passou um bonde estrilando na virada da rua do *Agnolo*.

O rapaz tinha alcançado Luciana, caminhando a seu lado. Gostaria de poder fugir, mas temia que os amigos me seguissem; eu me proibia de me virar e sofrer a humilhação de vê-los escarnecer terrivelmente de mim pela minha derrota. A garota e o rapaz agora andavam com mais vagar; percebia que ele fumava. Prosseguiram pela Avenida até o *Lungarno*. Eu os espiava, escondido atrás da *Torre della Zecca*, reprimindo um soluço. Um caminhão me impediu a visão, parando exatamente na minha frente: o motorista desceu e mexeu em torno do capô.

Estava para ir para o outro lado da *Torre*, quando uma mão me agarrou pelos ombros, me virou com violência e dois bofetões me atingiram as faces. Diante de mim, estava o prestidigitador, parecia diabólico, feroz. A sua voz de eunuco disse:

“Atreva-se novamente amanhã!”

Ele levava a tiracolo a caixa com os apetrechos para o seu espetáculo. Abaixei os olhos para me recuperar do aturdimento, sem vontade alguma de reagir. Os cachorrinhos me fitaram com o focinho levantado, inimigos eles também.

III

Eu morava no segundo andar da rua de *Pepi*, 25, na casa da esquina com a rua do *Ulivo*. Era para essa rua que davam as janelas da cozinha e da sala, até as quais subia um cheiro de estábulo, e tarde da noite o pisotear de cavalos. Pela manhã, os coches estavam enfileirados ao longo da calçada. Entre um bater de baldes e um marulhar de água, o estribeiro Egisto os limpava da lama e da poeira. Se me debruçava na janela, Egisto dizia: “Nano, dormindo, hein? Sortudo!”. Ele era pequeno e atarracado, a cabeça grande, a cara avermelhada, ou dir-se-ia perpetuamente friorenta. No queixo, tinha uma

pinta que retorcia entre os dedos como um bigode. Os cocheiros se aglomeravam à porta da estrebaria: tinham vozes estridentes, catarro. Passava o vendedor de pão fresco: “Padeiro!”, gritando com o cesto debaixo do braço. O zunido da serra que duraria o dia todo o antecipava. Em seguida, chegava a primeira diligência do subúrbio, desciam os camponeses e os feitores, as donas-de-casa que vinham à cidade para as provisões. Quando era primavera, pencas de mimosas se avolumavam no teto das carruagens¹⁹. Eu já estava fora de casa.

Saía com meu pai que conseguira empregar-me como aprendiz na oficina onde trabalhava. Colocava-me no quadro da bicicleta e assim íamos. Ele tomava uma *grappa*²⁰ no *Bar San Piero*; dava-me café com leite, no qual eu molhava o pão que a vovó não se esquecia de colocar no bolso da minha blusa. Apertado debaixo do sovaco, eu segurava o pacote do almoço para meu pai e para mim. Entrava-se em *Borgo Pinti*, ambos na bicicleta; pelas ruas, nos juntávamos aos outros operários ciclistas. Quase sempre eu ainda estava sonolento, e as mãos no guidão se entorpeciam pelo frio.

Às vezes encontrávamos Maria na rua *Orivolo*. Nós a ultrapassávamos enquanto ela se olhava no espelhinho ou dava o braço a algum jovem desconhecido. Meu pai dizia:

“Você está deixando que levem as moças do pedaço!”²¹

Dava-me um safanão na nuca, rindo. Eu dizia a meu pai:

“Dê-me calças compridas e então você verá.”

“Idiota! Não são as calças compridas que contam”, respondia. “Mas olho vivo! O bonde vem em nossa direção e você não me diz nada”, desviava bruscamente, alegre. Eu era amigo de meu pai.

Maria e Arrigo moravam no andar acima do meu. Os dois, jovens como eu, dormiam na sala em duas camas dobráveis colocadas à noite do lado da mesa. No verão, como deixávamos as janelas abertas (à noite havia mormaço, ar parado e fedor de

¹⁹ Em italiano, “l'imperiale”, termo que designa a parte superior do teto das carruagens, diligências, em que se levava bagagem e até mesmo alguns passageiros (*Lo Zingarelli*, 2005). Segundo o dicionário *Houaiss* (2010), “imperial” é “lugar para passageiros no tejadilho de uma carruagem”. O vocábulo faz referência às coisas do Império, por estar na parte superior desse meio de transporte (*Lo Zingarelli*, 2005), que pode ser visto no “Museo dei Trasporti” em www.museo-ogliari.it (consultado em agosto de 2012). Para acompanhar a mudança de vocábulo do texto original (antes, “diligenza” e, aqui, “imperiale”), optou-se por “teto das carruagens”, já que “imperial” é um termo de uso restrito (*Houaiss*, 2010).

²⁰ A palavra é a mesma para o português. Trata-se da tradicional bebida alcoólica italiana, feita a partir da destilação de resíduos da casca da uva (<http://www.treccani.it/enciclopedia/>, consultado em jan. 2015).

²¹ A observação do pai (“Ti fai portar via le ragazze del casamento!”) acentua a inatividade que ele vê no filho com relação às mulheres, depois estendida à sua alienação histórica e social. Até o final do livro, Valerio desfrutará deste estereótipo de alienado, comentado em diversos momentos e por vários personagens, que estranhavam a sua dedicação aos estudos e à leitura dos clássicos.

estábulo), ouvia Maria falar durante o sono; não entendia nada. Escutava Arrigo gritar: “Fiquei quieta.” Em seguida, a voz da mãe deles, do quarto ao lado, dizia: “Durmam.”

De vez em quando, o relógio de parede dava as horas na casa deles. Se eu estivesse na janela olhando as estrelas – e contando-as, como eu gostava de fazer – percebia que Maria se agitava na cama a cada batida. Mas não me apaixonava, para não desgostar Arrigo; também porque achava que Maria era muito velha para mim; ela já vivia em uma dimensão diferente da minha, com o batom nos lábios, a bolsa e um rapaz a seu lado. Excitava-me ouvi-la agitar-se na madrugada. “Algum rapaz certamente a abraçou”, dizia comigo mesmo. E então a sua voz me zumbia aos ouvidos; lembrava-me do seu gesto de olhar-se no espelhinho, de apertar sob os peitos o cinto do casaco, do seu corpo assim delineado.

Maria foi durante muito tempo meu pecado. Fantasiava a seu respeito; mas quando estava perto dela, sentia repugnância. Luciana era meu pedaço de pão, a água da fonte que eu devia preparar-me para defender.

Exatamente naquele inverno de 1932, Maria foi tema das conversas das nossas ruas²². Às portas das casas, as mães colocavam as mãos à testa e proibiam as filhas de cumprimentá-la. O cocheiro cantava de propósito, passando a esponja ensopada pelos eixos das carroças:

E com o zigo-zigo-zago
moreninho assanhado
você a tem desgraçado
você a mata
de paixão.²³

²² A frase em italiano “Maria dette modo di parlare nelle nostre strade” também ficaria bem traduzida pelo usual “Maria deu o que falar no nosso bairro”. O ditado acompanha a voz do povo, comentando o evento a ser narrado, julgado negativamente pela comunidade do Bairro.

²³ O fragmento “E com lo zigo-zigo-zago/morettino vago/tu le hai rotto l’ago/tu la fai morire,/dalla passione” é de um canto popular italiano, da região da Lombardia. O trecho é o refrão, que através do jogo de palavras acelera a música neste ponto, incitando as pessoas a dançarem com mais agilidade. Há diversos registros das variações sofridas na letra da canção. Algumas podem ser ouvidas e vistas nos sites disponíveis na internet como a do grupo “Italia in Brasile” (Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xStslctcXUI>, consultado em maio de 2013):

“Se ritornassi di anni diciotto,
io più di te vorrei essere ambiziosa
Or la sottana che porto di sotto,
è troppo corta ed è tutta grinzosa
E... con lo zigo zago,

A mãe de Maria abriu a janela numa manhã e lhe despejou uma bacia de água na cabeça, gritando: “Desgraçado!”. Tinha um nó na garganta. Deram passos de um lado para outro entre quarto e sala no andar de cima, o dia inteiro. Gritos e choros. Nem mesmo Arrigo saiu de casa por alguns dias. As mulheres, pelas escadas, às soleiras, nas vendas de pão e de frios diziam:

“Sempre acaba assim quando falta um homem na família.”

“Culpa da mãe. Devia vigiar em tempo ao invés de fechar a porteira depois que o boi fugiu²⁴.”

“Como aconteceu?”, perguntava a padeira. E várias vozes respondiam. A mão na cabeça, as mulheres desafogaram sua superstição antes de mais nada.

“O chapeuzinho novo, começou assim, e a moça disse que a patroa a obrigava a usá-lo para fazer propaganda. Por fim, ficou fora de casa por um dia e uma noite inteiros.”

Jesus Maria e Mãe Santíssima, o primeiro instinto é conservador no nosso Bairro. Depois, uma ou outra mulher bateu àquela porta, chorou junto com a mãe. Não houve mais curiosidade, nem mesmo escândalo. As mais carolas saíam dizendo: “Mas

morettino vago

me l'hai rotto l'ago

m'hai ferito il cuore

mi fai morir

dalla passione

Non ti ricordi la sera dei Santi,

quando mio padre se n'andò a dormire

Io ce l'avevo una spilla davanti,

tu di troncarla avesti l'ardire

(...)Tu lo sapevi la spilla era d'oro,

proprio nel mezzo c'aveva un brillante

Ed era quello il mio solo tesoro,

tu di troncarlo ne fosti bastante

(...)Che m'hai baciata e t'ho ribaciato,

l'hai raccontato a tutta la gente

Ma nell'amore non è un gran peccato,

perché un bacino è meno di niente (...)

O conteúdo sexual sugerido é acentuado, quando se faz um jogo de significantes em confluência com o de significados na repetição de “lo zigo-zago” e de “morettino vago”. O refrão, em ritmo acelerado, é uma espécie de trava-línguas e insinua a movimentação do “moreninho assanhado”, que condena a moça à paixão; na versão apresentada no texto original, há “tu le hai rotto l'ago”, traduzido por “você a tem desgraçado”, que acaba por desprezar a figura de linguagem e a sonoridade, as rimas conquistadas na canção tradicional. Essas perdas também se deram, quando da opção por traduzir “tu” por “você”, palavra dissílaba e que, naturalmente, impede a aceleração da frase. A escolha por “você” derivou da opção feita ao longo dessa proposta de tradução, que registra esse pronome de tratamento em lugar do “tu”, como se sabe, esse também utilizado em muitas regiões brasileiras.

²⁴O ditado em português é muito próximo ao italiano - “Doveva badarci per tempo invece di chiudere la stalla quando i buoi sono scappati” -, cujo sentido é o de ser inútil tomar providências depois dos estragos feitos (“è inutile prendere provvedimenti quando ormai il danno è stato fatto”. In: GUAZZOTTI, P. e ODDERA, M. F. *Il Grande dizionario dei proverbi italiani*. Bologna: Zanichelli, 2007, p. 237).

se ficou na modista a noite toda... Uma hora-extra, o que tem de anormal?”. Diziam-no, abanando a cabeça, inseguras, mas erguendo a voz para quem sorria.

Durante o jantar meu pai disse:

“Agora, Nano, manda ver! O principal já foi feito”. E ria. Vovó deu uma colherada na sua mão, enfurecida.

“Sem vergonha!”, disse-lhe.

Era uma noite de inverno. Eu estava sentado à mesa, comendo, com uma mão entre as pernas, cheio de frio. As frieiras me doíam. Meu pai tinha sobre os ombros, como de costume, uma capa de soldado; de chapéu na cabeça, comia a sopa de couve²⁵. Vovó disse:

“Como educamos esses meninos? Sempre na rua! A culpa é nossa”.

Papai se calara; sorvia a sopa. Disse:

“É certo que o pai dela não mereceria uma coisa dessas”.

Bateram à porta. Para a vovó que abriu, Giorgio perguntou:

“Valerio está?”

Entrou. Havia algumas semanas não nos víamos. Ele tinha ido visitar um parente no campo, para ajudá-lo na colheita das castanhas. Pareceu-me crescido. Era realmente o maior dentre nós, dezessete anos. Tinha os olhos azuis e as costeletas loiras, a cabeça cacheada de cabelos loiros. Naquela noite vestia um sobretudo curto, à altura dos joelhos, com calças a zuavo²⁶ e meias longas.

“Trouxe algumas castanhas”, disse.

Meu pai lhe ofereceu algo para beber. Giorgio se sentou à mesa. Estava com as feições sérias, preocupado. Como houve um instante de silêncio, chegaram-nos passos de várias pessoas do andar de cima. Giorgio perguntou:

“Como vão as coisas lá em cima?”

“Bem, sabe...”, papai disse.

“Não vi mais o Arrigo”, eu disse. “Fui procurá-lo, mas não quiseram abrir a porta. Ouvi o Arrigo dizer: Não abram. Que papelão!”

Giorgio disse:

²⁵ Aqui há a “zuppa di cavolo nero”, tradicional sopa italiana, típica em Florença, por ser uma couve própria da Toscana (Lo Zingarelli, 2005). O prato é feito com um tipo de couve, escura, da família das crucíferas, à qual se juntam grãos diversos, batata, aipo, entre outros. Algumas receitas evidenciam ser esse um prato regional, qualificando a couve como “da Toscana” (“cavolo nero toscano”, disponível em <http://www.cc-villas.com/tuscany-recipes/zuppa.htm>, consultado em julho de 2012).

²⁶ Modelo de calça, mais curta e que se ajusta nas canelas, utilizado inicialmente como uniforme militar. Seu uso se difundiu na época entre os jovens e vem sendo adaptada ao longo dos anos e de acordo com os costumes locais (<http://modaspot.abril.com.br>, consultado em julho de 2012).

“Soube da história há pouco, voltando para casa. Talvez não haja nada de verdadeiro.”

Papai sorriu. Bebeu o vinho que restara no copo e estalou a língua. Disse:

“Com todos aqueles melros em volta dela... Vocês a deixaram escapar!”

Vovó tirava a mesa:

“Você quer parar com isso, que sem-vergonha!”, disse-lhe.

“Que nada”, continuou papai, “não há nada de verdadeiro. Ela ficou quarenta e oito horas fazendo chapeuzinhos”. Depois disse: “Não sei por que vocês, rapazes, ficaram tão ofendidos. No meu tempo, quando alguém estava apaixonado, não esperava que um estranho roubasse sua menina²⁷. Principalmente, se ele fosse de outro Bairro.”

“E o que isso tem a ver?”, eu disse.

Mas eu estava confuso. Olhava Giorgio, que nunca tinha visto tão sério como naquele momento. Ele se levantou. Disse:

“Já que trouxe castanhas para eles também, tenho que subir.”

Ele se despediu. Papai lhe disse:

“Coragem, Giorgio! Há muitas moças neste mundo.”

Nunca tinha percebido que Giorgio estivesse apaixonado por Maria. Pela primeira vez, intuía que os homens carregam consigo segredos, que dentro do coração de cada homem pode existir algo que nem sequer o melhor amigo conhece; e que ele o guarda por trás da máscara do rosto, para além de onde sai a voz. Senti-me mesquinho depois desta consideração. Apoiei os cotovelos na mesa. Com a cabeça entre as mãos, procurei em mim um segredo jamais revelado, mas não tinha em mim um segredo que Giorgio ou Arrigo ou Gino não soubessem. Imaginei a minha alma como um poço do qual se via o fundo seco. Estava quase chorando. Meu pai disse:

“Vamos, você está com sono.”

²⁷ O pai de Valerio usa neste momento um ditado popular - “non aspettava che un estraneo gli facesse la finestra sul tetto” -, dando expressão ao que seria um consenso estabelecido ao longo dos anos. Neste momento, ao assinalar que os rapazes exageravam na indignação, porque não souberam agir antes com relação à Maria, deixando que o estranho a “roubasse”, revela-se a opressão que recaía sobre o universo feminino, ao tratá-la como um objeto e, mais do que isso, como se fosse antes propriedade a ser usufruída pela gente do Bairro. Nos ditados, cuja voz popular se reveste de sentido dentro de determinados contextos, cristalizam-se os valores de uma comunidade, os quais, dentro d’*O Bairro*, evidenciam o olhar machista contra as mulheres, ainda vistas como passivas, submissas e cativas, merecedoras de serem banidas e marginalizadas da comunidade, se decidem assumir a responsabilidade por seu próprio corpo e sexo. Até mesmo a avó, ao repreender o filho, pai de Valerio, por seus comentários grosseiros, não o faz porque ele despreza o universo feminino, mas porque crê seu discurso ir contra a moral e os bons costumes. Apesar desta situação contra as mulheres perdurar por boa parte do livro, no final sofrerá mudanças, principalmente, com a assunção de Marisa, ao se revelar emancipada politicamente e pronta para lutar, ao lado de Valerio, pela Revolução popular.

“Não”, respondi. E acrescentei: “Diga-me, papai, você tem segredos?”

“Todos temos segredos. Ou melhor, não segredos, mas esperanças.”

“E a sua esperança, qual é?”

“Se eu te disser, não será mais um segredo. Por quê? Você não tem sequer um segredo? Nem mesmo uma esperança todinha sua?”

A vovó voltava da cozinha, depois de ter arrumado as coisas. Enxugando as mãos no avental, pegando o fogaréu apoiado na cadeira, em direção a meu pai disse:

“Coloca na cabeça dele ter segredos...”

E a mim: “Vamos, para a cama, estamos gastando luz.”

Papai se levantou, disse:

“Estou de saída”

“Eis a esperança”, disse vovó. “Está no vinho, a tua esperança. A dois passos daqui.”

“Talvez”, respondeu papai. “E um pouco depois também.”

IV

Anos mais tarde, Maria me contava que quando Giorgio nos deixou, subiu mais um lance de escadas e bateu à sua porta. Abriu-lhe uma mulher do primeiro andar, de nome Argia, que trazia no colo seu menino adormecido.

“É Giorgio”, ela disse. Deixou-o entrar. Na sala, estavam Arrigo sentado à mesa e Maria, na cama dobrável²⁸. Ao ver Giorgio, Maria arrumou os cabelos com a mão, passou um dedo debaixo dos olhos. Foi a primeira a cumprimentá-lo.

“Trouxe as castanhas, caso queiram.”

Arrigo não respondeu. Tinha abaixado a cabeça na mesa; soprava dentro das mãos. Maria disse:

“Obrigada. Você se lembrou da promessa.”

Do quarto, chegou uma voz de velha. Argia disse:

“Mamãe está acamada. Teve um mal-estar súbito. Como sofre do coração...”

“Entendo”, respondeu Giorgio.

²⁸ Procurou-se especificar o tipo de cama em que dormiam Maria e Arrigo, qualificada como “dobrável” (“branda”). Adiante, para não usar nem a expressão “cama dobrável” e nem “cama”, optou-se por “caminha” (a intenção foi a de preservar a pobreza em que vivia a família, apertada em cubículos e em acomodações improvisadas).

Olhava em torno da sala. Os seus olhos eram duros, azuis claros e firmes como pedras frias e azuis. Deixou o saco de castanhas sobre a mesa e disse:

“Ei, Arrigo, o que há? Trouxe as castanhas.”

“Ah, sim, obrigado”, respondeu Arrigo.

Evitava o olhar do amigo. Tinha se levantado, e como numa decisão repentina, que foi um modo flagrante de ganhar coragem, virou-se para a irmã ainda sentada na cama e gritou:

“Vê o que há, Giorgio? É que você tinha razão... Mas não é apenas uma vaidosa, é uma puta.”

A jovem tinha permanecido imóvel, apenas pestanejando um instante. Os olhos secos, com uma espécie de rancor no olhar e na voz um tom de irônica persuasão, exclamou:

“Está bem!”

Da porta do quarto, apareceu uma velhinha de xale e óculos e disse como se numa branda repreensão:

“Chega, meninos, pelo amor de Deus. Ela está mal.”

Arrigo tinha voltado a sentar-se, inclinado a cabeça nos braços apoiados na mesa, talvez chorasse. Então Giorgio sacudiu-o pelos ombros, fez com que ele se levantasse novamente:

“Venha aqui comigo. Você também.”, disse para Maria.

Puxou-os pelas mãos, quase os arrastando para o quarto onde a mãe estava deitada exangue na cama: ela respirava com dificuldade no quarto frio, saiam dos lábios semicerrados nuvenzinhas de hálito. Os jovens se aproximaram da cama. Quando Giorgio achou que a enferma o tivesse reconhecido, em voz alta, pronunciando bem as palavras, disse-lhe:

“Sou Giorgio. Na outra noite, Maria esteve comigo. Sou o namorado dela. É uma molecagem que a senhora perdoará. Noivaremos em casa, minha mãe também já sabe. Nós nos casaremos.”

A enferma olhava Giorgio atentamente. Tinha um rosto amarelado de mulher precocemente envelhecida. Os seus cabelos negros se espalhavam pelo travesseiro, amassados na testa perlada de suor frio. Não falou, pareceu tentar fazê-lo sem conseguir. Olhava Giorgio de olhos arregalados. Compreendia-se por seu olhar que não perdia uma só palavra daquilo que ele dizia. Com esforço, conseguiu erguer um braço,

tocou a mão de Giorgio e a de Maria. Os olhos devagarinho foram se umedecendo de pranto, depois as lágrimas desceram tranquilas por sua face descarnada.

A velha de xale se aproximou da cabeceira. Arrumou as cobertas até o pescoço da enferma. Disse:

“Viu? Tudo se resolveu bem. Giorgio é um bom rapaz. Todos o conhecem no Bairro.”

Da soleira, com o menino adormecido no colo, Argia comentou:

“É mesmo um bom rapaz.”

Giorgio a interrompeu dizendo:

“Não é hora de cerimônias. De resto, não fiz mais do que meu dever. Cuidaremos nós da mãe. Podem ir agora. Obrigado!”

As duas mulheres deixaram o quarto. A velha, antes de sair, disse:

“O médico volta amanhã pela manhã. Ele nos recomendou não deixar faltar o estrofantó”.

Agora a enferma tinha adormecido. Os três jovens deixaram-na sozinha no quarto para retornarem à sala. Olhavam-se entre si, em silêncio, cada um com seu propósito ou uma palavra dentro de si. Até que Arrigo desabou na cama, soluçando, batendo os punhos no colchão, mordendo as cobertas para sufocar os próprios gritos.

“Por que você fez isso? Nós sabemos muito bem que não é verdade.”

Giorgio se sentou no colchão; acarinhando-o, mas ao mesmo tempo firme:

“Não faça dramas”, disse-lhe. “Deixe de ser criança. Acalme-se e depois nós conversaremos.”

Maria estava em pé ao lado da mesa, olhava a própria imagem refletida no espelho da cômoda. Uma serena certeza nascia nela. Como se desatando-se das cordas que pareciam tê-la apertado naqueles dias, voltava a sentir seus membros livres; disposta a Giorgio com um sentimento espontâneo que emergia do seu íntimo, uma sensação de tepidez e de inércia como quando pela manhã, depois de um sono agitado, deita-se de barriga para cima. Olhava os cabelos de Giorgio e gostaria de cheirá-los. Abriu distraidamente o saco de castanhas, pegou uma e mordeu, tão distraída e ociosa naquele gesto quanto a sua mente estava indecisa diante de um raciocínio e os seus membros soltos em oferta.

Arrigo tinha se acalmado; apenas raros soluços o agitavam. Caía no sono com uma entrega de criança cansada.

“Apague a luz”, disse Giorgio. “Ele dormiu.”

Maria obedeceu. Ele cobriu o amigo com uma coberta, tirou lentamente a mão que ele tinha debaixo da cabeça, fazendo som com a língua para niná-lo.

V

Era uma noite de inverno, fevereiro talvez. Os cocheiros guardavam as carruagens nas estalagens. Pela rua, um burburinho vindo das pessoas que deixavam o cinema “*Roma*” pela saída da rua do *Ulivo*, depois da última sessão. E era uma bela noite de lua, com tantas estrelas no céu, que em outra época, contaria.

O nosso Bairro se despovoava; as tabernas e os bares estavam fechando. Até meu pai já tinha voltado. “Dorme Nano”, tinha me dito. “Sonha com a esperança”. E no *Bar San Piero* as cadeiras já estavam em cima das mesas; os últimos fregueses tomavam um “*cappuccino*”²⁹ em pé; o proprietário da casa de jogos espantava os teimosos jogadores de bilhar e de cartas³⁰ batendo as mãos. A porta da casa da rua *Rosa* abria-se e fechava-se às costas dos clientes retardatários que desciam dos quartos. “Ciao Morino, sonha comigo”. Uma ou outra janela da rua *Pepi* abria-se de quando em quando para um saco de lixo ser lançado na rua. Sob o luar, a fonte da praça *Santa Croce* tinha naquele momento o silêncio todo para si. Pouco mais adiante, entre os arcos da *Ponte alle Grazie*, o *Arno* escorria espumoso pelo transbordamento da eclusa.

Os transeuntes iam rápidos e friorentos pelas ruas e praças do nosso Bairro. Era a hora em que também alguns dos nossos se familiarizavam com a cidade, para tomar mais uma *grappa* nos cafés do centro abertos a noite inteira. Por trás das janelas iluminadas pela lua, a nossa pobreza se tornava realmente um segredo inconfessável, uma esperança para acalantar até o dia em que tivéssemos conquistado a razão.

“Vem para a janela, quero te olhar no rosto.”, disse Giorgio em voz baixa. “Traz a cadeira, vamos conversar um pouco, eu e você.”

Maria se aproximou dele, dócil. Uma canção nascia na sua garganta e ela tinha vontade de cantá-la, fazia um esforço para se conter.

“Não me maltrate você também, Giorgio.”

²⁹ A paisagem local continua a ser tecida por meio das imagens do Bairro, do movimento dos trabalhadores e desocupados, dos hábitos cotidianos da gente, como se lê nos fregueses que tomavam o seu *cappuccino* (no original, vem entre aspas) antes de abandonarem as ruas e se recolherem.

³⁰ Em italiano, há “*di ramino*”, que é um jogo de cartas introduzido na Itália por volta dos anos 1920 e 1930 (*Lo Zingarelli*, 2005). No Brasil, é chamado de “jogo de cunca” (*Dicionário Martins Fontes*, 2004).

Sentaram-se perto um do outro, nas cadeiras. Ele segurou suas mãos entre as suas, que eram quentes e vermelhas de frieiras.

“Está com frio?”, perguntou-lhe.

“Não”, ela respondeu. E calou.

“Não sabe o que quero lhe dizer?”

“Talvez. Mas é bom que você diga. É bom que você me pergunte o que foi que eu fiz por todo um dia e uma noite fora de casa.”

“Posso imaginar facilmente. Mas não é isso. Quero saber por que você voltou.”

“É uma censura que não esperava.”

“Não é uma censura, Maria, é uma pergunta.”

“Talvez eu chore agora, Giorgio, e um minuto atrás tinha vontade de cantar.”

“Você não deve fazer nenhuma das duas coisas. Deve responder à minha pergunta.”

Ela apertou os punhos entre as suas mãos, as quais os tinham como se fossem um globo de carne vermelha e quente.

“É uma bobagem, Giorgio, se te conto. Pretendia voltar para casa à noite, uma desculpa teria salvado tudo. Mas adormeci. Ele saiu, mandando que não me acordassem. Talvez tenha pensado em com isso me fazer uma gentileza.”

Ele levantou um pouco a voz, ofegando. Apertou os pulsos dela, como para acalmar-se.

“Assim você estraga tudo para você mesma. Você adormece e estraga tudo. Esta noite, achei que te acharia com outro sentimento. Olha que bela noite, Maria. Há silêncio, eles descansam, Arrigo e a sua mãe; os cavalos pisoteiam lá embaixo. Tudo está tranquilo. Era assim também na outra noite e você não estava.”

Calaram-se; e ele tinha retomado as mãos dela entre as suas.

“Ainda me ama, Giorgio?”

“Sim, e tudo pode recomeçar como antes, como há um ano. Dizem que ainda somos jovens.”

“Por que sempre te rejeitei? Você é bonito, eu sei disso. Mas depois... É vulgar, você diz. Você diz que cresci muito cedo.”

“Muito mal, não muito cedo.”

“Fale baixo”, ela disse. Desvencilhara-se do aperto nos pulsos e agora ela é quem tinha tomado uma mão dele sobre os joelhos e a acariciava. “De verdade, você ainda me quer?”

“Você viu. Não fui generoso, fui apenas um egoísta. Esperava que você tivesse sentimentos diferentes nesta noite, finalmente.”

“Eu também gosto de você neste momento, com a lua e com eles a dormir. Mas e amanhã? E depois? Gosto de você, mas é como se em certas horas você não me bastasse.”

Um cavalo relinchou na estrebaria, Arrigo gemia no sono. E lá fora era uma noite de luar, inverno no nosso Bairro.

Ele disse:

“Penso em Arrigo, nos nossos amigos do Bairro. Não que nós os tenhamos deixado para trás, como nos dizemos. Nós não crescemos nem muito cedo nem mal. Talvez estejamos doentes e seja preciso ir a uma consulta médica³¹. Eu quero me tornar um homem como os outros.”

“Está tarde”, ela disse, isolada em um pensamento.

“Tenho a chave”, respondeu Giorgio. “Esta noite, gostaria de lembrar como é que crescemos, você e eu, tão diferentes dos outros.”

Ela tinha se sentado no colo dele, cheirava seus cabelos. Beijou-o no pescoço.

“Que nada, Giorgio!”, ela disse. “Somos apenas muito jovens, você não acha?” Ela mordiscava o lóbulo de sua orelha.

Ele se calou. Olhou fora da janela, para além dos vidros brancos de luar, o muro sujo da casa da frente, onde uma janela estava remendada com um papelão. Ela lhe assoprava na orelha o próprio hálito quente, excitada. Ele precisou controlar a si mesmo para não sucumbir ao desejo que o assaltava. Soltou-se do abraço. Fez com que ela se levantasse, levantando-se também.

“Seria muito bom, Maria. Há a sua caminha arrumada, eu sei. Mas é fácil demais, tente me entender³².”

³¹ Em italiano, a fala de Giorgio aponta para a sua necessidade de emancipação, de autonomia. Sua observação - “e bisogna farsi visitare” - é usada para quando se vai a uma consulta médica, atendendo à sua própria observação sobre eles estarem “doentes”, por serem diferentes da média do grupo. Giorgio reconhece que ambos, ele e Maria, não se enquadram dentro das expectativas sociais. É curioso, porque Maria depois acaba perdendo esta sua característica e enquadrando-se perfeitamente bem às normas e costumes da época. Ela permanece leal e fiel a Giorgio e à sua atuação dentro do Partido Comunista Italiano, procurando acompanhá-lo no exílio, cuidando dos filhos do casal, aceitando, enfim, o papel reservado às mulheres da época.

³² Giorgio faz referência a como Maria estava lidando com a situação em que se envolvera, ao perder a virgindade antes de se casar. Afirmando-se como a pessoa que a livrara da condenação social (que a levaria à marginalização social e a toda sorte de consequências daí advinda), ele se controla para não sucumbir ao “desejo” que o assola no momento em que Maria o acaricia e o seduz, procurando promover uma situação em que ela refletisse sobre seus erros. Em italiano, “C’è la tua branda rifatta, lo so” foi traduzido quase literalmente por “Há a sua caminha arrumada” no sentido de que a decisão de Giorgio a

Ela se fez de ofendida. Disse:

“Pois é, como já estamos noivos... não é?”

Ele ergueu as cadeiras para não fazer barulho, uma em cada mão, simultaneamente. Colocou-as junto à mesa.

“Vou embora, Maria.”, disse. “Fique de olho na mamãe. Tomara que amanhã tenha se recuperado.”

VI

Numa quinta-feira à noite, meu pai concordou que eu tinha razão: agora que completava dezesseis anos, e todos os meus amigos estavam de joelhos cobertos, eu também deveria vestir-me como homem. Meu pai fez isso seguindo um raciocínio da selva: ele achou que entre os meus amigos eu poderia ser espezinhado, parecendo ainda um menino com os joelhos descobertos. Escolheu entre as suas roupas a menos gasta, convenceu a vovó a adaptá-la ao meu corpo.

Domingo saí com a roupa nova. Eu era um jovem frívolo, destituído de segredos. Cumprimentei Egisto sem conseguir chamar sua atenção. No *Bar San Piero*, tomei o aperitivo, desabotoando deliberadamente o sobretudo para mexer nos bolsos das calças: a dona me deu o troco do caixa, tratando-me com a naturalidade do dia anterior. “Tome, Nini”, disse-me.

Andei para cima e para baixo pela rua *de' Conciatori*, onde morava Luciana, com a esperança de encontrá-la. As oficinas estavam com as portas escancaradas, havia um cheiro forte de couro: entreviam-se os pisos reluzentes de água; alguns artesãos passavam ali com os tamancos nos pés, apenas de camisa. Uma carroça de verdureiro estava na esquina da rua de *Macci*, e em torno havia mulheres que falavam em voz alta, gesticulando. Alguns meninos agachados na calçada estavam empenhados em remover uma tampa do esgoto.

levaria a ter uma vida socialmente tida como digna. Giorgio nega a possibilidade de manter relações sexuais antes do matrimônio, afastando-se de Maria, que, ofendida, contesta “Mas agora estamos noivos, não é?”: “é fácil demais” – “è troppo facile” -, diz o noivo, para advertir Maria de que é necessário algum sacrifício para reconstruir uma vida quase completamente destruída por uma ação impensada. Maria contesta dizendo que Giorgio podia, agora que eram noivos, condená-la – como todo o Bairro -, dizendo-lhe que não merecia respeito e nem tinha dignidade. O olhar maniqueísta afirma os “erros” de Maria e a “generosidade” de Giorgio, que aceita se casar com uma mulher “usada” (adiante Marisa se referirá assim a Maria, como um “sapato usado”) e ainda consegue dominar seus instintos, vistos aqui negativamente. Ele não requer, com isso, uma troca de favores, como era de se esperar. Giorgio é, pois, um homem completamente diferente do burguês que levou Maria para a cama “de plumas” sem se importar com a sua vida.

Ouvi Marisa me chamar por trás. Ela tinha as lapelas de peliça no casaco; uma fivela azul clara enfiada nos cabelos, na tẽmpora, brilhava.

“Você se decidiu”, disse-me. “E como você ficou bem! Colocou até brilhantina. Luciana ficará contente.”

Devo ter corado. Marisa me pareceu uma mocinha maquiada, alegre, que ostentava um sorriso permanente com os belos dentes brancos. Poderia apaixonar-me por ela e guardar dentro de mim este segredo. Tinha olhos maliciosos; tocava-me nos braços, enquanto falava.

“Espere-nos em *San Giuseppe* daqui a meia-hora”, disse. Bateu três vezes na ombreira do portão de Luciana e avançou pelas escadas escuras.

Eu tinha comprado alguns cigarros. Enquanto fumava, elas se aproximaram. Vi-as assim que apareceram da rua das *Casine*. Marisa agitou a mão em minha direção: tinha luvas azuis claras. A seu lado, estava Luciana. Nós nos cumprimentamos. Luciana sorria, inclinando um pouco a cabeça como para se defender daquilo que eu poderia dizer-lhe, ou talvez fizesse isso por causa do raio de sol que reverberava da rosácea da Igreja.

Luciana tinha uma figurinha de adolescente, catorze anos, um rosto ainda de menina, dois olhos claros e atentos: parecia desconfiar o tempo todo de que alguma coisa pudesse escapar-lhe dos gestos e das palavras de quem lhe estava próximo. Dizia a mim mesmo que ela era bonita como um gatinho recém-nascido, toda branca com os olhos claros, os cabelos divididos na testa, presos em duas tranças que lhe caíam abaixo dos ombros. Fingiu não saber que a esperava. Perguntou-me logo de Maria, suas bochechas se inflamaram; no tom da sua pergunta havia um atrevimento natural que lutava contra o seu pudor instintivo. Eu estava de calças compridas naquele dia, e tinha vontade de superar minha passividade com uma atitude, conquistando um segredo para mim.

Ousadamente, dei os braços às duas amigas, colocando-me entre elas. Levei-as ao *Lungarno*. Assim, conversamos sobre Maria e Giorgio que tinham noivado. Marisa disse:

“Vai ver que Giorgio está com vontade de sentir a cabeça pesar³³!”

³³ Marisa contrasta com Luciana por seu comportamento mais ousado e, conseqüentemente, sua linguagem. Ao se referir a Giorgio e a Maria— “Avrà voglia Giorgio di sentirsi pesare la testa!” –, ela atualiza um ditado popular, o qual, mais uma vez, comenta o fato narrado e veicula as opiniões consensuais da comunidade àquela época. Observando que o rapaz “gostaria de sentir a cabeça pesar” (a imagem do ditado em italiano é bem próxima ao “ser chifrudo” em português), Marisa condena Maria a

Luciana se ressentiu, defendendo Maria. Andávamos pelo *Lungarno*³⁴ do lado da *Caserma*. Às grades do subsolo, eretos, em pé nas manjedouras, acima das cabeças dos cavalos, estavam agarrados os soldados das escuderias: faziam elogios às jovens que passavam, com frases que arrancavam sorrisos.

Alcançamos a margem do rio na altura da eclusa, e por algum tempo nos calamos, observando a cascata de água que se rompia em grandes vagalhões. Pessoas com roupa de festa passeavam do lado de cá e de lá das margens do *Arno*. As Colinas eram tocadas por uma luz límpida: destacava-se *San Miniato* na moldura dos ciprestes, altos e distantes. Marisa tinha tirado as luvas, de surpresa me tocou no pescoço, fazendo-me estremecer.

“Sentiu como estou gelada?”³⁵”

Ria e seus dentes eram brancos, belos como pequenas presas. Gostaria de estar a sós com Luciana (“Resolva-se logo a declarar-te”, tinha me aconselhado Carlo, “se não, mais dia menos dia, alguém a rouba de ti, e para reavê-la você terá que fazer como Giorgio, que colocou nos pés sapatos usados³⁶”), ainda assim, não me desagradava

ter um comportamento visto socialmente como repreensível e Giorgio a ser humilhado pela companheira. O imaginário da comunidade d’*O Bairro* é, pois, levado ao plano narrativo por meio de ditados, canções, expressões populares em diversos momentos, os quais, ao comentar os eventos, iluminam a força reacionária do povo no que diz respeito à sua alienação social, cultural e econômica. Do ponto de vista da linguagem, pode-se observar que o atrito entre as várias línguas (popular, clássica, informal) é que motiva as transformações e desafia as formas estratificadas. As misturas linguísticas – sendo a linguagem um fato social – sugerem que se rompa com um único modo de “falar” do mundo, o que, em última instância, significa também “pensar” a sociedade. Nesse sentido, se a vida em comunidade traz acolhimento – como visto na voz do narrador nos capítulos anteriores – também deve ser superada sob pena de manter a opressão contra as minorias e os marginalizados. Essa necessidade de transformação é enfatizada pela própria condição de Luciana e de Marisa, sendo a mais atrevida – Marisa já não é virgem e se insinua para Valerio, aquele que deveria ser o parceiro da amiga – a que atualiza os preconceitos. Luciana, dentro da sua infantilidade, defende Maria e flagra o comportamento hipócrita da amiga (e, por extensão, do julgamento popular, que se aplica aos outros, mas nunca a quem o propaga). A opressão ao universo feminino é mais uma vez flagrado na paisagem linguística d’*O Bairro*, reafirmando a íntima relação entre língua e identidade, entre linguagem e realidade.

³⁴ Andando às margens do rio Arno (*Lungarno*), os amigos repetem o tradicional passeio da gente do Bairro, reconhecendo a proximidade da comunidade com o espaço.

³⁵ As expressões de Marisa são bastante regionais, como esta sua observação “Hai sentito come sono diaccia?”. O uso de “diaccia” para “gelada”, “fria”, é um toscanismo que ilustra a fonética da Toscana, a qual, segundo o *Vocabolario del Vernacolo Fiorentino e del dialetto Toscano di ieri e di oggi*, traz o enfraquecimento de encontros como os “gh”, cuja pronúncia é aproximada, em determinados contextos, a “d” (GALLI, Stefano Rosi, 2015, p. 21). Marisa é a personagem mais “fiorentina” se se pensa na sua relação com a linguagem; ou então a menos “misturada” até o momento, ainda que, adiante, será a personagem “exemplar” (para usar a tipologia do “romance da aprendizagem” lukácsiano), porque terá um aprofundado olhar sobre a sua experiência e a da comunidade do Bairro, refletindo sobre as relações mantidas com o grupo, consigo mesma e com a realidade.

³⁶ A observação de Carlo de que Giorgio “colocou sapatos usados” (“che si è messo ai piedi le scarpe usate”) por meio do ditado popular, mais uma vez atualiza a opressão da comunidade contra o universo feminino. Não sendo mais virgem, Maria, a mulher que ele mesmo escolheu para se casar, perde seu valor para a comunidade (“sapato usado” é uma expressão correlata em português, para se referir a situações já gastas e desvalorizadas). Curiosamente, mais uma vez a expressão popular carregada de preconceito é

Marisa estar ali. Ela era como uma coisa que dava conforto ter por perto. Em alguns momentos, Luciana, de olhos arregalados, é que ficava estranha, encerrada e inapreensível na sua reserva.

Com os cotovelos apoiados no parapeito, olhávamos o rio deslizar como uma fita límpida ao longo da eclusa, e inflamar-se em imprevista cólera espumosa, apaziguar-se de novo na sua cor verde para além da *Ponte alle Grazie*. Agora era Marisa que me segurava. Tinha entrelaçado as mãos no meu braço. Abaixando e levantando o rosto em nossa direção, assim aninhada na minha cintura onde a sentia pressionar, perguntou-me:

“Você não tem nada mesmo para dizer a Luciana? Coragem! Ela anseia há uma eternidade que você fale com ela”. Riu, acrescentou: “Ela se fez acompanhar de propósito por aquele tal, para te provocar ciúme”.

Ambos, Luciana e eu, coramos. Por um instante, os nossos olhares se encontraram. Mas aquele pestanejar que tivemos contemporaneamente, ao invés de nos desatar um gesto de amor, deixou-nos mais constrangidos do que nunca, e quase hostis. Depois ela deu as costas e começou a correr. Era possível, vendo-a de costas, naquela sua corrida repentina, distinguir um sinal, não sei qual, das lágrimas que devem ter brotado dos seus olhos.

Em princípio, fiquei indeciso. Marisa tinha se soltado do meu braço, hesitando por um segundo com a mão na minha. Arrestei-a comigo para seguir Luciana. Nós a chamamos, mas ela não se virou; sempre correndo, nós a seguimos até o átrio da Igreja onde ela tinha se refugiado. Marisa tinha dito: “Idiota!”

Foi covardia não esperar Luciana à saída da missa e não lhe declarar o meu amor, agora que sabia que também ela me amava; foi covardia marcar um encontro com

atualizada por um personagem que age de modo “condenável” socialmente: Carlo assediara Marisa, tratando-a como objeto e ameaçando-a de morte; aliás, aquela mesma Marisa que há pouco observara que Giorgio gostava de ser “chifrudo” e que agora procurava seduzir o amigo aos olhos da sua pretendente, Luciana. Não à toa, tais tipos dão expressão ao preconceito da comunidade, porque, ao fim, mostram, pela aproximação entre linguagem e ideologia, o que Asor Rosa (1965) observa ao afirmar que há na vida dos grupos sociais forças retrógradas e alienadoras dificilmente superáveis. Pratolini ilumina como o próprio povo acaba por acentuar os mecanismos de opressão social dos quais são vítimas, contrapondo-se à crítica que o mesmo Rosa faz em *Vasco Pratolini* (1958), quando afirma que o autor romantiza e idealiza o povo. De fato, há n’*O Bairro* uma leitura positiva das relações existentes entre os tipos populares, as quais acabam por promover o sentimento de pertencimento ao lugar e a identidade do grupo, mas há também uma severa crítica à alienação social que estas mesmas relações reafirmam. O jogo entre as línguas revela as forças – retrógradas e progressistas – em permanente atrito que perfazem a vida do lugar.

Marisa para aquela tarde. Era o que dizia a Carlo e a Gino uma hora depois, nos bancos da praça *Santa Croce*.

Gino, como sempre, foi distraído e evasivo em relação a este assunto; e eu já estava arrependido por não ter guardado o meu segredo. E havia coberto os joelhos inutilmente. Carlo afirmou que as mulheres devem ser tratadas mal. “São todas putas”, disse. Ameaçou me bater se não conseguisse ficar com Marisa naquela tarde. Quis que alugássemos uma bicicleta por meia-hora: conduziu-me às Colinas, no *Giramontino*. Passo a passo, largando as bicicletas à margem da avenida, me indicou pelos campos, por trilhas, uma gruta natural escondida entre arbustos, onde eu poderia ficar sossegado com Marisa. Havia uma ansiedade particular na sua voz, uma agitação quase animal no seu olhar. Os seus olhos estavam amarelos e sinistros, sob a mecha desalinhada que os tocava.

“Lembre-se deste arbusto de giesta. Depois à esquerda do cipreste anão. Na encruzilhada da trilha, pegue à direita. Lembre-se desta fogueira incinerada.”

Recolocou no lugar os ramos que tampavam a entrada da gruta.

“Aqui, pode-se ficar confortavelmente deitado”, disse. “Basta que você espalhe a palha que tem dentro, se quiser ser gentil. Se depois não fizer nada, eu te lasco³⁷.”

Disse essas palavras quase com raiva, como se tremesse por dentro e fizesse esforços para não manifestar a sua agitação. Em princípio, tive medo. O seu modo resoluto de agir contrastava com a incerteza raivosa das suas palavras, como gritadas na garganta. Parecia-me estar sofrendo uma violência. Mesmo assim, Carlo estava me dando uma prova de amizade pela qual devia ser-lhe grato.

VII

Se eu falar para vocês de vícios, de coisas brutais e imundas de nosso Bairro, vocês, o que dirão? Éramos pessoas pobres³⁸. Os pais, às vezes, se demoravam nas

³⁷ Carlo pressiona Valerio a tomar a iniciativa junto a Marisa, caso contrário, com todas as facilidades sugeridas, se não conseguisse manter uma relação sexual com ela, não conseguiria com mais ninguém.

³⁸ Neste capítulo, o narrador estabelece um diálogo fictício com o leitor, levando-o a refletir sobre a condição miserável do povo: “Éramos pessoas pobres” e, como tal, a gente do Bairro respondia à realidade opressiva. O cotidiano do povo é retratado neste capítulo por meio dos hábitos e da cultura da comunidade. O foco narrativo, deslocado para o “nós” neste trecho, é revelador da identidade de Valerio com os marginalizados dentro daquela Florença, reconhecida majoritariamente por seus esplendores; essa identidade será vista de perto pelo narrador, que adere aos movimentos, gestos, discursos da gente d’*O Bairro*. O olhar que percorre as ruas flagra a pobreza, condensada em imagens que apontam para o completo abandono em que a comunidade vive, em meio à miséria que “nos assiste noite e dia”. Dar ao leitor a possibilidade de se movimentar nesta “outra” Florença é promover uma leitura da cidade diferente

tabernas: um ou outro está cansado da bancada de operário e, num último esforço, constrói para si uma gazua³⁹. É lógico que também Maria se prostitua por uma cama de plumas e aí adormeça: também é verdade que seu pai morreu a facadas em uma rixa por causa de um “sete de ouros”⁴⁰. As nossas ruas fedem se vocês passarem por ali; fedor de curtume e de estrebaria. No térreo do edifício onde mora Carlo, uma feiticeira lê a sorte e fortuna e amores desgraçados para as nossas moças: tem um papagaio atrás da grade. Homens furtivos também entram por aquelas escadas: as velhas levantam o punho e pronunciam injúrias em direção à janela da casa de Carlo, compadecendo-se da pequena Olga, sua irmã, que tem um rostinho de boneca e dentinhos pequenos e largos.

Se eu falar para vocês de vícios, vocês dirão que isso é natural nas nossas ruas. Mas entrem nas nossas casas, no ano de graça de 1932, depois de tanta literatura que sobre ele se fez; vistam as nossas roupas; engulam a miséria que nos assiste noite e dia, e nos queima como um fogo lento ou como a tuberculose. Resistimos há séculos, íntegros e ariscos. Um homem cai, uma mulher despenca, mas havia séculos que resistiam, eternidades em que permaneciam de pé com a força do desespero de uma esperança – e essa veio a faltar no coração de repente. Nós não podemos fugir das nossas fraquezas; ou se está de pé, desesperadamente agarrado aos nossos restos, à nossa sopa de couve, ou irremediavelmente deitado na lama. Não temos armas para usar contra quem quer que seja: não fomos nós a ditar as Leis que nos governam. Somos pessoas protegidas apenas pela inércia.

Se eu falar para vocês de vícios, vocês, o que dirão? O pagamento de meu pai é de vinte liras ao dia, somos três para comer e há a conta mensal da assistência hospitalar a saldar por causa da mãe, que antes de morrer, esteve longos meses no sanatório.

da oficial, a qual, aliás, ironicamente, é compartilhada por parte do povo, que, dentro da sua alienação, não se dá conta do estado de carências – social, econômica, cultural, afetiva – em que vive.

³⁹ Os operários, mal remunerados e explorados, por vezes se “cansavam” da exploração e forjavam instrumentos de luta como o “grimaldello”, traduzido por “gazua” (instrumento curvo que funciona como chave falsa, *Aurélio*, 1984), palavra que guarda o sentido figurado de “ardil”, “cilada”, “truque” (*Dicionário Martins Fontes*, 2004). Por extensão, os operários concebiam nas tavernas movimentos organizados, greves, paradas. Esta resistência tramada às escondidas não será o tema, contudo, desta narrativa, como o é em *Metello*. O ponto de vista aqui precede este momento, procurando iluminar como os operários, os artesãos, os aprendizes, o povo de modo geral chega àquele “cansaço” (“qualcuno è stanco del banco d’operaio”), ou melhor, adquire consciência de classe e constrói um papel histórico.

⁴⁰ A voz do narrador neste momento se contrapõe à do povo (vista na condenação de Maria, que se “salva” pela decisão de Giorgio de se casar com ela), procurando justificar a sedução que os vícios burgueses (“cama de plumas”) exercem, impedindo a construção da consciência histórica e de classe; a necessidade de fugir do cotidiano opressivo leva o povo a se alienar na bebida, no sexo, nos jogos, como o pai daquela mesma Maria, que morreu por uma disputa em torno de um “settebello” (as aspas estão na versão original. Segundo *Lo Zingarelli*, 2005, deriva da composição entre “sette” e “bello”. É uma carta de baralho, que, na *scopa*, jogo de cartas italiano, vale um ponto). A marginalização social, ao fim, acaba por reforçar a alienação e a opressão em que o povo vive.

Penhoraram a cômoda as duas vezes em que não fomos pontuais. E não temos direito à carteirinha de pobreza porque meu pai trabalha. Verdades sagradas, tanto quanto a margarida que desponta no meio da relva. É certo que meu pai trabalha; e vocês gostariam que ele não desfrutasse de algumas liras para tomar a garrafa de vinho na taberna? Ainda assim estamos de pé e até em mim nasce a esperança no coração: percebo isso agora que tenho dezesseis anos e na próxima semana conseguirei as minhas primeiras cinco liras como aprendiz⁴¹.

Se eu falar para vocês de vícios, de vergonhas descobertas tais como o rosto sob o sol, vocês, o que dirão? A mãe de Carlo está deitada na lama, e agora chafurda nela e se é emporcalhada até o pescoço⁴². Um dia deu por si viúva, com os dois meninos, Olga no peito. O marido morreu na guerra, uma guerra distante, quem lembra qual? Uma canção, talvez: *Il Piave mormorava*⁴³... Coisas de há mais de mil anos. Foi-lhe destinada uma pensão de seis liras por dia. E ela era uma bela moça que parecia estar brincando com os filhos dos outros, quando saía com os seus pequerruchos nas ruas do bairro, tão jovem e viçosa. Tinha dois pingentes de coral nas orelhas, e os olhos dos homens sobre si – no nosso bairro de *Santa Croce*. Oh, o instinto existia! Existia uma moça jovem e

⁴¹ Em italiano, “bardotto”. Esse é um vocábulo regional (Dicionário *Martins Fontes*, 2004), da Toscana, com etimologia duvidosa (*Lo Zingarelli*, 2005), para designar “mula”. Figurativamente, significa “garzone”, “aprendista”, por isso, “aprendiz”. Era uma ocupação muito comum entre os adolescentes, que ainda não tinham se profissionalizado, não usufruíam dos direitos trabalhistas, mas “aprendiam” algum ofício e recebiam um pagamento por ele. Em muitos momentos a narrativa faz referência aos trabalhos realizados pelos adolescentes, como os de “aprendizes” (caso de Valerio) ou de auxiliares dos pais nas tarefas exercidas por eles (caso de Marisa, na Lavanderia, da qual ela se afasta inicialmente, dadas as péssimas condições de trabalho, para retornar no final da narrativa, ocupando o lugar da mãe).

⁴² Diferentemente dos outros momentos em que o Bairro é retratado por meio de uma linguagem lírica e sentimental, neste capítulo, o discurso é realizado dentro de um registro menos clássico e formal, mais popular, alcançando a construção de imagens, de metáforas prosaicas como as que se leem na referência à mãe de Carlo que “chafurda” na lama e “se é emporcalhada até o pescoço”. Tais escolhas não se repetirão ao longo da narrativa (haverá mais um longo trecho relacionado a Gino, mas mesmo assim as imagens não são tão negativas), que priorizará um olhar romântico da comunidade. Até por isso, este capítulo funciona como espécie de advertência ao leitor, estabelecendo-se como uma exceção e, por isso mesmo, requerendo maior atenção para ser interpretado dentro do conjunto de sentidos que o romance sugere. Essa advertência mobiliza o leitor a desconfiar da vida tranquila da gente d’*O Bairro*, conquistada por um profundo exercício de alienação diante dos problemas da vida miserável. A observação do narrador de que “Somos pessoas protegidas pela inércia” prevalecerá para a maior parte da comunidade, que não consegue se libertar do seu estado de “cegueira”, a fim de construir um papel histórico revolucionário. Esta opção por uma linguagem mais vulgar, porque mais popular, chama a atenção, pois, para esta advertência, sugerindo que por trás da aparente tessitura narrativa (lírica, muitas vezes) há um permanente embate de forças (vivida historicamente pela gente miserável e que não se alfabetizou na cultura clássica florentina).

⁴³ “*Il Piave mormorava...*” é uma referência à canção do Piave, hino nacional italiano entre 1943 e 1946. É uma das canções patrióticas mais conhecidas na Itália. Foi escrita em 1918, pelo maestro Giovanni Gaeta, que se inspirou nos fatos históricos que acabaram por detonar a primeira guerra mundial, mais especificamente, quando em 1915 o exército italiano enfrentou o exército austro-húngaro na região do rio Piave (http://www.corriere.it/Primo_Piano/Cronache/2005/05_Maggio/24/24maggio.shtml, consultado em julho de 2012).

sozinha, com uma casa vazia, uma cama grande demais para si e os seus meninos, um coração apertado de decepção e os olhos dos homens sobre si. Coisas tão antigas como a *Ilíada* de Homero, remotas como o sânscrito. O instinto existia! A mãe de Maria também passou intacta pelos mesmos olhares; e nem mesmo uma memória para salvar, já que o seu homem morrera a facadas em uma taberna da rua do' *Agnolo*. A mãe de Carlo era mais sensual, é isso; talvez minada por mais séculos de desespero, sem mais esperança.

Carlo e Olga cresceram próximos da mãe, que era jovem e bonita, e talvez fosse apenas uma boa mãe doente, como diz Giorgio; andaram conosco nas ruas e praças do nosso bairro.

Olga, pequena e dócil, era a empregadinha nas brincadeiras das amigas. Luciana mandava-a buscar água na fonte para os almoços imaginários delas, as meninas, e Olga olhava de um lado e do outro da rua antes de sair da calçada, envolvida na brincadeira, sem sombra de fingimento. À noite Carlo a levava de volta pela mão, limpava sua face com o aventalzinho (às vezes, nós a encontrávamos, adormecida, nos joelhos de Maria, que a embalava amorosamente). Dormia a sua noite, como uma boneca. Abria os olhos pela manhã e a mãe era cuidadosa a dar a ela leite e pão na boca. Tinha então seis anos, e Carlo nove, éramos todos meninos mais ou menos na mesma idade, mas Olga era realmente a menor de todos nós. Parecia-nos uma criaturinha feita de hálito, para tratar com cuidado como um objeto que pudesse quebrar por incompetência.

Carlo era rancoroso e maldoso, com certa frequência; o rosto sofrido; o olhar estranho, reluzente ao sussurrar uma maldade, ao projetar um pequeno furto nos carros, ao atrair para uma emboscada um coetâneo antipático. Mas fiel à amizade como um cão fiel a seu dono e que vai morrer sobre sua sepultura; caridoso nos momentos em que éramos tomados pelo desânimo, como acontece quando somos jovens, quando parece que tudo vai contra nós e não há escapatória. Desse modo, ele ficava próximo do duvidoso, o seu cinismo se transformava em afeto maior do que ele e da ocasião que o determinava: a tristeza de que éramos reféns desaparecia diante da surpresa que nos provocavam as suas extraordinárias palavras, quase incompreensíveis pela sabedoria de que estavam imbuídas⁴⁴.

⁴⁴ Neste parágrafo, é curioso perceber como o registro mais informal e prosaico vem substituído pelo olhar lírico do narrador, ao descrever as contradições de Carlo. Em lugar das metáforas vulgares que serviram para caracterizar a mãe, há neste trecho a retomada de construções mais poéticas como na referência às palavras de Carlo “quase incompreensíveis pela sabedoria de que eram imbuídas” (em italiano, há “quasi incomprensibili per la saggezza che v’era diffusa”, para fazer referência à sabedoria que

A mãe voltava para casa tarde da noite, e um homem a seguia enquanto atravessava furtiva a sala onde descansavam os dois filhos. Carlo aprendeu a ficar acordado, sondando a contragosto, através da parede, o quarto da mãe. Olhava-a ressentido pela manhã. E com o tempo (já que ele era um menino esperto e sensível), a obscura representação do lado de lá da parede lhe despertou instintos naturais na carne. Penetrado o sentido das coisas, ele transcorria a noite à escuta: revertiu ao próprio corpo a angústia que o transtornava, em uníssono com as convulsões e os sussurros da mãe e do homem.

Um embate mudo se fez entre mãe e filho, cada qual fechado na própria obstinação, no próprio silêncio.

VIII

Marisa foi pontual. O seu rosto me pareceu melhor, pintado com pó-de-arroz e batom. Não havia mais o prendedor na cabeça; e os cabelos, penteados para trás, deixavam à mostra a testa cortada por uma pequena veia azul que partia do meio da sobrancelha e ia até a altura dos cabelos. Podia-se imaginar a sua carne recolhida na sua própria tepidez, sob as lapelas de pelica. Tinha as mãos dentro dos bolsos do casaco e a bolsa apertada sob o braço.

Sabia que tinha namorado mais de uma vez. E outros fatos, pensamentos maldosos de Carlo ditos à meia voz, alusões e nada mais, dentro de mim a colocavam à disposição do desejo. Morava no *Madonnone*: uma fileira de casas ao longo da rua *Aretina*, habitada por lavadeiras e camponeses, por enfermeiros do Manicômio que fica nas proximidades, pelos areeiros⁴⁵ que têm o rio ao lado da casa e puxam as barcaças para o seco, até às soleiras, quando chega a noite. Aproximou-se de nós por meio de Luciana, sendo ambas balconistas em um mercado do centro, mas eu a conhecia pouco.

permeava, movia, ocupava o discurso de Carlo, quando o grupo se mostrava fragilizado diante de alguma situação).

⁴⁵No *Dicionário Martins Fontes* (2004), o vocábulo “renaiolo” remete a “sabbionaio”, termo regional, da Toscana. Segundo *Lo Zingarelli* (2005), trata-se do “areeiro (trabalhador das extrações de areia)”, que fazia parte antigamente da paisagem de cidades como Florença (por causa do rio Arno). Alguns quadros retrataram a atividade do “renaiolo” às margens dos rios, como o de Stanislao Pointeau (1833-1907), “Renaioli sull'Arno” (<http://www.andreabecheroni.it/?p=73>, consultado em julho de 2012). O documentário de Cecilia Mangini, *Firenze di Pratolini*, realizado em 1959 (2007), traz longas cenas com os “areeiros” à beira do Arno, para compor a moldura do que se contará sobre o intelectual florentino.

⁴⁵ Em italiano “Salendo d'accordo verso i Colli, traversato il fiume, parlando, era un'offerta tacita e reciproca dei nostri corpi adolescenti che ci scambiavamo con gli occhi.” A construção em português sugeriria algo como “depois de atravessado o rio”, mas a opção foi a de manter a frase na tentativa de não quebrar o ritmo e o tom sugestivo, até um pouco impressionista, da narrativa.

A sua adolescência transcorrerá distante de nós, embora parecida. Não havia amizade entre ela e eu.

Caminhando e ficando de braços dados com ela eu era feliz naquele dia. Ela cheirava à colônia. Falava, e a sua voz era clara e vibrante, pautada por um sorriso. Pela primeira vez caminhava pelas ruas e praças do nosso Bairro de braço dado com uma jovem, ciente do meu papel: surpreendia-me a desenvoltura com que eu agia. Marisa tinha rompido, com o seu rosto aberto e a sua franqueza, todo o meu comportamento reservado, minha timidez inata. Eu estava realmente apaixonado por ela naquele momento, pleno pela sua figura que caminhava a meu lado. Num lampejo, pensei em Luciana: vi-a triste e esmaecida na lembrança, como se o costume que nos unia por tanto tempo tivesse desgastado, dentro de mim, o sentimento silenciado que acompanhava a sua imagem. Marisa estava presente ao meu lado, ria. Eu me sentia à vontade perto dela: identificavam-se na sua pessoa, e encontravam o seu resultado, os pesadelos do sangue, os excessos do sexo de que padecera, até então, secretamente. Subindo em acordo em direção às colinas, atravessado o rio, falando, era uma oferta tácita e recíproca dos nossos corpos adolescentes o que trocávamos com os olhares. A minha castidade era evidente havia milênios no instante em que passava a mão na sua gola de peliça, adivinhando o seio, se premia um pouco.

“Você está quente, não é verdade?”

“Bastante. Você gosta? É pele de coelho, tá pensando o quê?”

Subíamos lentamente a Ladeira *Canina*. Em frente aos nossos olhos, a escadaria do *Monte alle Croci* estava firme e aérea a desafiar o céu, com as duas fileiras de ciprestes enormes castigados pelo sol. Uma tarde de fim de inverno, tépida e ensolarada, com o céu azul da nossa cidade, acolhia o idílio. Da *Porta San Niccolò*, seguiam-nos pelas costas um estrépito de carrossel, gritaria de moleques, chamados dos vendedores de doces e tremoços salgados. Ao longo da Ladeira as mulheres estavam sentadas nas soleiras das portas aproveitando o sol, envoltas nos xales.

“Não te surpreende eu estar aqui com você sabendo que ama Luciana? Você acha que estou cometendo uma má ação?”

“Que má ação, nada!”, e lhe apertei o braço. “E, afinal, eu não te disse que amo Luciana.”

“Mas ela acha que sim. Espera isso. E você erraria se mentisse a você mesmo, porque todos dizem que você gosta dela. Carlo me disse isso mais de uma vez, e não apenas ela.”

Paramos, e eu me coloquei na sua frente. Era mais alto do que ela, na rua em declive.

“Diga-me”, perguntei-lhe, “está aqui para defender a causa de Luciana?”

Uma amargura inesperada me invadia, mas não queria ceder ainda à desilusão, decidido no meu desejo que as suas palavras pareciam rejeitar de repente. Ela riu. Ficou satisfeita com o meu ressentimento: seu olhar relampejou de malícia. Acentuou propositalmente a sua hilaridade, demasiado imediata para ser sincera: dobrou-se ao peito batendo uma mão nos joelhos. Respondeu:

“Mas não se irrite assim! Se você visse como fica feio! Aperta os olhos como se quisesse meter-me medo.”

Reerguendo-se, pegou-me pelo braço, enlaçando as mãos como de manhã no *Lungarno*, achegando-se ao meu lado. Assim subíamos em direção às colinas. Ela disse:

“Agora se explique, vai. Fala”. Sorria ainda, todavia havia uma incerteza na sua voz: parecia temer minhas palavras.

Mas as calças compridas, a brilhantina nos cabelos, não mudam de supetão a estação do coração! Tentando me expressar fiquei constrangido, senti minha face incendiar de rubor.

“Se disser que gosto de você, é o suficiente?”

“Não, claro que não, pelo contrário, poderia até ofender-me com isso”. E acrescentou: “Eu sei que estou cometendo uma má ação em relação à Luciana, mas não é por capricho. Gostei de você desde que te vi, e sempre evitei me aproximar de você. Pensava que você estivesse apaixonado por Luciana e para me consolar, dizia a mim mesma que você ainda era um menino, com os joelhos descobertos. Não se ofenda. Era um jeito como outro para tentar me consolar. Se você soubesse do baque no coração que senti na noite em que nos espiou!”.

“Você percebeu que eu seguia vocês?”

“Sim. E fiquei envergonhada como se fosse uma ladra. Você viu como peguei correndo o ônibus na rua *Aretina* para despistar aquele indivíduo? Por pouco não caí.”

“Eu tinha seguido Luciana.”

“Ah, é? É mesmo!”, exclamou surpresa; e calou por um instante. “Quem sabe por qual motivo eu tenha me iludido! Não havia motivo para que você tivesse feito aquilo, mas mesmo assim me dizia que tinha vindo atrás de mim. Isso muda tudo aquilo que arquitetei na cabeça neste período.”

“Por que muda tudo? Você apenas previu aquilo que devia acontecer. Deveria ter seguido você mesma naquela tarde.”

“Você fala por falar.”

Ficou séria. O seu rosto tinha uma expressão imóvel, tranquila como no sono, com os olhos abertos e parados. Foi então que me dei conta da veia na testa. Ela seguia um pensamento seu, disse:

“Talvez Carlo tenha falado de mim. Você veio ao encontro pensando poder me ofender e só. E rir disso depois com ele. Fala a verdade.”

“Juro que não”, respondi. “Descobri que gosto de você, é assim que as coisas estão. Até ontem não pensava em você. Quer dizer, eu pensava, mas ao contrário do que acontecia com você; você era muito mais velha para mim, uma mulher. Ou assim me parecia.”

“Mas eu tenho dezesseis anos como você, está pensando o quê?”, quase se desculpava.

“Mas você parece ter mais, entende? Você já é uma mulher.”

Ela pareceu reencontrar a sua alegria. Abriu o rosto num sorriso:

“Acha?”

Tínhamos chegado ao fim das rampas, um pouco ofegantes. A alameda seguia reta diante de nós, virava ao longe em direção ao *Bobolino*. Os plátanos estavam pondo os brotos. Os automóveis passavam devagar com as pessoas lá dentro desfrutando do passeio. Na balastrada do *Piazzale Michelangelo* havia pessoas apoiadas para mirar o panorama, ou sentada nos bancos de jardim. Em volta da cópia do David, alto sobre o pedestal, o fotógrafo ambulante chamava a clientela ocasional. O café tinha colocado para fora, no avarandado, as mesinhas: alguns turistas demoravam-se contentes. No ponto final, o condutor do elétrico alardeava a partida.

Lá embaixo ficava a cidade, com as torres e os campanários, a harmonia dos telhados, antiga nas suas pedras. O *Arno* escorria caudaloso entre as pontes, reluzente ao sol. Distinguiam-se distantes os sítios⁴⁶, fechadas no seu verde. As colinas envolviam a cidade em um sabor de terra, de casarões quentes e habitados, de alento eterno como o céu, e como o céu vasto e recolhido. Encostado no rio, e como se espremido contra sua margem direita, ficava o nosso Bairro. As nossas casas escuras, o nosso solo esquálido pareciam desaparecer sob a extensão dos telhados, unidos um ao outro como se as ruas

⁴⁶ Em italiano, “le Cascine”, que são casas coloniais em terras onde há criação de animais, produção de leite. São sítios ou fazendas, pequenos, e típicos na Toscana (*Lo Zingarelli*, 2005).

nem mesmo existissem, tão limpo e fresco era o mundo para lá das nossas misérias; a abside de *Santa Croce* envolvia o Bairro em um halo de silêncio e de quietude.

IX

“Mas Carlo não te disse nada mesmo de mim?”

Margeávamos a alameda, já quase deserta de transeuntes. Tinha apertado o meu braço na sua cintura. Éramos um casal de namorados parecidos aos outros nas duas calçadas.

“Nada, juro. O que ele poderia ter-me dito?”

Ela me olhou deliberadamente.

“Que me cortejou, por exemplo.”

“E você?”. Eu já era um homem que perguntava.

“Quantas coisas você quer saber”, ela disse, como se me convidasse a perguntar ainda.

“Fala”, e a apertava pela cintura.

Pensava, dessa maneira, guiá-la inadvertidamente em direção ao *Giramontino*, entre os campos. Ultrapassamos um *chalet*⁴⁷, onde havia uma pista, e rapazes e moças que patinavam protegidos por uma rede alta.

“Eu, nem preciso falar,”, respondeu, “eu perguntava porque sei que ele é fofoqueiro. Ele está falando mal de Maria por todo o bairro. Não entendo como Giorgio ainda não bateu nele. Você não acha?”

“Sabe, ele é assim mesmo. Mas no fundo é um bom rapaz.”

Eu estava distraído, excitado pelo seu corpo discretamente abandonado no meu braço, e inseguro com relação a atitude a tomar, quando tivéssemos chegado próximos à gruta. Ela se entregava no meu braço. Uma nuance de rancor era perceptível naquilo que dizia, mas eu não ligava, obstinado no meu propósito. Estava com a cabeça confusa, e um pensamento fixo dentro dela.

Marisa continuou:

“É preciso desconfiar de Carlo. Espero o tempo todo por uma armadilha dele.”

“Não, não. São cismas suas”, dizia-lhe, distraidamente.

⁴⁷ No texto original, há *chalet*. Se traduzido, ficaria “chalé”, como designação de casa, lugar onde se encontrava a pista para patinação.

Íamos pela rua do *Giramontino*: os nossos passos ressoavam nas pedras, no silêncio e na hora em que o lugar estava mergulhado. A rua era cercada por muros baixos dos dois lados: despontava o prateado das oliveiras. Depois os muros terminaram, continuando em uma cerca que separava dos campos. Também a pavimentação terminou, e os nossos passos não fizeram mais eco. Naquele momento, se abria à nossa esquerda, depois de um cipreste anão, um despenhadeiro agreste, acessível por uma escadinha cavada na terra.

“Vamos por aqui, ficaremos mais em paz”, disse. Devo ter tido uma agitação na voz.

Marisa desceu a escadinha agarrando-se na minha mão. Olhei-a de frente e vi os seus olhos estranhamente tristes. Não sorria mais: lia-se no seu rosto uma inquietude que eu não entendia. Quando chegamos novamente no plano e eu tinha distinguido o arbusto de giestas, ela me perguntou:

“Você tem certeza de que Carlo não está nos espiando?”

A sua pergunta me atingiu, associei-a ao comportamento de Carlo naquela manhã, e logo pensei que ele tivesse me indicado a gruta para nos surpreender e nos pregar alguma peça sem graça. Marisa me segurou pelo braço, disse:

“Não vamos à gruta”.

“Não, não vamos”, respondi. Estava desdobrando o meu pensamento a respeito de Carlo, e tinha respondido como se ela também estivesse participando daquilo, mas logo me resenti:

“Como você sabe da gruta? Quer dizer que você foi lá!”

Ela tinha se afastado alguns passos, com um jeito de animal culpado; estava se equilibrando numa pequena sinuosidade do terreno, com o sol no rosto.

“O que você quer fazer comigo?”, perguntou, acentuando a minha reação. Mas por isso mesmo, eu gostava dela, injustamente, homem com os joelhos cobertos, convencido de sua leviandade.

“Nada. Por que está assustada?”

Dei um salto sobre as cinzas da fogueira, para alcançá-la. Puxei-a para mim, beijei-a na boca: senti a resistência dos seus dentes contra os meus lábios. Beijava-a de boca fechada, e dentro de mim experimentava como um sentimento de adversidade, de desilusão, realizado o gesto. A sua face estava fria. Ela tinha me abraçado na cintura, apertando a bolsinha com o cotovelo.

“Amor”, ela sussurrou. “Seja bondoso. Por favor, vamos embora daqui.”

Puxava-me pela mão, antecipando-se na escadinha.

Atravessamos um campo arado, para além da rua: fomos pela direita até o *Parco della Rimembranza*. Ela abaixou com uma mão o arame farpado e se meteu no *Parco*.

Eu a seguia, agora contrariado, esforçando-me para superar o desânimo que me invadia.

O *Parco* estava verde com a grama alta e descuidada: molhamos os pés, atravessando-o. Dispostos irracionalmente estavam os pequenos ciprestes. Tudo em volta tinha uma atmosfera de campo-santo ou de retiro; e um sol pálido.

Marisa me levou junto a uma cerca viva que dividia um prado do outro, em declive, em silêncio: incomodamos um casal de namorados escondidos na grama. Mais além nos sentamos numa pedra seca, que despontava da cerca viva. Tínhamos a cerca às costas e a grama alta do prado diante de nós, isolados no silêncio e no verde, sobre os quais caiu o som de um sino próximo.

Eu estava perturbado com os mínimos acontecimentos que tinham se seguido. Tinha os membros entorpecidos como por uma espera que se prolonga além do suportável. Instintivamente abracei a minha companheira, beijando-a na boca e no pescoço, nervosamente, afundando o rosto entre a gola da peliça. E, instintivamente, com a experiência dos séculos, deitei-a sobre a grama, no profundo silêncio do prado, sob o sol pálido.

Levantamo-nos com as roupas amassadas. Eu a ajudava a ajeitar o casaco, protegendo-a às costas; assim, abraçando-a, beijei-a ainda. Uma distensão tomava completamente o meu corpo, a mente lúcida como nunca: saía-me do peito um respiro amplo e vitorioso.

Sentados na pedra novamente, ela recompunha seus cabelos. Passou-me o lenço no rosto para apagar as marcas deixadas por seus lábios. Aquele seu gesto foi íntimo e devoto, leve o seu toque, como uma carícia. Umedeceu o lenço com saliva para tirar melhor o batom de mim:

“Desculpe”, disse-me, aproximando-o da boca. O seu olhar parecia evitar-me. Deixou transparecer um tremor.

“Está frio”, disse. Encolheu-se no meu peito, enfiando as mãos, enluvadas de azul, sob meu braço, para encontrar calor. Depois perguntou:

“Agora, o que você dirá? Não quero perder você tão cedo.”

“Por que deveria perder-me? Não sei por que eu deveria deixar você logo agora. Ao contrário, aprenderei a gostar ainda mais de você.”

“Você finge não me entender. Pode haver uma maneira de gostar de uma mulher que é pior do que abandoná-la.”

Falava como se consigo mesma, como se repetisse um velho motivo, uma humilde, desolada palinódia.

“Você me descobriu em todo o meu segredo e talvez já tenha me julgado. Ou talvez você não tenha se surpreendido minimamente, porque Carlo tinha te contado.”

Eu a beijei na testa. Disse-lhe para acreditar em mim se lhe dizia que gostava dela: não conseguia penetrar na sua dúvida. Ela foi cruel consigo mesma, ou talvez atribuísse ao jovem que eu era uma experiência concreta. Com o rosto escondido contra o meu peito, sussurrou:

“Mas você sabe agora que houve alguém mais de quem gostei”.

Tentei falar, mas ela me impediu. Docemente resoluta: “Fique quieto”, acrescentou. “Deixe que te explique.”

Eu estava enternecido pelas suas palavras. Beijava-a nos cabelos. Diante dos meus olhos estavam a grama alta do prado, os pequenos ciprestes aqui e acolá e o céu no qual as nuvens brancas ofuscavam o sol.

“Carlo falou mal de mim para você, mas certamente não te falou tudo.”

“Mas Carlo não me disse nada, juro. Apenas me indicou a gruta. Só isso é verdade.”

“Ele a indicou, sabendo que nos encontraríamos, não é?”

“Sim.”

Escondido o rosto em meu peito, Marisa irrompeu no choro.

“Aqueça-me, Valerio. Agora, realmente, não posso deixar de contar para você... Depois talvez você volte para Luciana que é uma moça honesta, mas não gosta de você o tanto quanto eu gosto.”

“Acalme-se”, disse-lhe.

X

Marisa disse:

“Você vinha para meus lados, havia anos, principalmente no verão, com os seus amigos. Vestia uma camiseta com listras azuis e brancas. Eu estava no Lavadouro, era o último da fila: tinha um banquinho sob os pés para poder alcançar a pedra de bater roupa. Como era criança, lavava as peças miúdas: toalhas, lenços, coisas assim. O

Lavadouro é longo e baixo, coberto, e ao fundo há a janela. O rio reverberava ao sol; por causa do incômodo, tinha-se sempre os olhos meio fechados. O calor da água nos inflamava o rosto; suávamos. Vocês de *Santa Croce* tinham rejeitado a amizade dos meus irmãos e dos amigos deles. Vocês brigaram aos socos com um primo meu que tinha se aproximado de vocês, fizeram sair sangue do seu nariz! As mulheres atiraram pedras, enquanto vocês fugiam. Mas no dia seguinte, vocês voltaram, em um barco, com um estilingue, mirando o Lavadouro: e era a sua camiseta branca e azul a que estava apontando. Por pouco uma pedra do seu estilingue não me atingiu; atravessou a janela e caiu dentro da água do Lavadouro, a um palmo das minhas mãos. Nós a encontramos no sábado limpando os tanques com a escova: era uma pedra cor de rosa. Isso para te contar como foi que seu rosto me ficou gravado.

Sonhava bastante com você, sem que me lembrasse de você ao longo do dia. No sono, via você apontando o estilingue para mim, do barco. Eu estava debruçada na janela do Lavadouro, você me mirava. “Afastese, afastese”, gritava para você no sono. Acordava amedrontada. Conte ao confessor que sonhava com você um dia antes⁴⁸ às vésperas da primeira comunhão. As lavadeiras diziam que cometiam um pecado quando sonhavam com um jovem.

Em casa, éramos quatro irmãos: Milena, a menor, morreu de sarampo há um ano; Rodolfo se alistou como sargento no exército; sobramos eu e o caçula, Sandro. Meu pai é carroceiro; transporta os garrafões de vinho de *Rufina* a *Firenze*, fica pouco em casa. Mamãe fica o dia todo na Lavanderia e à noite separa a roupa nos sacos. Eu a acompanhei por tantos sábados com a carroça, entregando a roupa limpa⁴⁹ nas casas. Agora é Sandro que faz esse trabalho.

Não tenha vergonha de mim, Valerio, eu, veja, não tenho vergonha. Tinha crescido. Foi há dois anos, Rodolfo veio de licença, com um amigo seu, siciliano, então de licença, e que assim que me cumprimentou não tirou mais os olhos de cima de mim. No dia seguinte, os dois, meu irmão e ele, vestidos à paisana, levaram-me ao cinematógrafo⁵⁰ junto com a noiva de Rodolfo. Coloquei os melhores sapatos de mamãe; ficavam um pouco grandes, mas me deixavam alta, e me sentia feliz ao lado daquele jovem. Quando saímos do cinema, Rodolfo acompanhou a namorada, que mora

⁴⁸ Em italiano, “la vigilia” era o dia – ou um período mais longo – em que os fiéis se preparavam física e espiritualmente para alguma solenidade religiosa (*Lo Zingarelli*, 2005). No contexto, trata-se do dia anterior, a véspera da primeira comunhão de Marisa.

⁴⁹ Em italiano, “il bucato”. O termo não encontra um correspondente em português e, por isso, a opção pela expressão nominal “roupa limpa”.

⁵⁰ Em italiano, há “cinematografo”, opção que marca um tempo, sendo o termo bastante datado.

do outro lado do *Mugnone*. O siciliano - era um siciliano, eu te disse? contou-me tantas coisas voltando, já que dormia na nossa casa. Não me lembro mais sobre o que me disse. Aconteceu tudo como se fosse outro mundo, certamente à margem da *Albereta*, porque ouço ainda a draga a zumbir-me nos ouvidos. Naquela noite estava muito cansada, e no sonho a impressão era a de ter lavado uma montanha de roupas; não consegui afastar seu estilingue em tempo. Você me atingiu com a pedra no meio da testa onde tenho a veia, e fugiu remando como um desesperado. Você estava sozinho no barco.

No dia seguinte, o siciliano deu um jeito para que nós não ficássemos mais sozinhos. Na mesma tarde, partiu. Eu ria como sempre. Se você quiser, deixarei de rir, por mais que eu ria sem querer. É mais forte do que eu.

Você sabe que em *Madonnone* vive-se como em uma ilha, do lado do *Arno*, entre Lavadouros. Fora das casas, depois do outono, há sempre lama, e as carroças dos areeiros ali atolam as rodas. É pior do que em uma aldeia, o lugar onde moro, no beco *Moriani*. Há quem trabalha em grande estilo, tem o cavalo e a carroça para a entrega da roupa, e é dono de todo o Lavadouro, os *Cozzi*, por exemplo. Mas nós somos gente pobre, é preciso alugar a carroça a mão todas as semanas: às vezes, nós nos colocamos a trote entre os varais, para não voltar com dez minutos de atraso e precisar pagar uma hora a mais ao locador. Não creio que meu pai desse muito do seu salário em casa. Sempre odiei aquela vida, e também minha mãe, em certos momentos, porque fica à vontade no cansaço. No inverno, no Lavadouro, as mãos incham: ficam roxas como a uva. No Mercado, é outra coisa.

Não me diga que sou vaidosa. Não tenho sequer coragem de olhar no seu rosto. Aquele casal ainda está no meio do prado?

Trabalho na mesma seção de Luciana, na ‘papeleria’. Luciana me falava sempre de vocês, rapazes, de Maria e, sobretudo, de você. Talvez você não se lembre de quando te conheci, há um ano. Você estava junto com Carlo. Apertou-me a mão, e eu ria como uma boba, com o coração que não me dava descanso dentro do peito. Estávamos na rua da *Mattonaia*, e na praça do *Mercato* tinha dois gatos miando. Tenho tudo daquela noite cravado na memória, como uma oração. Você me disse: “Está longe do seu pedaço, hein?” Você tinha um tom irônico, mas eu estava comovida por te rever. Respondi: “O ar é bom por aqui”. Não sonhei mais com você depois daquela noite. Carlo quis me acompanhar até a rua *Aretina*; gostava de me entreter com ele que era um amigo seu.

Ele tocou meu seio caminhando e, ao invés de ficar brava, ri, como uma estúpida. Aceitei um encontro para a noite seguinte”.

O sol tinha desaparecido. Com as primeiras sombras do fim da tarde os pequenos ciprestes pareciam adquirir uma altura, emergindo da grama que se vergava com a brisa gélida. A minha companheira e eu estávamos isolados no silêncio e no verde. Suas palavras foram além da pouca caridade que meu coração adolescente poderia abrigar. Ela contava fatos eternos e verdadeiros, como o eco de abusos antigos, de vinganças antigas das quais devêssemos expiar a culpa. A sua fala era pausada e lúcida como a sua história, dos exemplos seculares, tinha se consumido em uma verdade pobre e desesperançada. Ela parecia pedir com as suas palavras uma intervenção não minha, não sua, e não desta terra: alguma coisa que anulasse o erro com um gesto, um sussurro, o blim-blém do sino que se repetiu em vão pela noite. Eu era um jovem que havia feito de tudo para se libertar da própria castidade, e naquele momento estava imóvel e atônito, com frio nos ossos e uma companheira nos braços, que compartilhava com ele sua pena. Marisa continuou:

“Carlo me molestou por muito tempo. Olhava-me com os seus olhos amarelos; o seu rosto doente tinha acessos de ferocidade que me amedrontavam. Eu ria para me encorajar. Eu o despistava, mas ele ficava grudado em mim como cabelos. Encontrava-o à espreita na rua *Aretina* todas as tardes; para cada rua diferente da usual que eu pegasse, encontrava-o; batia à noite nos vidros do meu quarto no térreo. “Venha para fora, venha para fora”, dizia-me. Queria acreditar que você fosse uma criança para não te roubar de Luciana, e Carlo batia com os nós dos dedos nos vidros da minha janela.

Talvez tenha sido apenas leviana. Não sou capaz de pensar muito intimamente, e se os meus segredos permanecem secretos é porque não sei me ver completamente. Como é possível aprender, se minha mãe ainda acredita que eu seja uma menininha que se amedronta com o batedor? Luciana não entende essas coisas: começa logo a chorar se lhe digo que estou triste. Ajude-me a explicar-me, Valerio”.

“Acho que você é uma moça um pouco estranha, e Carlo também tinha o seu segredo”, disse. “Eu era o único a não ter segredos. Agora entendo por que gostava de Luciana. Porque ambos tínhamos permanecido crianças. Mas agora é outra coisa.”

“Então é verdade que cometi uma má ação, e fiz mal para você e para Luciana, como Carlo fez para mim.”

“Continua. Está frio.”

“Um domingo, Carlo conseguiu me trazer aqui para cima, até a gruta. Seus olhos brilhavam; tinha as mãos geladas e úmidas. Eu estava amedrontada com a sua excitação, e, no entanto, ria. Não era violento, mas a sua decisão era tão forte dentro dos olhos amarelos que eu teria deixado conduzir-me no alto de um precipício e teria me jogado abaixo a um comando seu.

Fechou-me na gruta, iluminada apenas pela pouca luz que passava através do feixe de ramos que Carlo tinha colocado atrás de si. Foi dócil de início; acariciava-me. Eu sentia repulsa e prazer por ele no mesmo tempo. Durou uma eternidade. Machucou-me muito, mas inutilmente. Não sei me explicar. Depois ficou furioso, rasgava-me as roupas do corpo, bateu-me também no flanco com um soco, empurrando-me para o fundo da gruta meio nua. A palha e os galhos me picavam. Ele tinha se refugiado perto da saída: lamentava-se sozinho, como um animal. Perseguiu-me depois por dias e dias, ameaçando-me caso contasse para alguém.”

XI

No céu ainda claro, com os cirros brancos navegando, aparecera um quarto crescente de lua. Havia, entre terra e céu, aquele distanciamento de todos os fins de tarde, quando as coisas terrenas, homens e flora adquirem um halo mortal: sobre os objetos e as criaturas, com o peso do próprio corpo, o céu está ainda límpido e claro, com uma lua crescente, e a Estrela D'alva brilhando.

O vento soprava mais forte: vibrava às nossas costas a cerca viva; o capim se dobrava todo para um lado e a copa dos ciprestes se agitava. Marisa continuou:

“Naquela noite não preguei o olho. Tremia na minha caminha; colocava a língua entre os dentes para não os bater, temendo que minha mãe me ouvisse do seu quarto ao lado. Mal acreditava que estava no meu quarto. Parecia-me não ser mais eu e que nada daquilo que percebia na sombra me pertencesse. O meu ser tinha ficado encolhido no fundo da gruta; sentia deslizar na minha mão a centopeia que tinha passado nela então. Carlo estava diante dos meus olhos, na outra extremidade da gruta: via-o pelos feixes de luz que lhe atingiam as costas. Resmungava, olhando-me com seu olhar de gato raivoso, com uma voz que não era a sua, mas um gemido que me aterrorizava e que me forçava a ficar imóvel e distante. Você o vê assim como é, um garoto como nós ou pouco mais velho, mas naquele momento era um animal agachado sobre as patas. Encolhida na minha cama, eu não raciocinava mais; era como se o meu cérebro, e tudo aquilo que tem

dentro, tivesse ficado na gruta; nem me lembrava de como tinha saído dali e chegado em casa. Devo ao menos ter falado com mamãe e arrumado a louça, porque assim fazia todas as noites, mas não me lembrava. De repente ouvi bater nos vidros com os nós dos dedos. Saltei da cama ao primeiro golpe, instintivamente fui à janela que tem a grade para a *Viuzzo*. Carlo estava atrás da grade: estendeu-me um bilhete e foi-se embora.

Mamãe me acordou antes de ir ao Lavadouro. Durante o sono, tinha machucado uma das mãos com as unhas, de tão forte que apertava o bilhete no punho. Ele voltou na noite seguinte, batendo com os nós dos dedos contra o vidro; deu-me um segundo bilhete e fugiu. E assim por muitas noites, mais de um mês, e eu sempre abria a janela temendo que ele insistisse acordando mamãe. O bilhete dizia sempre a mesma coisa: *Se contar para alguém, eu te mato. Tenho um revólver com duas balas, pense bem. Se você namorar alguém, eu te mato com o mesmo revólver. Quando eu estiver seguro, voltaremos lá em cima e não acontecerá mais. Eu te amo e você deve me esperar, se não te mato com o revólver.*

Vivi um mês de pesadelo. Pegava o bonde para ir e voltar do Mercado, temendo que ele me seguisse. No bonde, encontrava frequentemente um rapazinho de *Rovezzano*, que numa tarde desceu no mesmo ponto que eu, aproximou-se de mim e pediu para me acompanhar. Supliquei-lhe em vão que fosse embora: caminhou a meu lado dizendo-me as coisas que dizem os rapazes naquelas ocasiões. À noite Carlo bateu e me entregou o bilhete com as palavras de sempre.

De repente, pareceu-me que não devia mais temê-lo. Algo acontecia e ele não se dava conta. Até mesmo o bilhete, sempre igual, me pareceu uma maldade de garoto, de fazer rir. Namorei o rapaz de *Rovezzano*, que vinha me buscar no Mercado todas as noites. Depois foi prestar serviço militar. Tinha me apresentado um amigo dele antes de partir. Eu tinha voltado a ser a tola que ria. Não se envergonhe de mim, Valerio; eu não me envergonho mais, veja.

Mas quando à noite Carlo batia à janela, o antigo terror tornava a tomar conta de mim. Cada noite temia que ao invés de entregar-me o mesmo bilhete, fosse disparar em mim. Todas as noites era um pouco de vida que me tirava. Colocava os olhos com pressa no bilhete para me tranquilizar; adormecia rindo sozinha. Hoje entendo que era vaidosa apenas para esquecer o terror de cada noite. Dos rapazes que frequentava não conseguia me apaixonar, nem ter confiança neles para confiar a eles o meu segredo. Agora tudo me parecia ter um sentido provisório: ria como uma tola, e as coisas,

parecia-me tocá-las ou experimentá-las pela última vez. Se penso que mamãe tem quarenta anos, e eu também poderia viver até aquela idade, desfalece-me o coração.”

Naquele momento, a escuridão era densa. Também o quarto crescente de lua tinha desaparecido no céu escuro, do qual emergiam, pálidas, algumas estrelas. O vento assobiava nos ciprestes. Da alameda, lá embaixo, ouvíamos o bonde passar; de vez em quando os faróis de um carro alcançavam o prado com a sua luz. A voz de Marisa, algo estranho àquele corpo que se apoiava ao meu para encontrar calor, continuou:

“Até a noite em que aqueles dois nos seguiam e você nos viu. Carlo também devia estar com você, mas eu não percebi. Imaginei que você viesse atrás de mim, e me sentia transtornada. Acreditava ter esquecido de você durante a vida amarga daquela época, mas na noite em que te vi novamente experimentei uma perturbação que não sei te explicar. Chorava, dava-me beliscões para resignar-me; dizia a mim mesma que você era um menino de calças curtas, e que eu poderia ter quantos rapazes eu quisesse. Perdoa-me, Valerio.

Quando Carlo bateu com os nós dos dedos na janela, queria que ele atirasse em mim, pensava havia horas naquele momento, como se realmente tivesse que morrer, assim te esqueceria. Mas Carlo jogou o bilhete para mim e foi embora. Cheguei a chamá-lo, porque me parecia impossível continuar a viver, naquela noite. Acendi a luz para me fazer companhia. Sentada no meio da cama chorava como uma menina, mordendo-me a língua, agitando as mãos diante dos olhos para mandar você embora. Depois, sem querer, olhei o bilhete que tinha na mão. As palavras eram diferentes, diziam: *Pode ficar com o jovem que te seguia se você gosta dele. Eu fui um covarde e me arrependo por isso. Amanhã vou vender o revólver.*”

Marisa apertou-se ainda mais contra mim, envolvendo-me as costas com os braços. Um cão latia, um ruído de motocicleta da avenida, a sebe e o prado imóveis por uma imprevista pausa do vento.

“Agora não sei mais o que te dizer”, disse Marisa. “Fui má com Luciana. Nesta manhã, descobri um cabelo branco ao pentear-me. Estava profundamente aflita, quando te encontrei e como sempre devo ter rido como uma estúpida.”

XII

⁵¹Na primavera, nas balaustradas das nossas casas desabrocham os gerânios. As irmãs enfiam um ramalhete nos cabelos; batem com as escovas, alegremente, as cobertas, antes de recolocá-las nas prateleiras do armário, junto aos casacos, que possuem remendos nos cotovelos e a gola do avesso.

De uma janela a outra das casas, de uma a outra rua do Bairro, a melodia de uma canção é retomada por cem vozes: interrompem-na diálogos e chamadas estridentes dos quartos, nos quais circula o ar da nova estação, que cheira a folhas de árvores e a serração úmida.

O bandoleiro cansado
desce a Sierra misteriosa,
no seu cavalo branco
arranca a pétala de uma rosa... ⁵²

⁵¹ A cada trecho mais longo da narração de algum evento, conflito vivido entre os personagens, *Il Quartiere* traz longas descrições do bairro, inserções de fragmentos de canções e ditados populares, um ritmo que parece perseguir as fases do dia, do alvorecer ao entardecer, do início das atividades no bairro ao recolhimento do povo em suas casas. O que se tem são as vozes das ruas florentinas dos anos de 1930 e 1940. Esses momentos são no geral bastante líricos, porque procuram incorporar ao texto as metáforas e o ritmo da vida cotidiana, engendrando literariamente vozes populares, tipos locais, hábitos tradicionais. Para usar uma expressão do próprio livro, *Il Quartiere* adquire “uma castità antica” (PRATOLINI, 1945, p. 69), no sentido de procurar retomar as relações sociais em uma sucessão e sobreposição de frases cuja sinestesia mobiliza os cinco sentidos do leitor.

⁵²Em italiano: “Il bandolero stanco/scende la Sierra misteriosa,/sul suo Cavallo bianco/spicca la vampa di una rosa...”. Esta é uma canção muito famosa na Itália, conhecida como “Il tango delle capinere”, lançada em 1928, por Bixiu Cherubini (ver *Parlami d'amore Mariù : musica per una vita*, Liana Cellerino. Firenze: Le Lettere, 2011, p. 56). Em ritmo de tango, a canção, retomando um olhar comum à época, retrata com fascínio à vida das prostitutas em terras distantes, estranhas e estrangeiras:

Laggiù nell'Arizona,
terra di sogni e di chimere,
se una chitarra suona
cantano mille capinere.

Hanno la chioma bruna
hanno la febbre in cuor,
chi va cercar fortuna
lì troverà l'amor.

A mezzanotte va
la ronda del piacere
e nell'oscurità
ognuno vuol godere.

Son baci di passion,
l'amor non sa tacere,

diz a canção. O nosso dialeto adquire uma castidade antiga: as vozes que o retomam de cômodo em cômodo, de beco em beco, têm uma emoção única no seu tom, como se emitidos por lábios dessedentados em uma fonte, que goteja na luz diáfana da aurora, sob a qual as fachadas das casas adquirem uma dignidade em sua degradação de tijolos descobertos e calhas enferrujadas.

O *Bar San Piero* desmontou sua porta de vidro: invade a calçada a assadeira de sonhos recobertos de açúcar, cheirando a baunilha. O tripeiro está à frente do seu carroto: fumeja na caçarola a dobradinha⁵³ que acaba de ser cozida; em torno dele se aglomeram os aprendizes do Bairro com o pão crocante nas mãos, para a primeira refeição: limpam os dedos no forro das calças para acrescentar uma pitada de sal. O padeiro está de camiseta e ceroulas na porta do estabelecimento. Passa o trapeiro com seu chamado e o carrinho de ambulante que um garoto empurrava. Com um saco às costas, um jovem de sotaque diferente lança pela rua do *Agnolo* o grito cotidiano:

Compro cabelos caídos do pente. Diz a canção:

Aquela flor de primavera
quer dizer fidelidade
à sua toutinegra

è questa la canzon
di mille capinere.

Il bandolero stanco
scende la sierra misteriosa,
sul suo cavallo bianco
spicca la vampa di una rosa.

Quel fior di primavera
vuol dire fedeltà
e alla sua capinera
egli lo porterà.

Cruzando as janelas, a canção popular, inserida em um trecho narrativo do qual transborda o olhar lírico do narrador, atualiza um passado remoto cuja memória distante comenta os acontecimentos do Bairro. A “melodia”, retomada por “cem vozes”, mistura-se às falas cotidianas (“diálogos e chamadas estridentes dos Bairros”), compondo uma paisagem linguística de registros diversos, os quais restituem ao fiorentino uma “castidade antiga”. É como se a preservação do estado linguístico e a sua permanência nas ruas do lugar, apesar da modernização do espaço, mantivessem uma forma de pensar acomodada no equilíbrio das forças da vida, as quais são manifestadas nas línguas que se encontram dentro do mesmo sistema.

⁵³ Em italiano, “il lampredotto”, que não encontra tradução exata em português, sendo essa a designação de um prato típico de Florença, como se pode ler em *Lo Zingarelli*: “Particolare tipo di trippa, tratta dall’abomaso dei bovini, servita lessata con salsa verde, olio e pepe anche tra fette di pane, típica della cucina popolare toscana” (2005). A menção ao prato ao longo do livro é repetida em outros momentos, ao lado da “cavolo nero”, como marcas da cultura regional das classes populares da época.

ele a dará⁵⁴

E o jovem, do alto do seu triciclo carregado de latas de gasolina, interrompe o canto para guinar ousadamente na última hora evitando a menina atrapalhada: “Cuidado, oooh!”, gritando-lhe na cara.

Dos parapeitos do *Arno*, sobre os quais uma névoa ligeira demora a dissipar-se, os pescadores prestam enorme atenção à rolha boiando na correnteza: deixaram a vara presa no parapeito com um prego, acendem metade de um charuto enquanto esperam. O longo fio da linha de pescar se perde na refração.

O nosso Bairro está desperto e ressoante de humanidade e de carros. Até as janelas da casa da rua *Rosa* se entreabrem internamente; através das persianas, curiosas olham as inquilinas: vestem roupões rosas, e a risada pronta para o jovem ferrador que coloca a pata do cavalo apertada entre os joelhos para tirar o boné. E as mães viram do avesso o porta-moeda na mesa: envoltas no xale, contam nos dedos antes de sair para fazer compras.

Olga encontra presa embaixo do vaso, todas as manhãs, uma nota de cinquenta liras que a mãe lhe deixa antes de se recolher. Com uma seriedade que a caracteriza como um hábito, Olga se dirige ao mercado e às lojas. Não penetram sua ingenuidade as piscadelas dos aprendizes: as mulheres lhe estendem os embrulhos, se ela não alcança o balcão com seu bracinho estendido. Carlo se demora na cama; ou então está lá fora, joga uma partida de bilhar com o filho do dono da rotisseria que é estudante; ou então fica ao lado dos pescadores no parapeito. Assim penso nele de minha bancada na oficina, enquanto passo as peças ao montador, apertando os parafusos nos teares: o sol bate na vidraça e nos aquece como em um aquário. (Carlo não me perguntou sobre o resultado do meu passeio com Marisa). Maria não vai mais ao trabalho, passa a manhã na janela, com um ramalhete de gerânio na têmpora, e se retira quando vê a mãe despontar com a sacola de compras. Giorgio trabalha em um despachante; descarrega os pacotes e os transporta do armazém à estação. É alto e forte, cachos loiros lhe caem no pescoço nu. Ele se encontrará com Maria perto da uma, no hospital onde está Arrigo que teve que ser operado de apendicite. Os namorados saem juntos à noite, para um passeio às margens do Arno.

Luciana também foi visitar Arrigo: levou-lhe suco de amarena.

⁵⁴ Essa é a continuidade da canção, transcrita completa na nota anterior.

E de fato somos diferentes. Com os joelhos cobertos ou os saltos-altos de mulher, pensamos enfrentar o mundo à medida que o coração se enche dentro do peito, e negar-lhe o desafogo nos parece ser um dever. Tornar-se adultos, acreditamos ser esse sofrer em silêncio, falar por alusão ou fazer gestos que vimos sendo feitos, misturar veneno e mel dentro do coração. (A partir daquele domingo, Luciana não me cumprimenta mais; e a Marisa que tentou lhe explicar, disse: “Vocês são feitos um para o outro, o que tenho com isso?”. Estendeu suas mãos sobre o avental preto e foi até a direção pedir para que a mudassem de seção, distante de Marisa).

E, no entanto, podemos ler dentro do coração uns dos outros, seguirmo-nos em todas as ruas ou praças e entre as paredes das nossas casas do Bairro. Os nossos sonhos foram tão iguais que para fazer as nossas histórias diferentes tivemos que dividir as ocasiões, como quando éramos crianças e cada um pedia um tipo de sorvete diferente para experimentar todos.

Mas agora temos saltos altos e joelhos cobertos; e um fingimento nos olhos se nos olhamos. Mas basta que um de nós vire uma esquina de rua ou suba um lance de escadas, para que os outros possam segui-lo em cada gesto, como em um espelho. Nós falamos sobre as razões disso em certo dia distante, entre socos e abraços, ranho embaixo do nariz: não há nada que possa nos escapar no afeto que nos liga. Deixem que o fingimento nos abale, ou a vida, com o coração que engrossa e nós que o comprimimos. Um dia, estaremos mais uma vez todos juntos, ainda que com os corpos desgastados por contatos estranhos. Mas os nossos corpos estão habituados a dormir em um colchão de folhas, a sofrer de frieiras, alimentaram-se de couve e dobradinha, como querem que tenhamos medo de nos encontrarmos um pouco diferentes no rosto? Acham que não nos reconheceríamos?

XIII

Agora Gino aparece raramente, e se algum de nós por acaso lhe confia os próprios tormentos, ele passa a mão na boca no gesto que lhe é habitual e diz: “Parece que para vocês nunca muda nada, ao passo que a cada manhã basta sair de casa para que aconteçam maravilhas. Às vezes tenho a impressão de que vocês ficaram os meninos de um tempo, quando, sentados de cavalinho nos bancos, nós jogávamos a *cherechè*, e as meninas ficavam a nos olhar. Vocês devoram o coração um do outro como se não

existissem outros homens e mulheres ao redor. Mas se abrirem os olhos vão perceber que o mundo não começa no *Arco di San Piero* e não termina na *Porta alla Croce*!”.

Ele vive na casa da irmã (dez anos mais velha que ele), com ela, o cunhado e os dois sobrinhos. O cunhado tem uma barbearia na rua *Ghibellina*; Gino a frequentou por algum tempo aprendendo a profissão. Até que um cliente resolveu ser seu protetor e lembrou-se dele no testamento, deixando-lhe um legado para que pudesse voltar a estudar. Tinha onze anos naquela época. Nós zombávamos dele por sua diligência de estudante. No primeiro ano, foi reprovado; perdeu o direito à herança, que estava condicionada ao bom aproveitamento dos estudos. Já naquele tempo começava a se afastar de nós, já estava aprendendo que o mundo continua para além da’ *Porta alla Croce*.

Mas, talvez, mais do que todos nós, ele tenha permanecido a criança de outrora que inconscientemente joga um jogo perigoso. A sua estranha natureza, que quando menino o angustiava em crises de melancolia, em erupções violentas no rosto, agarra-o pelos cabelos e o joga nas esquinas das ruas, nas entradas dos cafés, nas alcovas pervertidas, como um brinquete. Perdido o limbo do *cherechè* (onde o céu era azul, e apenas alguns arranhões nos joelhos), ele está agora com a cabeça afundada no piche⁵⁵. Despontando daí um sorriso indolente em seu rosto, nos olhos uma mortificação que se recobre de hipocrisia. Os seus olhos claros de inocente escapam do olhar dos amigos quando fala; passa uma mão na boca, diz: “O mundo não termina em *Porta alla Croce*”. E assim dizendo ele trai aquilo que de verdade tinha em comum com os amigos: o sentimento do Bairro, e aquele saber inventar a vida para si na medida dos nossos corpos, próximos e solidários.

Ele ultrapassou a nossa dimensão feita de afeto e caridade, para a qual basta um contato palpitante das mãos, o gerânio nos cabelos, uma palavra, para nos abrir à felicidade. Distanciou-se da nossa roda⁵⁶, em que mantemos apertadas nossas mãos, para nos sentirmos unidos: gira sozinho e vão fora do círculo. Como os nossos alentos não o aquecem mais, ele é frio e quase hostil, satisfeito na vaidade de um guarda-roupa

⁵⁵ A referência é dantesca, recuperando a imagem dos condenados, os quais, imersos no piche, não ousavam colocar a cabeça para fora sob pena de serem torturados pelos demônios. Por isso a referência à perda do “limbo do *cherechè*”, quando na infância o grupo brincava de esconde-esconde sem suspeitar do desencantamento que o mundo adulto lhes provocaria.

⁵⁶ A ideia é a da infância perdida e, com ela, a ruptura com o vínculo afetivo e o sentimento de pertença ao grupo, Gino não partilhava mais da brincadeira de roda (em italiano, “girotondo”) com os amigos, procurando uma vida solitária e apartada da cultura do Bairro.

de filho de família⁵⁷, dos cigarros “Xantia”, do dinheiro que pode perder sem remorsos à mesa do jogo de cartas⁵⁸.

É uma hora no nosso Bairro. O tripeiro vai embora com o seu carrinho; o perfumista abaixa a porta. No *Bar San Piero*, jovens com trajes de operário esperam o expresso, fumando seu cigarro. No vaivém das bicicletas e das pessoas, daqui a pouco aparecerá Luciana. Maria põe a mesa para o almoço, e Arrigo convalescente lê um jornal esportivo com os cotovelos apoiados no parapeito da janela.

O céu está azul e límpido sobre nossas ruas. Dos jardins o vento de primavera leva até a *Volta* um perfume solitário de tílias. Também Olga colocou a mesa para a mãe que enrola os cabelos oxigenados no espelho, e tem um ar cansado e humilde de traída. Olga desabrochou de repente, sob nossos olhos, nesta primavera, como os convólulos nos muros. Agora é uma garota que cheira a primavera, hálito e carne que vivem entre os muros. Talvez Carlo tenha tido receio de seu repentino desabrochar, e abriu-se numa conversa, orientado: trabalha na serralha embaixo de casa. Senta à mesa e sorri para a mãe que tem o rosto desbotado e a pele esticada na testa. Olga, divertida, tira um, cavaco do tufo do irmão, dizendo: “Trabalhador!” e lhe dá um beliscão no pescoço.

Giorgio encontrou Gino à entrada do Bar. Pegou-o pelo braço. A regata de Giorgio está marcada de suor na barra, um casaco que fica apertado e curto em sua cintura. Assim vestido com simplicidade, o seu corpo adquire uma força singular: com os traços marcados no rosto e os cabelos loiros que se enrolam no pescoço. As mãos, manchadas por pequenas e profundas rugas negras, lhe são quase um estorvo: agita-as, enquanto fala. Os seus gestos são às vezes desmedidos, como se ele quisesse parar no ar o conceito que lhe escapa, nas palavras que não o socorrem.

Com um braço enfaixado por um acidente na oficina de trabalho, junto-me a eles, ao longo da rua de *Pepi*.

Giorgio diz:

“A verdade, Gino, é que mesmo o seu mundo termina a certa altura. A uma altura mil vezes pior de *Porta alla Croce*.”

⁵⁷ Em italiano, “un corredo da figlio di famiglia”, o que, dentro do contexto, sugere que ele se satisfaz com artigos de consumo como roupas, cigarros de marca etc. Por isso, a opção por traduzir por um “guarda-roupa” de “filho de família” (entenda-se, família abastada) em lugar da tradução literal, lida em enxoval (“corredo”).

⁵⁸ No original, o jogo de cartas é o “ramino”, que surgiu na Itália entre os anos 1920 e 1930.

“É a moralidade, Giorgio, o que ferra vocês.”

“Nem pensar. Eu não faço disso uma questão de moralidade, mas de amizade. Porque, e isso hoje te parecerá estranho, faço disso uma culpa minha, pessoal, como de Carlo, de Arrigo, e sua, de Valerio. Se você se lançou neste caminho, quer dizer que nós não te fomos suficientes, quer dizer, que nós erramos.”

“É absurdo.”

“Não é absurdo. Enquanto éramos garotos nos dávamos bem, já que, mais ou menos, queríamos todos a mesma coisa. Se alguém tinha algum rancor, cuspia-o e uma troca de murros nos tornava mais amigos do que antes. Mas então crescemos, acreditamos nos nossos segredos. Já que eram nossos, nós os líamos nos olhos uns dos outros, e quase nos gostávamos mais. A certa altura, foi como se você tivesse deixado de nos olhar nos olhos: você ficou sozinho com o seu segredo. A culpa, portanto, é nossa: devíamos ter te dado um soco embaixo do queixo para fazer você levantar a cabeça e olhar o que tinha por dentro.”

Nós chegamos à praça *Santa Croce*. O sol da uma hora está por inteiro na fachada da Igreja. Do silêncio do claustro emergem os ciprestes dentro de cercas quadradas. Sob a estátua do Poeta, estão sentados os velhos do Asilo a aproveitar o sol: conversam com as prostitutas mais experientes que arrumam os cabelos e sacodem do colo as migalhas de pão nas quais avançam os pombos. Os tipógrafos e os mosaístas, de jalecos amarelos e pretos, longos até o joelho, descansam nos bancos à espera da sirene. Na esquina da rua de *Benci*, à sombra, estão as carroças, com os cavalos afundando a fuça no saco da aveia: controlam-nos os carroceiros, enquanto comem nas últimas mesas da taberna que dá para a praça.

Giorgio diz:

“Então, eu penso que você tenha ficado sozinho com os teus segredos. E penso que, em primeiro lugar, certo dia, você tenha tido vontade de fumar e fosse difícil ir trabalhar com vontade de fumar. Não posso imaginar mais. Mas penso que isso tenha ocorrido porque você estava com vontade de fumar e algum fulano passou, abrindo diante dos seus olhos um maço de “Serraglio”. Você não conseguiu resistir.”

O olhar de Gino, malicioso como por uma irônica condescendência, transformou-se repentinamente: uma luz de rancor o reanima. Com os lábios cerrados, diz:

“Sei. Imagina que tenha sido como o chapeuzinho de Maria.”

Faz um movimento brusco com o corpo⁵⁹, em defesa. Mas Giorgio não reage. Apenas fecha um punho e bate na própria cabeça.

“Você é vazio como uma abóbora”, responde. O seu tom é desolado: desolado e viril como o semblante que adquire naquele instante.

“Venha aqui”, acrescenta. Pega Gino pelo braço, e o aperta. Mas afetuosamente, como se faz com um menino cabeça-dura. “Vamos nos sentar em um banco.”

Cala-se por um instante. E distraidamente, conciliador:

“Cuidado”, diz-lhe. “Está sujo de terra.” Continua: “Se esta toada não te agrada, falemos de homem para homem. Você há de concordar que fomos amigos, exatamente neste banco brincamos juntos: Valerio pode testemunhar. Nem vai negar que nós nos queríamos bem. Então, escuta, me dê uma satisfação. Suponhamos que você parta, vá para os Estados Unidos, ultrapasse *Porta alla Croce*, em resumo. E já que vai partir, e é meu amigo, confia-me as tuas esperanças para quando chegar aos Estados Unidos. O que você pensa conseguir continuando neste caminho?”

Gino abaixou novamente os olhos. Está sentado com as mãos entre os joelhos. Talvez na pergunta de Giorgio ele reconheça uma verdade à qual não saiba responder. Talvez a sua consciência tenha se tornado tão ausente que apenas o fingimento possa socorrê-lo. Cala-se como que meditando. Dispõe-se a falar, procurando ajuda nas palavras que primeiramente lhe sairão da boca. Mas o seu ânimo já é covarde, e as suas palavras se submetem à justificação:

“Nem mesmo eu sei”, responde. “Ou melhor, sei que para as pessoas sou um pilantra, enquanto você é o bom moço.”

Interrompe-se. Olha para Giorgio, depois para mim. E tem um sorriso hipócrita nos lábios, parecido a quem, flagrado a trapacear, procura levar tudo na brincadeira. Mas Giorgio é incisivo no seu discurso; o seu olhar é límpido e penetrante, fixo no de Gino que logo vai desviando, olhando em volta como se sentisse vigiado.

“Deixa as pessoas pra lá. Responda à minha pergunta. É muito fácil dizer que nem você sabe. Quer que te ajude?”

“Ora!”

⁵⁹ Giorgio se sente responsável pela formação de Gino, julgando que o grupo falhou ao não ter conseguido orientar bem o amigo. Em italiano, “Ha uno scarto nella persona, di difesa”. O substantivo “scarto” passa a ser usado nas primeiras décadas do século XIX (*Lo Zingarelli*, 2005). Também se lê no mesmo dicionário para “scarto”: “salto brusco, improvviso spostamento laterale del cavallo”. A seguir, Giorgio dá um tapa em Gino, que não reage à ação do amigo. O embate entre ambos define os dois campos antagônicos definidos na narrativa, o que é verbalizado pelo próprio Gino, quando diz que ele é visto pelas pessoas como um “pilantra”, enquanto Giorgio é o “bom moço”.

“Como “ora”? Veja: se você pudesse me responder, em suma, se você se percebesse convencido daquilo que faz, então significaria que você tem a coragem de assumir as suas ações. Eu ficaria enjoado de você e acabaria me convencendo a te deixar para lá. A mesma coisa se você estivesse de fato doente. Mas como sei que você faz isso apenas por dinheiro e para não ir trabalhar, então não te deixo em paz. E pare de me olhar com esta cara de idiota. Você acha que eu gosto de estar aqui com você perdendo o almoço?”

“Apesar de tudo”, diz Gino, e um surdo rancor o domina agora. Ficou pálido, tem o olhar sombrio. “Apesar de tudo: não poderia ser um trabalho também esse?”

Repentinamente, a mão larga de Giorgio o atinge no rosto. Ainda antes que pelo embaraço do meu braço enfaixado eu pudesse intervir, Giorgio levantou o amigo pelo peito, e com a mão larga atinge-o no rosto, depois o joga novamente sentado no banco. “Levante-se, canalha”, grita-lhe. Como Gino não faz um gesto de defesa, Giorgio parte novamente para cima dele para bater.

Giorgio está calmo e arrumado. Cada golpe seu é como um insulto dado com a cabeça fria, que lhe sai das mãos e cai em Gino. Um soldado intervém e me precede: separa-os. Também os velhos saem do pedestal do Poeta. Os carroceiros estão na porta da taberna. Forma-se o círculo dos curiosos.

“Que é isso, Giorgio”, dizem os tipógrafos e os mosaístas, “deram para se bater entre vocês?”

“Ei, reaja, canalha!”, diz um rapaz a Gino que estanca o sangue do nariz com o lenço.

(Foi Giorgio quem dispersou os curiosos. Antes de deixá-lo, disse a Gino: “Lembre-se que domingo me caso. Não falte.”

E enquanto iam para casa, disse-me:

“Acho que teremos de nos resignar a perdê-lo. Você acredita nisso? Não consigo me conformar”).

As mulheres se agachavam nas cadeiras miúdas, ao longo da calçada da rua de *Pepi* e da rua do *Ulivo*; os estribeiros com os cocheiros⁶⁰; e a padeira da porta da venda com a quitandeira da frente, falavam naqueles dias de Giorgio e Maria.

Era um abril de *Bairro*. Os vasos de gerânio desabrochavam nas balaustradas. Nas casas, inspecionavam-se os tetos para tirar deles as teias esquecidas, por ocasião da visita do pároco que trazia a água benta. Maria preparava o vestido de noiva: um *tailleur* cinza de corte masculino e a saia curta e estreita. Imaginava vesti-lo sobre a blusa branca guarnecida com bordados, aos quais, à noite, depois do jantar, Luciana andava trabalhando.

Maria foi à costureira para a prova em dois domingos diferentes, com Luciana que, agora, está sempre por perto. Depois foram à missa do meio-dia. Vi-as andar de braços dados pela rua de' *Malcontenti*, logo que saíram da igreja. Eles se viraram a um chamado de Olga que as alcançou correndo.

Maria está realmente mudada, de um ano para cá. O seu rosto está mais calmo, e o seu usual olhar de malícia adquiriu uma brandura de apaixonada. Usa os cabelos recolhidos na nuca; o seu passo é desenvolto. Já é uma mulher. Aquela sua voz baixa e quente que perturbava a minha adolescência, agora tem um timbre mais seguro, alguma coisa de dentro a modula e a controla.

Foi um ano importante para Maria, no qual dia após dia obrigou o próprio instinto a debruçar-se sobre uma realidade que lhe era hostil. O seu ponto de equilíbrio agora é estável. Com a força de vontade que lhe nasce de uma razão conquistada, quis provar a si mesma a própria libertação. Aproximou-se da antiga companhia, precisamente do homem que a deixou adormecida em uma cama de um grande hotel. Ele lhe pareceu uma criatura ridícula, com uma linguagem presunçosa nos lábios, sob bigodes repulsivos. Também o licor do café⁶¹ do centro não é mais do seu gosto: fez

⁶⁰ Em italiano, há o contexto “il baccalario coi vetturini”. O termo “baccalario” (ou “baccalaro”) é, segundo *Lo Zingarelli*, 2005, um uso regional e datado, próprio da Toscana, para fazer referência ao “garzone del vetturino”. Ainda em *Lo Zingarelli*, 2005, “garzone” é “prestatore di lavoro subordinato che si esercita nelle più rudimentali forme dell’attività lavorativa”; depois, o verbete continua com “giovinetto di età inferiore ai quindici anni”. No mesmo dicionário, “vetturino” é “Cocchiere di piazza; “cocchiere”, chi esercita il mestiere di guidatore di cocchio o di carrozze a cavali/ Vetturino, fiaccheraio”. Considerando os dois termos, “baccalario coi vetturini” e o parágrafo, a proposta de tradução procurou apontar para dois campos semânticos diferentes, se bem que muito próximos e, muitas vezes, misturados no texto.

⁶¹ A mudança de Maria é radical e ela mesma se coloca à prova, para ver se a atração pelos vícios burgueses foi superada depois de ter decidido casar-se com Giorgio. É interessante confrontar momentos como esses do livro com a declaração de Pratolini ao amigo Parronchi (1992, p. 125), quando ele escreve

com que ela tossisse. Talvez no seu raciocínio persista um quê de voluntário, mas lhe basta, para sentir-se segura, enquanto promete ao velho amigo que vai reaparecer logo, a ideia que trairá aquela espera, e o pensamento em Giorgio com alento no coração. Assim que Giorgio chega em casa, ela lhe confessa tudo, feliz. Aperta-o com os braços em volta do pescoço, fareja o seu odor de homem. Giorgio a acaricia no ardor e lhe diz:

“Se você achava que isso era necessário, fez bem. Mas que você tenha sentido a necessidade disso é uma coisa que me faz pensar.”

“Eu esperava que você dissesse isso. Quis submeter-me a uma prova, se fiz mal, perdoa-me.”

Foi um ano de diálogos ternos, de palavras serenas, de conquista recíproca entre Maria e Giorgio. “Devemos saber aquilo que queremos, e por que”, tinha dito Giorgio no dia seguinte daquela noite de fevereiro. E, inconscientemente, ao longo de um ano, o amor deles tinha sido uma trepidante ascensão na graça, a necessidade elementar de se expressar o inexpressável que têm as criaturas leais apaixonadas. Uniram-se espontaneamente um domingo de setembro em que tinham ficado sozinhos em casa: aconteceu simples e natural, como palpita o gerânio no parapeito, como o *Arno* escorre na sua quietude.

Já que a mãe de Giorgio e o irmão mais novo foram para o interior, morar com os parentes camponeses, deixando a casa do Bairro, Giorgio mora agora com a noiva. Dorme na sala, na caminha de Maria, e ela se deita com a mãe. Arrigo e Giorgio conversam noite adentro, através da mesa que divide as duas camas. O relógio faz tique-taque na casa aquietada. E é um segredo entre amigos que Maria está grávida (mas as pessoas, que são maldosas, adivinham a verdade). Esse acontecimento ensina a todos nós, a juventude, algo que no fundo nos incomoda e que ao mesmo tempo nos agrada.

Tive com Carlo um esclarecimento do qual saí com um sentimento de maior estatura. Com uma firmeza de que não me diria capaz, disse-lhe que amava Marisa, que sabia de tudo, da gruta e dele. Depois, lhe disse:

“Tudo isso você sabe melhor do que eu. Mas eu não estou te lembrando disso para te humilhar. Aquele fato passado de vocês está fincado como uma estaca no meu

que deve abandonar os vícios burgueses completamente para produzir uma literatura genuinamente popular. É uma contradição, porque tais vícios, - aqui representados ora pelo licor de café, ora pela cama de plumas, ora pelos cigarros e roupas caras de Gino - não são objeto do desejo exclusivo da burguesia, senão do próprio povo. No caso de Maria e de Gino (também este um tipo popular que, seguindo o olhar de Giorgio, foi “corrompido”), as relações frívolas, vazias, vãs (que caracterizavam a “ vaidade”, a “presunção”, a “alienação”, a falta de companheirismo) resultam dessa atração acrítica pelo mundo do consumo.

coração. Sei que não tem importância, e que afinal não me diz respeito, e não diz respeito a Marisa, e talvez já não diga respeito nem mesmo a você. Mas eu sinto a necessidade de falar disso com você. Não sei porquê, mas eu sinto a necessidade de falar disso com você. E não para te machucar, acredite.”

Carlo me escutava. Quando ergui o olhar até o seu rosto, vi que estava com os olhos úmidos de lágrimas: os seus olhos amarelos de gato tinham uma doçura que só lhe vi igual em certos momentos da infância. Foi de uma lucidez de inspirado, contando-me de si e da sua natureza violentada pelas ocasiões. A sua fala, que podia fazê-lo parecer cruel em relação a si mesmo, velava-se de uma caridade fraterna. Disse enfim:

“Marisa tem uma boa alma, sofreu por culpas que não eram dela, e certamente também te ama. Se é verdade que acredita ser ela a sua mulher, melhor não poderia aparecer. Eu nunca a ameí. Em certo momento, ela me pareceu como um fantasma a ser agarrado, e você sabe como sou mau, quando perco a cabeça. Agora pode ser que eu esteja no bom caminho. Estou decidido a resistir com todas as minhas forças, e preciso mais do que nunca dos amigos. Diga isso para Marisa.”

Continuou:

“Mérito de Giorgio se estou mudando. É ele que nos leva, a todos, para o lado bom, você não percebe? Foi ele quem me fez entender como Olga devia ser protegida. E se pude começar uma conversa séria com minha mãe, foi porque ele me sugeriu de que maneira. Sabe que mamãe vai se mudar para Milão?”

Corou diante dessas palavras. Depois me perguntou, sorrindo:

“De Luciana, você se esqueceu, hein?”

Respondi:

“Luciana é a Luciana de sempre. Percebemos, antes de começar, que éramos apenas dois amigos.”

E as mulheres da rua de *Pepi* e da rua do *Ulivo* falam de Giorgio e de Maria.

“Namoradeira⁶² era, namoradeira continuará.”

“É melhor agradecer a Deus, que aquela mãe pode fechar os olhos na santa paz. Até a família se reorganiza agora que a moça começou a trabalhar novamente em casa e Giorgio passou a almoxarife.”

⁶² Em italiano, há “Civetta era, civetta resterà”. Segundo Lo Zingarelli, 2005, “civetta”, no sentido figurado, vem descrita como “Mulher frívola que se mostra para atrair a atenção e os interesses dos homens” (Tradução nossa). Sem dúvida, este é mais um dos muitos ditados populares que evidenciam o lugar das mulheres em *Il Quartiere*.

A padeira diz à quitandeira:

“Que a moça há de estar grávida, me parece óbvio, caso contrário, não haveria motivo para tanta pressa.”

“Se os noivos ficarem com o quarto para eles, a velha terá de dormir na sala com o filho.”

O estribeiro censura um cocheiro que se atrevera a falar. Retorce a pinta e responde:

“Ficou mais reta do que um fuso. Nada de zigo-zago⁶³.”

Na roda das mulheres que, sentadas nas cadeirinhas, revestem os garrafões entrelaçando habilmente a palha colorida, Argia, com sua criança no colo, diz:

“E infelizmente os chefes de família não vão estar no casamento. Um no cemitério, o outro na cadeia, inocente como a água. E sabe-se lá quando sairá!”

“Quieta, quieta, muda de conversa”, dizem as mulheres em uníssono.

XV

O dia do casamento foi em abril. Um domingo do fim de mês. Ano de 1934, se pode interessar. Giorgio tinha menos de vinte anos, e dezenove a sua noiva. Coetâneo do noivo era Carlo, eu, escritor, tinha dezoito anos, como Marisa, e dezessete Luciana: éramos as testemunhas. Houve um vaivém de nós, os amigos, do Bairro para certas repartições públicas e ao arcebispado, para uma insuperável burocracia devida à “menor idade dos contratantes”. Para a assinatura de consentimento do pai de Giorgio, a papelada se arrastara; foi preciso descer e subir as escadas da *Procura del Re*.

Padrinho de casamento foi Arrigo que tinha a idade de Luciana. Diferença de meses, enfim. Sabem? Os pais voltavam de licença das trincheiras daquela guerra antiga pela qual se cantava: *E se te nascer um filho meu – Trento e Trieste debes batizá-lo*⁶⁴, fatos da idade da pedra. E voltando de licença das trincheiras, os soldados abraçavam as

⁶³ Egisto, o estribeiro, retoma a canção popular, que no início da narrativa (capítulo III) entoava embaixo da janela de Maria, insultando-a (“E com o zigo-zigo-zago/morequinho assanhado...”). Agora, entretanto, ele observa que a irmã de Arrigo “Ficou mais reta que um fuso. Nada de zigo-zago” - “É diventata diritta piú di un fuso. Altro che zigo-zago” -, reafirmando a mudança de opinião da comunidade depois da decisão de Giorgio de se casar com ela (e evidenciando o conservadorismo da cultura popular, que aprofunda a opressão contra aqueles que fogem ao comportamento determinado pela comunidade).

⁶⁴ Trata-se da primeira guerra mundial, quando Trento e Trieste são disputadas pelos impérios austro-húngaro e italiano. Há diversas variações desta canção sobre um soldado que parte para as trincheiras, mas antes adverte a amada: “E se te nascer um filho meu – Trento e Trieste debes batizá-lo” (“*E se ti nasce un figlio mio – Trento e Trieste lo devi battezzar*”).

próprias mulheres, frenéticos de desejo, com angústia no coração por talvez abraçá-las pela última vez (Como aconteceu ao pai de Carlo, que antes de retornar às trincheiras, pegou nos braços o seu pequeno de dois anos, que acabara de conhecer, fixou-o para imprimir bem na mente aqueles olhos amarelos de gatinho, e lhe disse: “Lembra à mamãe que se acontecer também desta vez, desta vez tem que ser uma menina. Vamos chamá-la Olga como a falecida vovó”).

Egisto, estribeiro, tinha conseguido as carruagens, convencendo o patrão da estrebaria a dar o seu presente. Estávamos espremidos dentro de dois coches; pelas ruas do Bairro as pessoas nos cumprimentavam. Giorgio vestia um terno azul que Gino lhe emprestara. Era loiro e feliz. Maria tentava dissimular, na desenvoltura dos gestos, a íntima bem-aventurança que a fazia desejar, por contraste, estar sozinha e distante, a recordar-se daquele momento.

E nós estávamos contentes por sermos amigos, por termos chegado juntos ao ponto a que chamamos felicidade. Todo o passado, infância-adolescência, desbotara na nossa memória, junto às dúvidas e às dores, às paixões precoces que o acompanharam, ainda que inconscientemente, nos apoiávamos seguros em tudo aquilo, como numa janela amiga, que nos permitisse flunar por uma paisagem inusitada.

Tínhamos estabelecido os casais para acompanhar os noivos: Arrigo com Luciana, Marisa e eu, Carlo com Argia; e já que Gino tinha faltado à cerimônia, Olga ia de braços dados com Berto, um companheiro de trabalho do noivo, homem em seus trinta anos, esguio, decidido no olhar, cordial. A seu lado, Olga, delgada e loira, à frente, desabrochava de um vestido azul-celeste, quase de verão, a saia ampla, que lhe caía nos ombros em ondas espumosas. Marisa se apoiava no meu braço, com uma agitação que eu adivinhava toda íntima, encoberta por um semblante indiferente à alegria.

O coquetel aconteceu no quarto dos noivos. Na cama, estavam dispostos os presentes; o quarto e a sala, abarrotados de amigos e de vizinhos que se cumprimentavam, meu pai e minha avó entre os outros. À soleira da cozinha, estavam as duas mães, de mãos dadas. Até que ficamos apenas nós, os amigos. Berto estava com a gente.

Sentamos à mesa, servida com doces e com duas garrafas de espumante, os noivos à cabeceira da mesa, apertados em uma só cadeira, por vontade deles, Giorgio abraçava Maria nos ombros. Disse:

“Mas Gino pagará por esta afronta”.

“Abaixo Gino!”, gritamos. Saltou a rolha do espumante.

Era um coquetel de casamento no nosso Bairro (o noivo retornaria ao armazém no dia seguinte): doces e espumante, e aquele algo que se cumpria do nosso breve passado e nos fazia prosseguir à felicidade - dores diversas, humildes alegrias.

Levantei o copo e disse:

“Neste dia venturoso, dirigimos aos noivos felizes os votos perenes de uma perene felicidade por parte dos seus amigos fraternos”.

Disse assim. Tenho no ouvido as minhas palavras e colho ainda hoje da lembrança aquele sentimento de inibição satisfeita que então experimentei.

Giorgio pediu silêncio. Disse:

“Estou feliz, como podem imaginar. Mas não façamos discursos, porque não nos caem bem. E afinal eu teria que responder e não consigo”.

Vertemos o espumante nos copos pela segunda vez. As duas mãos se abraçaram, irrompendo em soluços, inclinando a cabeça uma sobre o ombro da outra. Os noivos se levantaram, acalmaram-nas com beijos e palavras. Depois Giorgio disse:

“Aliás, já que tocamos no assunto, e entre nós, é hora de revelar o segredo. Arrigo e Luciana ficaram noivos.”

Bateu as mãos e acrescentou:

“Agora ficam corados, mas esta é a verdade.”

Luciana sorriu, recuou com a cadeira de maneira instintiva:

“Oh, Deus, vou cair!”, disse. Agarrou-se à mesa para se recuperar.

Tinha o semblante radiante, colorido nas faces, os cabelos cheios apertados em tranças, que agora penteava em coque. As orelhas, assim descobertas, eram pequenas e quase transparentes, com dois brincos pendentes cor-de-rosa. Maria foi beijá-la; e também Olga, no seu azul-celeste, beijou-a por trás. Marisa teve um soluço, levantando-se por sua vez, mas Luciana se antecipou, volteando em torno da mesa e indo ao seu encontro, abraçou-a. Então Marisa já estava rindo, com os dentes brancos descobertos, disse:

“Que tonta que sou! Tinha mesmo ficado com vontade de chorar.”

A mãe de Arrigo naquele instante era uma mulher prostrada por uma felicidade inusitada. Com o coração que lhe doía ao respirar, os olhos avermelhados, acolheu Luciana e apertou-a contra o peito.

“Vocês são tão rápidos, meninos!”, disse. Depois perguntou: “A sua mãe, o que acha disso?”

Apertei a mão de Arrigo e depois a de Luciana; olhamo-nos lealmente nos olhos, trocamos votos de felicidade.

Das escadas, ouvimos Gino gritar:

“Estou chegando, estou chegando!”. E logo bateu forte na porta.

Foi recebido por um monte de gritos, de censuras afetuosas. Estava ofegante como depois de uma corrida, e igualmente excitado. Transpirava.

“Estou atrasado, eu sei. Vou sempre chegar atrasado na minha vida”, disse. Sentou-se à cabeceira da mesa, e os noivos o receberam. Maria tirou o lenço do bolsinho dele e lhe ofereceu dizendo:

“Enxuga o suor primeiro. Depois, fale e faça os votos.”

Gino acalmou um pouco sua respiração, tentou se desculpar:

“Estava distante. O bonde não passava.”

“Tudo bem”, disse-lhe Giorgio. “O que você quer justificar? Aliás, teria bastado você deixar qualquer outro compromisso para esta manhã.”

“Pois é, mas não dormi em casa. Ou melhor, dormi, mas tive que levantar cedo. Tinha pedido que me chamassem, mas se esqueceram.”

Giorgio deu-lhe um tapa na nuca, brincando. Servindo-lhe o espumante, disse:

“Olha, que você continue a contar mentiras me parece um pouco demais. Você chegou a tempo para esvaziar as garrafas, o que quer mais?”

“Não apenas”, disse Gino. “Mas trouxe também o presente.”

Tirou do bolso um relógio de pulso.

“Queremos ver, queremos ver!”, dissemos Carlo e eu.

“Sim, é de ouro”, respondeu Giorgio. “Um presentão!”

Gino estava se voltando em direção ao noivo com o copo erguido, talvez com a intenção de um brinde, mas o seu gesto foi brusco, não deu tempo de evitar Maria, que estava passando a seu lado. O espumante entornou no vestido de Maria, o tailleur cinza e a camisa bordada por Luciana ficaram encharcados. Marisa gritou:

“Não mancha. Traz alegria.”

XVI

E se eu falar para vocês de bondade, de fé e de afetos, entre as paredes das nossas casas manchadas pela umidade, cheirando a cinabrina? Somos gente desgastada pelas servidões e combates; expiamos culpas seculares, nossas por aquilo que há de

semelhante, em nossos traços, com as figuras que nos contemplam das paredes de Carmine, dos afrescos de Masaccio. E, entretanto, no sangue da primeira juventude há um peso que se repercute nos gestos e os empobrece; as nossas palavras são veladas por uma alusão que mantemos irresoluta para nós mesmos, e os nossos sentimentos são simples e eternos como o pão, como a água que jorra da fonte nos mata nossa sede sem que percebamos seu sabor. Agora que temos vinte anos, começamos a nos dizer que de fato há uma razão para estarmos vivos. O nosso segredo consiste na escuta confusa que cada um de nós faz dentro de si mesmo desta razão que lhe escapa. Estamos sempre juntos de novo, à entrada do *Bar San Piero*, ou com as cartas nas mãos e uma alegria difusa no semblante. Frente a frente com a própria consciência, cada um de nós desenrola o seu novelo, intrincado pela ignorância. Com os olhos fixos no teto, recapitulamos nosso dia antes de adormecer, e alguma coisa não confere. O sono nos apanha insatisfeitos. E a cada dia que passa nos encostamos mais um no outro. O nosso mundo, Giorgio tem razão, está cada vez mais delimitado entre o *Arco di San Piero* e *Porta alla Croce*. Nesta nossa confusa vontade de nos impedir mentalmente outras ruas e praças que não fossem do Bairro, nos preparamos para uma defesa inconsciente com relação a algo que está além dele, e nos traiu. Há séculos que nos traiu, se a memória que nós temos do pai do nosso pai é aquela de uma criatura morta pobre e cansada em um leito de hospital, em um albergue de mendigos, ou gelado por um mal-estar súbito na própria bancada de trabalho, com o último parafuso a apertar no chassi. Nosso próprio pai é a representação de uma inércia que se arrasta; e as nossas mães têm um xale nos ombros, suspiram, esvaziando o porta moedas na manhã de sábado. Nós nos encostamos uns nos outros, com os nossos corpos jovens. Fazemos uma fila unida pelos braços e por volta da meia-noite a rua é toda nossa. Cantamos. Se passar um carro a barreira se rompe, e a cantoria. Carlo grita uma injúria ao motorista que toca a buzina reiteradamente. (Em um carro, para além de *Porta alla Croce*, Gino se perdeu certo dia).

Se eu falar para vocês de bondade, fé e afetos vividos até o inefável, o que vocês me dirão? Aprendemos a entender que devemos nos bastar a nós mesmos, que devemos pensar o mundo nos nossos rostos que são a única coisa que nos é possível decifrar, e reconhecer. O nosso coração é desprovido, mas intacto. Nele, sensações e gestos possuem um peso que se talha. Somos uma argila que há milênios espera ser liberada em figuras. Pedaco sobre pedaco, bastamos para as nossas pobres feições. (Similarmente, numa tarde deste março, Arrigo demorou-se um instante a mais com sua

mão na mão de Luciana. Depois se deram boa-noite como de costume. Adormeceram sorrindo, naquela noite, nas casas pobres do Bairro iluminadas pela lua. Tinham a garganta abrasada por uma febre. Felizes: com o mundo fechado entre as duas palmas que tinham se apertado uma contra a outra por um instante.)

É ainda Giorgio que nos faz crescer inadvertidamente, que com a sua palavra e o seu exemplo irriga a terra árida onde custam a desabrochar os brotos de nossa consciência.

Giorgio nasceu no *Canto alle Rondini*, no coração do nosso Bairro. Ele tinha morado, quando menino, no último andar: foi o único entre nós a gozar o céu aberto a cada despertar. Talvez por isso os seus olhos fossem azul-celeste. A casa tinha um terracinho nos telhados, da qual se via a Cupola vizinha, e parecia que se podia tocar com a mão o campanário de *San Simone*: aturdia os quartos, o sino.

O pai de Giorgio era pedreiro. No verão, voltava no final da tarde, com o casaco no braço, o chapéu de palha erguido na testa. Ficava um bom tempo com a cabeça no marulhar da torneira. Depois se sentava à mesa da sala. Giorgio se colocava a seu lado na cadeira e lhe contava seu dia. Do pequeno balcão aberto para o céu, um estridor de andorinhas, o som dos sinos, e na casa, o cheiro bom da cinabrina, o refrigério da tarde. A mãe preparava na cozinha a salada de tomates ou fritava a polenta de milho.

Giorgio se formava tarde após tarde sob o olhar do seu pai. Prolongava-se por dias a conversa entre um pai e um filho que se tinham reconhecido.

Depois do jantar, ambos ficavam no terracinho, e o pai falava ao seu filho, transmitia-lhe, com os comentários aos mínimos episódios do dia, a sua experiência humana, a sua dor serena do mundo. O pai era um homem de quarenta anos, moreno, com olhos negros e brilhantes, uma voz amiga, dois braços fortes, um peito peludo. A mãe, loira, embalava o outro filho pequeno. Cantava-lhe uma canção de ninar que dizia:

Nana oh! nana oh!

e o pequeno adormeceu...⁶⁵

⁶⁵ O canto da mãe (“Nana oh! nanna oh!/e il piccino s’addormentò...”) comenta o equilíbrio e a harmonia da vida da família, rompido repentinamente, quando os policiais invadem a casa e levam o pai de Giorgio preso por seu envolvimento com o Partido Comunista Italiano.

Do fundo das ruas chegava o eco de uma rádio. Sob a extensão dos telhados, os reflexos das luzes. E dos terraços alheios, vozes monótonas, cujo sentido não perturbava a vaporosa quietude do céu.

O pai dizia ao filho:

“Hoje o prédio no qual estou trabalho ergueu-se mais um pouco”.

O filho dizia ao pai:

“Esta manhã bati no Carlo que queria roubar a porção de cerejas do Gino. Deixei as marcas na sua cara.”

E numa tarde de inverno (a casa estava fria, o vento assobiava na varanda), pai e filho perguntavam um ao outro os nomes das capitais:

“Irlanda?”, perguntou o pai.

“Dublim”, Giorgio respondeu.

Naquele momento, bateram à porta. Eram homens mal-educados. “Polícia”, disseram. Algemaram o pai. Revistaram todos os cantos da casa, rasgando os colchões, revirando as gavetas como ladrões. Foram-se descontentes, levando o pai.

A mãe ficara petrificada, encostada na parede, o menino grudado no seio o tempo todo. O pai beijou Giorgio, depois a mulher e o menino que ela tinha nos braços.

“Não há de ser nada, acho”, disse para a mulher.

Os visitantes sorriram:

“É o que você acha”, comentaram.

Giorgio tinha então catorze anos, e já secretamente amava Maria. Apertou o pai nos braços como para comunicar-lhe uma cumplicidade.

Quando a casa voltou ao silêncio, mais fria do que em qualquer outro momento no gelo do inverno, a mãe caiu prostrada na cadeira.

“Mas não chorava”, veio contar-me Giorgio anos depois. “Estava calma, quase resignada, mas como mais enérgica no semblante e nos gestos. “Agora teremos de nos virar sem o pai”, disse-me. “Você tem que começar a trabalhar. É preciso pensar imediatamente no advogado.” Depois se levantou, colocou meu irmão na cama, saiu no terraço. Ouvi-a mexer nas telhas do telhado. Entrou em casa com os pequenos livros na mão, e papéis escritos pelo meu pai. Apontamentos. “Agora você é adulto, Giorgio”, disse-me mamãe. “Leia, aprenda tudo de cor para quando o papai for solto. E se cale. Cale-se com todos, pelo menos até que você esteja certo de ter encontrado alguém que se lhe pareça. Deverá ter o mesmo olhar do papai, e as mesmas mãos, imagino.” Esse

era então, com relação a vocês, amigos, o meu segredo. Depois encontrei Berto que tinha aquele olhar, aquelas mãos.”

XVII

Um fim de tarde de setembro, passeávamos ao longo do *Arno*, fumando. Éramos pessoas entre as pessoas que se refrescavam no *Porticciolo del Ponte di Ferro*, nas barcas que iam lentas pelo rio com o homem que afundava a longa vara no fundo. As nossas garotas nos precediam, irmãs em torno de Maria que estava para ser mãe. Marisa e Luciana a seu lado, Olga estava com elas: sacudia de quando em quando a cabeleira loira azulada de lua.

Arrigo disse:

“Quem sabe onde estará Gino neste momento”.

“Onde Judas perdeu as botas. Sorte a dele!”, respondeu Carlo. Deu um chute numa casca de melancia.

“Até certo ponto, há que ter inveja dele”, disse Giorgio.

O espetáculo de variedades ao ar livre deixava ouvir a apresentação: um declamador suspirava a sua canção. Da banca do vendedor de melancia, fresca de folhas e de fruta, vinha a chamada: *Vermelha e boa!* Passavam carroças ao longo do *Arno* e automóveis. As pessoas, em grupos, em famílias, cumprimentavam-se ao se cruzar. As garotas tinham parado na altura do espetáculo, escutavam a canção como se transmitida por um alto-falante. Alguns jovens e garotos se agarravam no cercado de chapas de metal: esticavam a cabeça acima da grade, sobre a plateia.

Sentamo-nos no parapeito do rio, de olho nas garotas. Fumávamos.

Giorgio disse:

“Gino está perdido, e assim seja. Mas eu não lhe censuro tanto o vício quanto a maneira com que ele se perdeu. Quero dizer que ele quis ter uma coisa sem conhecê-la e sem merecê-la, e estragará tudo. É como se alguém me desse uma caixa onde sei que há um rádio e eu não tivesse as tenazes para despregar a caixa. No caso de Gino, dentro da caixa havia o mundo, isto é, outras cidades, outros conhecimentos, a boa vida, em síntese. Mas ele não sabe por onde começar, numa palavra, não tem as tenazes. E a caixa, o mundo, ficará sempre fechada para ele. Ele vai ralar as mãos, tentando abri-la, vai batê-la contra a parede e, quando a tiver quebrado, perceberá que quebrou também o rádio.”

“Mas”, disse Arrigo, “quem te disse que ele também não saiba encontrar as suas tenazes?”

“Céus, ele poderá se dar um bom trabalho, porque inteligência não lhe falta, mas pela força das circunstâncias vai sempre se meter em negócios escusos, e mais dia menos dia, vai quebrar a cara.”

“Não se pode ver tudo negro”, disse Carlo. “Também é possível pensar no mundo, caixa ou não, como em uma aventura que tem probabilidade de acabar bem.”

“Mas para fazer isso é necessário pelo menos astúcia, que Gino não tem”, replicou Giorgio. “Em suma, é preciso ter alma de trapaceiro, ao passo que Gino é um sujeito que se intimida só de engrossar um pouco a voz ao falar com ele. Uma coisa é jogar uma carta tendo contado aquelas que já saíram, outra coisa é arriscar a manilha do truco⁶⁶.”

“Mas veja, por exemplo, os sicilianos que vão para os Estados Unidos,”, eu disse, “aqueles também vão para a aventura.”

“Você está brincando... As tenazes que aquela gente tem nas mãos! Sabem fazer cem trabalhos diferentes. Estão acostumados a comer pão e cebola desde que nasceram.”

Calou-se por um instante. Acendeu um cigarro. Recomeçou:

“Gino não sabe fazer nada, mas só conhece maus hábitos. É sobretudo isso, o que eu lhe censuro. Ter saído pelo mundo sem antes se resignar”.

Sentíamos uma verdade nas suas palavras. Para além das nossas figuras, da lembrança de Gino, alguma coisa nos isolava em nosso raciocínio, como quando no céu se rompe um clarão, relampeja, e o trovão tarda, e ficamos suspensos. Estávamos Giorgio e eu sentados no parapeito, Carlo e Arrigo estavam apoiados nele. Eu disse:

“Mas desse jeito você desiste de todas as ilusões. Se não houvesse esperanças, poderíamos nos dar um tiro de revólver.”

“Ter esperanças, você disse, não apenas ilusões. Ai, não ter esperanças. Mas as esperanças estão dentro de nós, nós as criamos dia a dia, lhes damos um acabamento como uma embalagem, com a escrita *frágil* e tudo. E afinal, como nascem as esperanças?”

“E quem sabe?”, disse Carlo. “A certa altura, começa-se a desejar uma coisa.”

⁶⁶ A sugestão de Giorgio é a de que há duas situações de risco, uma, quando surge dentro de um contexto que a sustenta e indique alguma possibilidade de sucesso, outra, quando não considera as perdas e os ganhos (em italiano, o que se traduziu aqui por “manilha do truco” vem como o “il sette di batuta”).

“Então é uma ilusão, mais ou menos forte, mas sempre uma ilusão, porque a esperança nasce dentro de você aos poucos e é um fato que te leva a refletir. Suponhamos que alguém tenha sede: segundo a ilusão, vê água por todos os lados e lambe uma parede porque lhe parece uma cachoeira. Segundo a esperança, ao contrário, ele pensa e procura dirigir-se em direção a um lugar onde sabe que existe uma fonte. Pode cair esturricado de sede ao longo do caminho, mas se dirigia para a fonte.”

Com um último trago, jogou a bituca que lhe queimava as pontas dos dedos.

Carlo disse:

“Sim, o negócio da água, concordo, mas pensemos em nosso caso específico. O que se espera? Melhorar na fábrica, construir uma família, em suma, uma esperança bastante normal. Agora, suponhamos que aquela de Gino seja uma ilusão, será uma ilusão sem dúvida, mas não há dúvida que Gino tem satisfações bem diferentes das nossas. E mesmo se um dia se der mal, ele se dará sempre um pouco pior do que nós e, pelo menos, terá algo para contar.”

“Mas...”, fez Giorgio.

Carlo o interrompeu:

“Sim, eu sei, porque se meteu naquele círculo de pervertidos. Mas se em vez disso tivesse fugido com uma amante, uma mulher rica, tudo estaria certo.”

Giorgio pôs as mãos embaixo das coxas, o peito esticado para frente. Com um tom de voz como quem está descontente consigo mesmo, disse:

“Que fique claro, aqui falamos por falar. Para mim, pessoalmente, ainda que tivesse fugido com uma mulher, daria na mesma.”

Arrigo interveio:

“Segundo quem o viu, parece que partiu sozinho mesmo.”

XVIII

Giorgio lhe deu um tapa no ombro, sorrindo.

Suspensas as canções para o fim do primeiro tempo do espetáculo, as garotas vieram ao nosso encontro. Parte do público saía à praça, indo à banca do vendedor de melancias. Da barcaça, no rio, ouviu-se um grito de mulher amedrontada pelo balanço, risadas comentaram aquele grito. As garotas também sentaram no parapeito, falavam do enxoval para o nascituro. Dirigindo-se a nós, Marisa disse:

“O que foi? Giorgio está fazendo discurso?”, riu.

Eu disse a Giorgio:

“Acho que entendo você. Quer dizer que de qualquer maneira Gino estaria dando o passo maior do que a perna, em qualquer caso estaria em um plano de imoralidade. Mas, à parte isso, meu caro, quem não arrisca não petisca⁶⁷.”

E já que ele estava calado, olhando-me com seus olhos celestes, e também os outros dois amigos estavam calados, continuei:

“Eu falava há pouco dos imigrantes e você justamente observava o fato das tenazes. Mas mesmo com cem atividades nos braços, quantos deles acabaram mal em relação àqueles que enriqueceram?”

“Estamos de acordo”, respondeu Giorgio. Ia se animando mais uma vez, fazia gestos com a mão, falando: “Estamos de acordo. Mas certamente isso aconteceu depois de terem olhado bem à sua volta, depois de terem procurado a esperança em todos os cantos de seus caminhos. E não encontrando mais uma gota de água que lhes matasse a sede, procuraram mais para lá. Quem te disse que hoje ou amanhã eu mesmo não resolva dar o fora, pegue no colo o menino que vai nascer e leve Maria pelo mundo comigo? Mas antes tenho que estar bem convencido de que aqui não há mais esperança, que não há mais nenhum buraco onde respirar. Até quando entre a rua *de’Pepi* e o armazém eu ainda encontrar um pouco de luz, sinto-me bem de viver aqui dentro. E afinal, há vocês, Berto e mais alguns. Eu, a amizade, levo-a a sério. É como quando se caminha e alguém tropeça e está para cair; quem estiver mais perto instintivamente o ajuda a reconquistar o equilíbrio. Eu gosto de vocês.”

Os olhos azul-celestes brilharam e um sorriso iluminou sua cara.

“Seu bobo!”, disse-lhe. Queria abraçá-lo, simulei um soco no seu maxilar. Depois disse:

“Mas também é questão, em certo momento, de melhorar a própria condição”.

“E quem te impede de fazer isso aqui? Ou aqui ou em *Milano* ou em *Napoli* dá no mesmo. Imagina quantos napolitanos acreditavam poder alcançar uma posição pelo simples motivo de terem se mudado para *Milano*, e vice-versa. Isso aconteceu porque não tiveram tenacidade bastante para resistir na cidade deles. Aquela teria sido uma vitória de verdade e, o fato que alguém de fora tenha conseguido realmente se afirmar demonstra isso. Para fora mandamos o nosso trabalho e os outros nos mandam o seu.

⁶⁷ Os ditados e as expressões populares não são comuns na boca de Valerio, que aqui os utiliza em dois momentos ao se referir a Gino, quando diz que ele teria dado o “passo maior do que as pernas” (“il passo più lungo della gamba”) e que “quem não arrisca não petisca” (“chi non osa non dosa”).

Em suma, eu acho que é preciso resistir na própria casa, no próprio Bairro, ajudar e ser ajudado a melhorar nossa situação entre a nossa gente. Se cada qual ficasse em seu lugar de origem, que é sempre o lugar que cada um conhece melhor, seríamos menos complicados. Não estou dizendo que não se deve sair da casca, mas que pelo menos se deve conhecer bem a própria antes de entrar na casca dos outros, caso contrário como é possível julgar se é melhor ou pior do que a nossa? Ver o mundo naturalmente, está brincando? Mas por diversão, porque ensina sempre muitas coisas. Vocês sabem, aliás, que se eu aprendi um ofício e me liguei ao armazém, foi exatamente porque no armazém tinha a possibilidade de acompanhar os caminhoneiros em uma viagem, e ver novas cidades de vez em quando.”

Agora falávamos mais à vontade: a intimidade habitual tinha se restabelecido entre nós. Para além das nossas palavras, sentíamos-nos capazes de um fato concreto, como se um colete ortopédico, ou um gesso, que tinha nos apertado o peito por muito tempo, finalmente tivesse cedido. Diferente era o ar que respirávamos naquela tarde de fim de verão: mesmo os nossos gestos e as nossas vozes se manifestavam espontâneas e livres. Pensando na nossa convivência dos últimos tempos, nós a sentíamos como relegada a um passado de menoridade. Havia aparecido, em torno das palavras de Giorgio, um fascínio que acelerava vontades adormecidas. Falávamos, sentados ou encostados no parapeito do rio, e propósitos floresciam nas nossas mentes, dedicações, entusiasmos. As nossas próprias casas, logo atrás dos prédios altos que margeavam o *Arno*, tão próximas então, o nosso Bairro inteiro, até a parada seguinte do bonde, emergiam de um halo que iluminava as escadas escuras, alegrava as paredes cinzentas, floria os peitoris de gerânios abundantes. Mas, assim como conseguira nos infundir o seu calor, a sua virtude simplesmente, também simplesmente Giorgio nos restituía as nossas dúvidas, a nossa escuridão. E os seus olhos do mesmo modo brilhavam celestiais. Como seguindo um pensamento próprio, ele disse:

“Mas é bem aqui que é preciso tomar cuidado, para que o nosso suor, não seja roubado transformado pelos outros em propriedades para seu bel-prazer, e em leis contra nós”.

“Bom!”, disse Carlo. “Essa é outra questão. Ricos e pobres sempre existiram. Nenhum de nós quer se tornar proprietário. Nós já dissemos: esta sim seria uma ilusão!”

“Pois é”, disse Giorgio. E saltou do parapeito.

Distraíndo-nos da nossa conversa, nós nos demos conta de que as garotas estavam escutando. Maria sussurrou:

“As ideias do pai dele”.

Nem mesmo Marisa encontrou o seu sorriso.

XIX

Aos domingos à tarde, nós nos reuníamos na casa de Giorgio e de Maria. Tirava-se a mesa e as camas da sala, colocava-se a vitrola numa cadeira do canto, e dançávamos.

Maria colocava um disco depois do outro. Tinha o ventre volumoso e o rosto emagrecido, os cabelos puxados acima das orelhas, amarrados por uma fita azul claro, o olhar pálido e satisfeito. Toda a sua figura estava conformada à maternidade, com um sentido de padecimento prazeroso. Arriscava-se em um tango, guiada por Giorgio, sem nunca concluí-lo pelo cansaço. Em certa hora, fazia-nos surpresa com uma bebida preparada com tamarindo em cachos: vertia-o do jarro, no qual boiavam pedaços de gelo. Com os copos na mão, acalorados e contentes, apoiados nos peitoris das janelas, sentados nas cadeiras ou na borda da cama no quarto dos noivos, nós nos demorávamos. A vitrola tocava a canção de que Luciana gostava:

Melhor! dizer tudo com beijões –

mil!

Bela! vendedora de bananas –

amarelas!⁶⁸

Arrigo e eu chegávamos atrasados, junto com Marisa, que tinha nos acompanhado ao Estádio para assistir à partida de futebol. Luciana, como de costume, ficava um pouco emburrada: Arrigo a atraía para a pequena sala de entrada. Retornavam pouco depois pacificados, com o sinal de uma troca de beijos nas pupilas.

Colocadas em fila no chão, contra a parede, no quarto, estavam os moldes de madeira que sustinham chapeuzinhos de mulher, nos quais Maria trabalhava com a ajuda de Luciana, que tinha deixado o Bazar e passava grande parte do dia na casa da

⁶⁸ Essa é uma canção de 1934 (“Meglio! dire tutto con bacioni – mille! / Bella! venditrice di banane – gialle!”), que faz referência ao período colonial, quando a Itália colonizou a Etiópia e a Somália, cuja capital, chamada “Mogadíscio”, vem citada na estrofe “La bruna venditrice di banane/ mogadisciane, mogadisciane/ ascolta quel ragazzo e si compiace/perché le piace, perché le piace”.

futura cunhada. A mãe de Maria se ausentava quase sempre aos domingos: visitando minha avó no andar de cima, ou então a mãe de Luciana.

Berto tinha virado amigo de todos nós, não apenas de Giorgio. Espontâneo nos gestos, de conversa fácil, homem feito entre meninos crescidos, ele era o nosso centro de atração, e ao mesmo tempo o juiz escutado e imparcial das nossas divergências sentimentais, dos nossos planos incertos. Para cada argumento tinha uma anedota pessoal a inserir na conversa, e direcioná-lo ao irônico: as coisas que dizia, o modo como as dizia, e o seu rosto cordial, inspiravam simpatia. Por Giorgio, manifestava um vínculo fraterno, quase uma devota submissão, que adquiriam maior significado pelo fato de virem expressos por uma pessoa extenuada pelas experiências. Berto morava *Oltrarno*. Soubemos que era noivo havia anos com certa Jolanda, mas ele nunca a apresentou para nós: logo entendemos que o seu amor tinha acabado havia tempo, e naquela altura o que o vinculava era apenas um hábito, ou talvez houvesse por parte da garota tamanha dedicação que lhe inibia a coragem para um rompimento. Tinha-nos mostrado uma fotografia de Jolanda: um rosto de menina que perdeu precocemente o viço, com um volume ondulado de cabelos decididamente negros, e lábios intensamente desenhados.

“Queremos conhecê-la, traga-a um domingo desses”, tínhamos pedido a ele.

“Quem sabe, hora dessas. Mas há tanta coisa para fazer em casa, no domingo, que não se decide nunca a sair”, respondia mudando de conversa. Se Giorgio intervinha, benévolo, dizendo-lhe: “A culpa é tua, admite isso?”. Berto respondia apressado, trocando o disco ou convidando uma dançarina: “Sim, está bem. De qualquer modo, já esclarecemos este fato o bastante, você não acha?”.

Mesmo Argia, desde que seu filho morrera, juntava-se a nós com frequência: queixava-se do marido que a preteria às tabernas. Estava como rejuvenescida, exuberante depois da infeliz amamentação, parecida com um fruto comum e maduro. Berto dançava com gosto com ela:

“Entre nós, os idosos...”, dizia-lhe.

Argia protestava, estendendo-lhe os braços.

“Se com trinta anos nos chamamos de idosos!”.

“Não vê que Olga nos olha escandalizada?”.

“Pobrezinha!”, dizia Argia. E o arrastava acelerando o *passo*⁶⁹. Berto apertava-a forte, intencionalmente, a mão em suas cadeiras.

Foi a amizade de Berto, e seus modos desabusados com Argia, que me levaram a um exame de consciência.

Tinham passado dois anos do dia da gruta. Marisa se tornara minha noiva, até minha família a conhecia e estava contente. Vovó fora conquistada por sua graça desinibida, por seu interesse feminino pela casa, e meu pai via nela a alegria jovial, os seus explícitos dotes de moça. “Acho que você escolheu bem, Nano”, tinha me dito.

De início, julgara amar Marisa. Na manhã seguinte à nossa conversa no Parque da *Rimembranza* (o nosso amor que foi consumado ainda antes de ser expresso), despertando ao amanhecer, tinha fantasiado de olhos abertos sobre o que havia acontecido. Intuíra que tinha assumido com excessiva rapidez uma responsabilidade para a qual não estava preparado; sentia no corpo⁷⁰ o medo, como de um golpe que, já desferido, estivesse para me atingir. No entanto, pensando (e através dos vidros rosados pelo sol a sala se desfazia das sombras noturnas), Marisa parecia-me inocente e amável. Remetia-me ao exemplo de Giorgio e de Maria para distrair os meus escrúpulos e julgá-los indignos. Todavia, nos meses que se seguiram, e durante os quais Marisa se me revelou em toda a sua bondade e em todo o seu amor, eu fiquei atormentado com esse estranho contraste entre desejo e equívoco moral.

Perto dela, sentia-me contente. Ela se aconchegava a meu lado e o seu contato me excitava. Persuadido, passava-lhe o braço atrás da cintura, acolhia sobre as roupas o seu seio na mão, compartilhava com ela a minha felicidade. Andávamos pelas ruas solitárias do Bairro, à noite, pelas avenidas: levava-a ao *Viuzzo*, tumultuado pelos carros, até a porta de casa. E no final da primavera descíamos o banco do *Affrico*⁷¹, então seco, deitávamo-nos na grama, abaixo da passagem de nível: havia canto de grilos, vozes de gente pela rua. Trens passavam por cima de nossas cabeças, e nós nos

⁶⁹ O termo “*la figura*”, aqui traduzido por “passo”, vem no original em itálico.

⁷⁰ Marisa inquieta profundamente Valerio, a ponto de seu contato mobilizar nele reações físicas. Em italiano, há “*ne avevo nelle membra*”, o que vem traduzido aqui por “sentia no corpo”. Quando ela se junta a Carlo e ele a Olga, ambos se distanciam para se reaproximarem posteriormente com a partida de Valerio para a guerra. No seu retorno, ele redescobre outra Marisa, que ainda o desafiará, mas neste momento com relação à sua formação e função histórica.

⁷¹ O *Affrico* é um córrego afluente do rio *Arno*. Conta Piero Bargellini, em *Le strade di Firenze* (1985), que seu nome está em um poema de Boccaccio: Affrico era um pastor, correspondido por uma ninfa, que servia a deusa Diana; quando esse amor foi descoberto, a deusa os transformou em afluente do rio Arno (1985, p. 162).

abraçávamos apertados, fingindo medo. Mas assim que eu voltava, sozinho, ao Bairro, sentia uma espécie de distanciamento da amiga. Toda vez exultava de uma satisfação cruel, quase como se tivesse simulado uma atitude para entender o prazer dela. Sentia-me vil e satisfeito ao mesmo tempo.

Até que me pareceu entender que o motivo do meu mal-estar fosse Carlo, com o seu testemunho involuntário de um passado que, ainda assim, me assombrava. Vindo o esclarecimento em relação a Carlo, introduzida definitivamente Marisa entre os amigos, apresentada à minha família, julgara amá-la realmente. Deveríamos nos casar ao meu retorno do serviço militar. Cheguei a ir a sua casa. A mãe me acolhera como um filho, com reserva e a ansiedade, a severidade afetuosa, que uma mãe tem por um filho que se tornou homem.

Dois anos se passaram. Então era eu a bater com os nós dos dedos nos vidros da janela de Marisa, e ela vinha abrir a porta na ponta dos pés, me recebia na sua cama de solteira: sufocávamos boca contra boca a nossa amorosa vitalidade. Mas a intimidade de que abusávamos, ao invés de ligar-me a Marisa, lentamente me afastava dela. A nossa intimidade se transformava em hábito. Marisa era sempre dócil e meiga, mas alguma coisa na qual eu julgara apoiar o meu afeto oscilava sob meus pés: não havia mais nada de secreto que ela pudesse me revelar. Agora entendia que tinha julgado amá-la pelo seu generoso doar-se a mim de corpo e alma. Quando ela chegou ao limite do seu segredo, nunca alimentado por mim, sua repetição me entediou. Eu não lhe havia dado nada de meu, não tinha participado daquela troca inexaurível e inefável que é o amor compartilhado e correspondido; e estava no ponto em que olhava o seu amor como a uma dolorosa representação, que não me tocava a não ser no momento em que os meus sentidos me impeliam à ribalta. Novamente se propunha minha condição entre desejo e mal-entendido moral. Já projetava me afastar dela durante o serviço militar, já pensava na carta que lhe escreveria.

XX

Ao longo do dia muitas vezes me ocorria pensar em Olga. Voltando à noite depois de ter acompanhado Marisa, ainda com o seu cheiro de colônia em mim e o eco da sua risada importuna no cérebro, dava uma grande volta no quarteirão entre *Borgo Allegri* e rua do *Ulivo* para passar embaixo das janelas de Olga. Às vezes assobiava

chamando Carlo, e ficava contente se em lugar do irmão vinha Olga me atender pela janela.

“Carlo não voltou, mas não deve demorar. Quer subir e esperá-lo?”

Aceitava o convite. Ela ficava atarefada na cozinha. Tinha um avental colorido, enfiado no pescoço e amarrado à cintura; mãos e braços brancos, delgados. Os cabelos loiros e volumosos caíam-lhe na testa, ela os lançava para trás com um gesto gracioso da cabeça que me enternecia. Eu a seguia até a cozinha, fingindo interessar-me, destampando a panela: incomodava-a alegremente.

“Você é uma dona-de-casa de primeira”, dizia-lhe.

“Saia daqui, porque você me atrapalha”, respondia, ameaçando-me com a colher de pau, batendo os pés. A sua face risonha parecia já ter me perdoado.

“Quer ficar para fazer uma boquinha com a gente?”.

“Claro, bela. Por que acha que subi?”

Ela era alta e magra para os quinze anos que acabara de completar. Tinha a face pálida, permeada por aquela pátina da adolescência que é como um polvilho de ouro e de luar esparsos pelo semblante, impossível de descrever. Os olhos, cinza chumbo, profundos nas órbitas, davam ao seu olhar um quê de desaforo infantil. O nariz delicadíssimo, como âmbar, os lábios que eram naturalmente vermelhos e mostravam os dentes pequenos e unidos. Uma camada superficial⁷² de efélides nas maçãs do rosto mudava de cor no marfim vivo da pele. Era bela e inocente, virgem em cada atitude, em cada expressão. Todas as suas palavras, mesmo as mais desgastadas e proverbiais, adquiriam um gosto de pureza em que se percebia a convicção que as inspirava.

Eu ainda não sabia que a amava; gostava de estar sozinho com ela, pela sensação de repouso que a sua presença me dava. Falando com Olga, qualquer discórdia se aplacava: e Marisa se dissipava⁷³ na névoa que caía à tarde sobre as avenidas. Havia, na figura de Olga, um senso de frescor e de candura recatada.

⁷² Em italiano, “scialbatura”. A opção por traduzir por “camada superficial” se baseou na tradução proposta em *Lo Zingarelli*, 2005: 2 (fig., lett.) Apparenza superficiale: ciò che di me sapeste / non fu che la scialbatura (MONTALE). A escolha se deveu à figura construída por Montale, cujos versos de outro poema formam a epígrafe do livro. No *Dicionário Martins Fontes*, 2004, há a proposta de “reboco”, “caiação”, “verniz”. Há a tradução também apresentada em *Lo Zingarelli*, 2005, e no Google Tradutor (consultado em 2012) de “branqueamento”.

⁷³ Valerio percebe que Marisa se “perde” na sua subjetividade, enquanto Olga ganha corpo, forma, cor. A aproximação da amante de um fenômeno da natureza - “e Marisa era smarrita nella nebbia che cadeva a sera sui viali”) – levou à escolha por “dissipar”, para “smarrire”, na medida em que se perde em meio a novos sentimentos emergentes no narrador, os quais ainda não se definiram em contornos claros. A cena assim construída confirma a tendência do escritor Vasco Pratolini de pensar a literatura sempre próxima

Agora que a mãe partira (para reconstituir uma existência ou talvez para acumular os últimos ouropéis), Olga era a dona da casa. No quarto da mãe, agora estava Carlo. Olga ainda dormia na sala, na cama de campo escondida atrás de uma espécie de alcova que tinha uma cortina estampada com flores que se abria como um pano de boca. Ela tinha arranjado um serviço numa fábrica de doces: embrulhava com papel prateado os *gianduiotti*⁷⁴, ganhava cinco liras por dia. Mas Carlo já recebia o pagamento de operário na serraria.

A casa estava limpa e arrumada: as cortinas brancas nas janelas e a toalha de centro bordada na mesa. Ao voltar no final da tarde, Olga preparava o jantar, cozinhava algo, ou algo comprava, para colocar no meio do pão para o café da manhã do dia seguinte. Os seus ganhos lhes bastavam. Carlo fazia trabalhos por conta própria como uma caixa ou uma cadeira para consertar: nunca lhe faltavam os cigarros, os trocados para o cinema e para a partida de cartas⁷⁵. De vez em quando, a mãe, apesar de seus protestos, enviava-lhes algum dinheiro que Olga guardava.

Sobre a mãe Olga nunca expressava um juízo, ligada a ela por um afeto que não admitia a menor palavra de repreensão. Trocava com a mãe cartas carinhosas, prestava-lhe contas do seu dia-a-dia, das pequenas novidades do Bairro, dos próprios desgostos de dona-de-casa, pedindo-lhe conselhos e solicitando-lhe repreensões. A mãe dava de si boas notícias, divagando sobre a cidade onde morava: *Milano*; instruía-a sobre a casa, encerrava as cartas enviando-lhe a bênção (Em cima do console, em uma moldura dourada, havia seu retrato que a representava com uma atitude atrevida no rosto pintado: sobranceiro à sua imagem, pendurada na parede, uma ampliação do falecido marido, de uniforme de soldado).

Olga representava a minha paz, o meu inconfessado segredo, enquanto Marisa significava um incômodo pecado, a minha culpa de homem, perpétua nos dias. A intimidade com Marisa tinha-me apanhado adolescente, acendendo-me apetites

ao cinema, estabelecendo o íntimo diálogo entre as duas artes (vale lembrar o quanto Pratolini influenciou o cinema neorrealista, tendo sete dos seus romances adaptados para as telas).

⁷⁴ Típico bombom de Turim, “i gianduiotti” começa a ser feito no período napoleônico, quando o cacau, levado das colônias, começa a faltar e, por isso, passa a ser misturado com uma pasta de avelã. O nome faz referência a uma máscara típica do Piemonte. O bombom faz parte da história de Turim e hoje movimenta a indústria do chocolate na Itália (<http://www.lastampa.it/2009/12/06/blogs/dolce-la-vita>. Última consulta em janeiro de 2013).

⁷⁵ A relação do dinheiro com a “partida de cartas” (“partita a ramino”) se dá, porque previa apostas em alguns casos. O “ramino” não é tido como um “jogo de azar”, porque, aos moldes das “partidas de buraco”, o jogo, levado para a Itália entre os anos 1920 e 1930 (por influência dos soldados que vinham da Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos), definia no seu início as apostas sem que elas aumentassem com o decorrer das partidas (*Lo Zingarelli*, 2005).

precocemente multiplicados: agia então com relação a ela com evidente injustiça, frequentando-a como o mais cínico dos amantes: as suas efusões me entediavam e até mesmo a sua alegre risada suscitava em mim um sentimento rancoroso. Mas possuir Marisa tornara-se uma necessidade cotidiana que, se insatisfeita, me abatia desejoso na cama (E se em uma daquelas noites malogradas tinha voltado para casa em tempo, a minha agitação aumentava. Sucumbindo a uma luta pobremente combatida contra o desejo, levantava-me com ansiedade, juntava os restos das minhas economias semanais, entrava resolutamente adentro da casa da rua *Rosa*: saía de lá decepcionado pela rápida cópula, envolto em um cheiro imundo que me excitava cada vez mais.)

Mas tudo isso encontrava a sua redenção perto de Olga. Se por um instante recordava os meus excessos noturnos, enquanto falava com Olga entre a sala e a cozinha, ruborizava-me todo sozinho, engolia saliva como para esconder, com isso, uma má ação. As nossas conversas eram livres de qualquer significado oculto. Apenas uma noite tinha ousado:

“Agora que você cresceu e é tão bonita, se alguém se apaixonar por você, o que você faz?”

A sua voz da cozinha me respondeu:

“Se eu também o amo, digo-lhe sim.”

“E não te aconteceu até agora?”

“Até agora não.”

“Não digo de sua parte. Pergunto se alguém já se declarou para você.”

Ela veio até a soleira da cozinha, com o rosto afogueado pela chama do fogão; limpava as mãos no avental.

“Por quê? Você acha que eu não sou bonita o suficiente para alguém se apaixonar por mim?”, disse. Com o antebraço tirou do caminho uma mecha de cabelos que lhe caía na testa; os seus cabelos loiros!

“Por Deus! Claro que alguém pode se apaixonar por você!”

“Ah, bom!”, ela disse. Entreabriu os lábios em um sorriso malicioso.

Levantei-me da mesa e alcancei-a na cozinha. Ela mexia a polenta, que fervia, estalando dentro da panela; chacoalhava as costas todas naquele esforço.

“Fala, fala”, pedi-lhe.

“Sai daqui.”

“Não, fala, vai.”

“Claro que chatos não faltaram.”

“E você, nada?”

“Não”, ela respondeu, quase com ressentimento, e ao mesmo tempo com ironia. “Toma cuidado”, acrescentou, “que se você fizer grudar a polenta, pior para você”.

E para Carlo, que chegou pouco depois, ela disse maliciosamente:

“Não pense que Valerio venha aqui pela polenta. Ele vem para me fazer a corte.”

Enrubesci contra minha vontade, mas também liberando-me na brincadeira, disse:

“É por isso mesmo que subo, à noite. Achava o quê?”

XXI

O pensamento de Olga dominou minha mente, logo naqueles meses em que Maria levava a termo sua gravidez e Luciana preparava o seu enxoval de noiva (Como tinha sido dispensado por um problema cardíaco, Arrigo decidira casar-se com Luciana na primavera seguinte: agora que Arrigo havia se tornado padeiro, e ganhava mais do que todos nós, não havia motivo, já que se queriam bem, de retardar o casamento).

Uma tarde de setembro (acho que uma semana depois da noite em que Giorgio tinha nos falado da sua obscura esperança), como de costume, tinha ido buscar Marisa no Bazar. Ela estava havia algum tempo ressentida comigo: percebia-o nem tanto por suas palavras, mas por uma imperceptível, mas indubitável repulsão ao aceitar as minhas carícias excitadas, pelos pretextos que ela encontrava para não me receber na sua casa como de costume.

O começo da explicação ocorreu fortuitamente, por causa de um carro que vinha veloz em nossa direção, enquanto atravessávamos a rua *Ghibellina* de braços dados. O carro quase encostou na gente, e nós tínhamos ficado parados e indecisos no meio da rua, atrapalhados por nossos braços, em um impulso de defesa recíproca. Por um triz não fomos atropelados. Nós nos repreendemos um ao outro pelo instante de perplexidade que nos tinha feito correr perigo. De palavra em palavra, acabei por dizer:

“Em conclusão, você está começando a me aborrecer, sempre no meu pé”.

Prosseguimos pelo caminho um ao lado do outro, como estranhos, inimigos. Depois ela disse:

“Se esse tinha que ser o pretexto, então é melhor desembuchar e acabar com a farsa. Você não gosta mais de mim, e talvez nunca tenha gostado”.

“Agora vai fazer drama!”, respondi.

Mas ela me deteve, agarrando-me o braço com a mão. Com uma vontade precisa no olhar e na voz, Marisa disse:

“Não, Valerio. Falemos de uma vez por todas. Não faço nenhuma repreensão a você. Fui eu a te procurar. Você não pronunciou nenhuma palavra que de fato me fizesse entender que me amava. Daquela famosa noite até hoje, fomos adiante de tanto mimo e dengo. Talvez você o tenha feito por piedade, não sei, claro que isso me ofenderia muito. Quero pelo menos esperar que você o tenha feito para ter uma amante, nesse caso salvaria o meu orgulho”.

Eu fui vil até o fim, hesitando em assumir uma responsabilidade e contente no meu coração que o momento decisivo tivesse chegado.

“Você afirma de uma só vez muitas coisas, que não pensa”, eu disse.

“Oh, eu te entendo! Vai querer que não te entenda, depois de termos ficado juntos dia e noite por dois anos, e de termos crescido hora a hora nesses dois anos mais do que em toda uma vida? Você pensa que eu esteja te forçando a uma decisão. E isso me prova o erro que cometi ao gostar de você. Imaginei, sim, por certo tempo, que poderíamos nos casar como Maria e Giorgio, como farão Arrigo e Luciana. Mas era um sonho do qual me enganava assim que via com quanta insistência você procurava aquele momento... Continuei assim por desespero, sabendo que não tinha mais saída. E foi com um gosto amargo que continuei.”

Eu estava perturbado por sua sinceridade, por seu tom que misturava piedade e ofensa. Tive a certeza de que Marisa se afastara definitivamente de mim sem que eu percebesse, senti-a hostil. Um senso de dignidade, pueril e indigno, me possuiu: que fosse ela a deixar-me, humilhava-me. Fui irônico, maldoso:

“Então, agindo como está agindo agora, você nada mais faz mais do que antecipar o seu fim”, disse-lhe.

“Aí está. Assim você é sincero. Mas eu, sincera, sempre fui, não somente agora. E devo te dizer que reencontrei aquilo que julgava ter perdido para sempre. Reencontrei a confiança em mim mesma. Ocorreu algo nesses últimos tempos de que você poderia ter-se dado conta se de fato me amasse e soubesse ler-me na intimidade. Alguma coisa, aliás, que se você tivesse me amado de fato, eu precisaria ter-me feito perdoar.”

“O quê?”, disse. E, involuntariamente, com um gesto que me foi ditado pelo instinto, torci sua mão. Ela se curvou com o aperto, e disse:

“Me largue! Melhor caminhar. Não levante a voz, porque chamamos a atenção das pessoas”.

Seu rosto, endurecido pela determinação, pareceu-me feio, hostil. Usava um vestido leve, azul claro de bolinhas brancas e apertado por uma prega que lhe dividia o seio. Até o seu corpo parecia negar-se a mim, com uma sensação de rancor, me lembrava de tê-lo possuído. Ela retomou:

“Que haja outro ou não, isso já não deve importar para você. Mas como temos que nos despedir, preciso sentir você sincero, pelo menos uma vez. Talvez tenha que te pedir um grande favor, e é preciso que você me prometa que será leal nesta ocasião.

Marisa agora falava dobrando sua voz a uma doçura diferente da habitual; do jeito que se pede docilidade a uma criança irrequieta, fazendo-lhe entrever um castigo, era assim que me falava. Mas havia na sua voz um sinal indefinível de ansiedade.

Eu estava me acostumando à ideia de perdê-la, já que era também o meu desejo; seguiu-se uma descontração dos nervos que me permitia considerar as suas palavras como uma fácil oferta de despedida que não devia deixar escapar. Disse-lhe:

“Se devemos nos convencer desse plano, eu te prometo tudo aquilo que você quiser”. Depois, completei: “Você vê? Eu não me ofendo. Gostei de você. De um modo injusto, você dirá, não sei o que te responder; penso que se não passasse aquele carro, quanto teríamos continuado!”

Íamos pela rua *Ghibellina*, contornando o longo muro do Cárcere os guardas de sentinela mandaram descer da calçada. Marisa tinha me dado o braço, mas o seu quadril já não encostava no meu. À frente, abria-se o verde dos plátanos da Avenida.

“De qualquer modo, nesta noite eu teria conversado com você”, ela respondeu.

Eu lhe toquei a mão que descansava sobre meu braço. Disse-lhe:

“Você é uma garota estranha. Talvez por não ter te entendido é que te fiz sofrer e te ofendi”.

“Você não me fez mal nenhum, Valerio. Foi porque tive você por perto, se nesses dois anos consegui superar tantas coisas e esclarecer minha alma. Um dia, talvez logo, você saberá de tudo. Mas não pense que não ficarei sozinha. Eu também não devo ter amado você, se é verdade aquilo que estou percebendo dentro de mim.”

“O quê?”, repeti.

“Não posso dizer agora”.

Na tarde de verão, o céu estava azul acima de nós; uma luz rosa banhava as casas, envolvia o muro amarelo do Cárcere. Nós nos encolhemos na calçada por causa do bonde que passava, quase abraçados. O seu cheiro de colônia renteou-me, sem me perturbar. Na Avenida, encontramos o prestidigitador que levava a tiracolo a caixa; os

cachorrinhos seguiam-no com o movimento rápido das patas, latindo. Eu disse a Marisa:

“Claro, esta tarde aconteceu alguma coisa importante que pode mudar toda a nossa vida”.

“Você acha? Era isso que queria perguntar para você”.

“Agora parece que quando abro a boca, você já sabe o que quero dizer. Pode me julgar mal, no entanto estou tranquilo. Penso no erro que teríamos cometido se tivéssemos nos casado”.

Ela se deteve; tentou aquela sua risada, inutilmente. A sua voz carregava o indício de uma amargura recôndita, mas o seu olhar estava calmo.

“Eu entendi quase de imediato que não nos casaríamos”, disse. “Eu tinha tanta certeza disso, que uma vez, quando temi ter ficado grávida, fiz de tudo para evitar isso”.

Tive uma sensação como de frio, talvez tenha estremecido. Depois disse:

“Podia mudar tudo de verdade”.

“Exatamente por isso. Não queria remediar um erro com outro erro, contando para você então. Depois, não, devo ter me confundido, porque foi muito fácil”.

Era novamente franca e segura. Entendi a determinação e o distanciamento que a moviam, quando, receando, com a sua confissão, ter incentivado uma retomada de ternura, levantou em um tom a voz, disse:

“Não se detenha nem sequer por um instante nesse fato, porque não conta”. Acrescentou: “Em um ano, você irá servir o exército e verá como o aspecto das coisas mudará. No mais, você já deve estar de olho em alguma outra garota!”

Piazza Beccaria nos acolheu com o vaivém do fim da tarde do Bairro: grupos de pessoas em torno dos vendedores ambulantes, na banca do vendedor de melancia, na entrada do *Cinema Alhambra*, cujos cartazes ilustrados com a Garbo traziam escrito de través: GRANDE SUCESSO. Sobre os ciclistas, os bondes e os carros, e sobre as pessoas indolentes em rodinhas ou voltadas a uma meta, soprava uma leve brisa. As janelas dos quatro prédios em semicírculo que cingem a praça, brilhavam com os últimos raios de sol. Vozes e ruídos amistosos completavam a vida, que fluía, marcada no horizonte pelo verde dos plátanos. Marisa disse:

“Em *Santa Croce*, diremos que nós nos deixamos em comum acordo, e continuamos amigos. O que é verdade, não é verdade?”

“Pois é”, respondi-lhe. “Mas para Carlo, o que diremos?”

Sentimos uma perturbação recíproca. Até que ela concluiu:

“Com ele, conversarei eu. Não se preocupe.”

Estava tranquila, e conseguiu dissipar até o meu mal-estar.

“Acompanhe-me do mesmo jeito mais esta tarde”, disse-me sorrindo.

Percorremos a rua *Aretina*. Ofereci-lhe uma raspadinha no quiosque da esquina da rua *Giotto*. Éramos amigos; e que tudo tivesse sido resolvido de modo simples e tão rapidamente, a serenidade interior de que eu desfrutava, era uma realidade à qual me esforçava para acreditar. Pensava em Olga como a uma coisa intacta a ser protegida no côncavo das mãos.

No *Madonnone*, sob a imagem sacra guardada no oratório, estava acesa uma lâmpada, cuja chama era imperceptível na luz da tarde de verão. Fomos além, até a entrada do beco *Moriani* onde Marisa morava. Ali paramos para nos despedirmos. Marisa tinha abaixado a cabeça. Com a mão na minha mão, em voz baixa, carinhosa e no entanto distante, sussurrou:

“Como você fará sem uma mulher?”. Ruborizou-se.

“Bem, veremos”, respondi, também ruborizando, confuso. Nós nos deixamos como se não fôssemos mais nos encontrar, com um véu de melancolia, mas sem dor.

XXII

Setembro de 1935⁷⁶. Giorgio e Carlo, com vinte anos, foram convocados para o serviço militar, mas Carlo, como órfão de guerra, encontrava-se na condição de ser dispensado. Giorgio devia partir com o segundo escalão de novembro (Gino também deveria se apresentar, mas ainda antes de deixar o Bairro, por meio de conhecidos, tinha conseguido adiar por um ano a convocação: eu achava que nos encontraríamos juntos no ano seguinte).

O enxoval do bebê estava pronto, estendido peça sobre peça em uma gaveta da cômoda. Olga e Luciana, com Maria e as outras mulheres, tinham tricotado animadamente durante todo o verão. Marisa tinha dado uma manta de recém-nascido, comprada com desconto no Bazar.

⁷⁶ Este 1935 é crucial na Itália fascista, pois Mussolini, ignorando todas as tentativas de acordo propostas pela França e pelo Reino Unido, invade a Etiópia (Abissínia), convocando o exército italiano. O mesmo acontece na narrativa, a partir deste capítulo, que marca a entrada em 1935, os acontecimentos se precipitam e os personagens se dispersam: é declarada a guerra da Itália imperialista na África, os jovens são convocados para o serviço militar e deixam o Bairro, Valerio se distancia, Gino morre, Olga parte com sua mãe, o Bairro passa pelo processo de modernização.

Giorgio voltou uma noite com um berço que tinha comprado hipotecando no *Monte di Pietà* o relógio que Giorgio lhe dera no dia do casamento. O berço era um objeto precioso em suas mãos: feito de junco, pintado de azul celeste e entrançado, todo forrado de rosa, que balançava.

Ao anoitecer, as pessoas ficavam fora de casa: sentadas em cadeirinhas, as mulheres empalhavam os garrafões, falavam de guerra e “deusnoslivre”; os jornais traziam manchetes garrafais em que se destacava uma palavra que era apenas um claro som, um verso, nos nossos lábios vernáculos: *Ual-Ual*⁷⁷. E quando já era noite, passavam pelas ruas jovens excitados pelos próprios gritos, em grupo: “Abaixo o Negus”, “Viva a guerra”, gritavam. Alguns homens se distanciavam dos agrupamentos às portas das tabernas, do *Bar San Piero*, unia-se aos gritos que diziam: “A Abissínia é italiana”. E os muros das nossas casas, nas ruas, recobriam-se de manifestos vermelhos que convidavam à concentração, de escritas com *M* ou *W*, viva e abaixo, por todo o bairro. Mas, passados os grupos, aplacados os gritos, ficavam nas nossas ruas e praças apenas o mormaço do verão, o fedor das estrebarias, as mulheres que revestiam as garrafas com a palha trabalhada, dizendo “nosso senhor”. Os homens ficavam atônitos e inertes, tão prontos aos gritos quanto solidários com as palavras do velho sapateiro que tinha fama de subversivo. Ele enumerava as suas razões nos dedos negros e calosos, nas pontas desgastadas pela suela (passando após dois dias em frente ao seu cubículo, encravado na Volta, vimos a portinhola trancada, um *abaixo* pintado no meio).

Na fábrica, as discussões se acaloravam. E uma noite, no jantar, meu pai, limpando o prato com um pedaço de pão, concentrado naquele gesto, absorto em seus pensamentos, perguntou-me:

“Escutei você, esta manhã, no refeitório, quando se lamentava por ainda não ter sido convocado para o serviço militar. Você acha mesmo que a guerra seja uma coisa boa?”

Girava o pedaço de pão no fundo do prato:

⁷⁷ A palavra que invade o Bairro *Ual Ual* é o nome do lugar disputado pela Itália, por se tratar de um oásis no meio do deserto, perto da Somália italiana. A referência à estranheza com relação ao vocábulo, pronunciado por “nossos lábios vernáculos” como “apenas um som”, aponta para o que Marisa, ao final da narrativa, questionará, ao perguntar a Valerio sobre a validade da ofensiva imperialista italiana na África. A narrativa procura dar lugar às polêmicas da época por meio de como os personagens se comportam com relação a ela, estando Giorgio, Berto e o pai de Valerio claramente contrários à investida fascista, enquanto os demais ou são favoráveis a ela ou não conseguem entender com clareza os rumos da história do império italiano. As ruas do Bairro são cobertas pelas palavras da guerra, tendo as paredes pintadas com “abaixo” ou “viva”, a depender dos grupos que a defendiam ou a combatiam.

“Eu nunca quis te influenciar. Cada um pensar como quiser. Mas se a sua esperança era esta!”

Havia um sentimento de pesar e de dor naquilo que dizia, como uma ofensa recebida com dignidade. Eu lhe disse as coisas que pensava, pelas quais concordava com os jornais. Meu pai levou à boca o pedaço de pão. Disse:

“Você deixou Marisa, agora se inflama pela guerra. Tomou um belo caminho, nada a dizer”.

Levantou-se, pegou o casaco pendurado na cadeira, jogou-a nas costas, dirigindo-se para a avó, acrescentou:

“Está vendo, mãe? As novas gerações!”

Saiu batendo forte a porta, nós o ouvimos cantarolar uma canção enquanto descia as escadas.

E de fato uma geração tinha passado, transmitindo a sovela que serve para os teares, os fardos de dorso em dorso. Uma geração que sucedia outra, sopa de couve à noite alternando-se com polenta de milho, enquanto os gerânios floresciam nos parapeitos e as teias de aranha cresciam de Páscoa em Páscoa.

Assim tinha passado uma geração pelo calçamento do Bairro, enegrecendo pelo contato o cordel que servia de guia para as escadas escuras das casas, de canção em canção, do *Piave* a *Faccetta nera*. Vinte anos – e um mesmo recruta, com o mesmo sobrenome, veste o verde-cinzentado de soldado, faz a sua guerra para qual lhe inventaram um ideal. De pai para filho, cala-se durante um longo parêntese a obscura esperança balbuciada. Fazem a guerra, danam-se (morrem por ela) como em férias despreocupadas que lhes oferece, diferente, a dor cotidiana. E se não morrem (se ali se danam), a esperança se lhes abriu e revelou sempre tarde demais.

Houve dias, naquele setembro, em que colocamos à dura prova a nossa amizade. Nós nos reuníamos na casa de Giorgio, e pela primeira vez estávamos cada um com uma sensação diferente e reciprocamente hostil, diante de um mesmo problema. Carlo tinha saído repentinamente da pacata condescendência em que estava conquistando a própria virtude: loquaz e expressivo como nos tempos da adolescência, seus olhos amarelos cintilavam de energia. Havia em seu discurso um não sei quê desesperado, cujas razões eu só compreenderia mais tarde. Atacava todos nós, porque estávamos dispostos a discutir sobre a guerra que se anunciava e que, segundo ele, era um fato maravilhoso, sem o qual não valeria mais a pena viver. Giorgio acolhia sereno as suas

diatribes. Com a testa um pouco enrugada, pensativo e quase constantemente mergulhado em seu pensamento, como se medisse palavra por palavra antes de pronunciá-las.

“Entendo o que diz”, respondia a Carlo. “Mas o porquê da guerra não me convém. Não por medo, não acho que tenho medo. Ao contrário, penso que dadas as circunstâncias serei o primeiro de todos nós a combatê-la. Parece-me, entretanto, que antes seria necessário fazer aqui tantas coisas. Parece-me que bastaria tirar um pouco de todos aqueles que possuem, para conseguir mais frutos do que da ocupação da Abissínia.”

“Mas a Abissínia nos renderá eternamente. É uma mina. Lá construiremos fábricas, obras, para lá levaremos nossa gente para trabalhar.”

“E por quê? Tirando um pouco de todos aqueles que possuem não se construiriam também aqui fábricas e obras? Não há talvez espaço para as fábricas e as obras aqui, ao invés de ir à casa dos outros para impor prepotências e perder tantas vidas de irmãos?”

“Você é um idiota! Todas as conquistas custam sangue. É necessário dar ao mundo a demonstração de que somos um povo forte se quisermos ser respeitados, se não pisarão em nós eternamente, teremos que nos considerar indignos de chamarmo-nos italianos. Você não vê os estrangeiros, quando passam por nossas ruas? Tratam-nos com superioridade e dão risada na nossa cara como se fôssemos animais curiosos trancados numa jaula, em meio da imundície. Os ingleses, principalmente.”

“Então, façamos a guerra contra os ingleses.”

“Pois é!”.

“Arrigo estava distraído e parecia maçado. Com a mão na mão de Luciana, virava a cada vez a face em direção àquele que falava. Eu percebia nas palavras de Carlo uma verdade a meditar. Sentia o sangue bater-me nas veias, quando Carlo falava de juventude e de guerra, e no entanto na voz de Giorgio ressoava o eco de uma esperança que me perturbava, quando dizia que mesmo sob esta guerra deveria haver alguma coisa que não era feita para nossa vantagem, se depois de guerras e guerras continuávamos sendo os mesmos pobres de outrora.”

Giorgio disse:

“É como se não tivéssemos cadeira para sentar e em vez de ir buscá-la na casa vizinha, onde há em demasia, nós nos jogássemos a nado dentro do *Arno*, no qual vimos uma boiando.”

Maria estava ao lado de Giorgio: olhava-o com ansiedade, pendia de seus lábios, como se cada palavra sua pudesse perturbá-la. Luciana agora estava em pé atrás de Arrigo, tinha-o envolvido no pescoço com os braços, apertando face contra face.

Carlo retomou:

“Sim, você cisma com as cadeiras e aqui está em jogo a Itália. E a Itália, somos nós que devemos defendê-la, oferecendo a nossa vida se necessário.”

Giorgio tinha dobrado a cabeça. Apoiava os braços na mesa, uma pelugem loira e crespa saía-lhe dos pulsos até sob o cotovelo. Disse:

“O porquê, eu não sei fazer com que você entenda. Mas pessoalmente não me entusiasma.”

Carlo se levantou num impulso, de modo impensado disse:

“Pois é, você é filho de um subversivo!”

Giorgio ergueu a cabeça. Os seus olhos azul-celeste reverberaram uma luz de rancor, desmentida pelo tom de voz que foi sereno. Bateu um punho na palma da outra mão, respondeu:

“Se acreditou me ofender, farei você se lembrar dessas suas palavras!”

Luciana rompeu o silêncio que tinha se formado depois da ameaça de Giorgio. Carlo mesmo, surpreso com a própria violência, sentia-se constrangido ao tentar readquirir compostura. Luciana disse:

“Querem tomar algo? Vou preparar os copos.”

De repente, Maria desatou a chorar. Mas logo se dirigiu a Carlo; soluçando, disse-lhe:

“Você pensa assim. Entretanto, de todos vocês, apenas ele terá que partir. E me deixa nestas condições!”

O choro de Maria tinha trazido a mãe da cozinha. Carlo protestou docilmente:

“Eu me alistei como voluntário. Espero que me aceitem.”

A mãe de Maria disse:

“Mas que guerra! Ninguém ainda a declarou.”

“De fato”, disse Luciana, retornando com os copos. “Vocês falam como se ela já tivesse eclodido.”

Carlo tinha estendido a mão através da mesa, em direção a Giorgio que a apertou na sua.

“Perdoa-me”, disse Carlo. “E depois, sabe como é? Gosto de ser briguento.”

Rimos, servindo o vinho nos copos. Maria enxugava as lágrimas; ressentida em sua dor, respondeu-lhe:

“Mas deveria ter sido suficiente o exemplo do seu pai. Imagina como deixaria sua irmã, à mercê do mundo.”

(Olga não estava com a gente. Talvez naquele momento cortasse o pão e colocasse no meio a omelete, para o almoço de Carlo do dia seguinte; olhava ao redor para certificar-se de que tudo estivesse em ordem, antes de se deitar).

XXIII

E a guerra foi declarada. Altos cantos e vivas. Na sede do Grupo *Rionale*, situada no começo da rua *Ghibellina*, diante do Cárcere, um alto-falante repetia discursos e canções. Era uma tarde de outubro úmida de neblina. Das avenidas próximas, as luzes dos carros se desfaziam em um halo lácteo. Giorgio consolava a mulher, sentada na cadeira, fatigada pela gravidez e pela apreensão.

“Arrigo ficará em casa. E, depois, mal terão tempo para nos mandar, os alistados, tão longe. Será coisa de poucos meses.”

Luciana fazia um carinho em Arrigo:

“O nosso reformado!”, dizia. “Ele tocará o barco⁷⁸.”

Em todo o Bairro, havia uma agitação incomum. Como se cada indivíduo ocupasse mais espaço nas ruas, como se o pensamento dominante de cada um extrapolasse os corpos, preocupações e entusiasmo se transformavam em gestos, em grupinhos barulhentos, em conluíus em todas as esquinas. Quanto ao resto, era a vida normal do Bairro: os veículos passando, as luzes das lojas, as roupas à janela, os chamados e os cumprimentos da noite. Apenas na *Piazza San Piero*, à soleira do bar, no carrinho do tripeiro que mantinha aceso o fogareiro, grupos de jovens conversavam animadamente, explodiam em gritos, enfileiravam-se em direção à sede do *Gruppo* ou ao centro da cidade, carregando cartazes e bandeiras: algumas jovens, com boina de estudante forrada de amuletos, estavam nas primeiras filas.

⁷⁸ A frase em italiano é “Tirerà avanti lui la baracca”. O verbo “tirare” se presta a diversos significados e muda completamente de sentido a depender da frase. “Tirare avanti”, segundo *Lo Zingarelli*, 2005, aparece em contextos como “Tirare avanti la famiglia”, para se referir a algo como “sustentar a família”, “cuidar da família”. “Baracca”, literalmente, segundo o *Dicionário Martins Fontes*, 2004, é “barracão”, mas lhe atribui o sentido figurado de “casa”. O mesmo dicionário traduz a expressão “Tirare avanti la baracca” por “manter, sustentar a família, tocar o barco”.

Carlo estava com eles. De repente, tinha feito amizade com alguns jovens funcionários e comerciantes com os quais tínhamos até então nos limitado à troca de boa noite, ou jogando com eles uma partida de bilhar na qual, de nossa parte, colocávamos todo o empenho para sairmos vencedores. Nós os encontrávamos frequentemente nos degraus do Estádio, entusiasmados pela nossa mesma paixão, ou então na sala da casa da rua *Rosa* igualmente descarados, nós e eles, para disfarçar o pudor comum. Não era antipatia o que nos dividia, mas uma desconfiança recíproca, neles patente sobretudo em relação a Giorgio. Desconfiança, ou melhor, aversão, que uma vez se explicitara por ocasião das instruções pré-militares das quais éramos obrigados a participar (Já que certa manhã, chegando atrasado, Giorgio levava uma repreensão do instrutor, um dos jovens comentou: “O sangue não mentel”). Solidários a Giorgio, nós os mantínhamos distantes, nada mais. E agora Carlo tinha fraternizado com eles; manifestava o próprio entusiasmo pelas ruas.

Poucos dias depois da declaração da guerra, Giorgio recebeu o cartão de convocação militar. Na mesma noite, Maria, tomada pelas dores do parto, foi internada no Hospital da Maternidade. Passamos aquela noite, Giorgio, Arrigo e eu, no saguão do hospital, aproximando-nos da guarita do porteiro a cada vez que o telefone interno tocava. Era uma bela noite outonal, de lua cheia e um céu limpo de nuvens; do portão entreaberto nos investia um ar gelado, de que nossos corpos jovens gostavam. Lançávamos uma moeda, recolhendo-a na palma da mão para adivinhar o sexo do recém-nascido. Giorgio dizia:

“É uma coisa importante virar pai”. Era o primeiro a rir, emocionado e intimidado.

Chegou uma ambulância trazendo uma mãe que gemia: um jovem que a acompanhava, o marido, uniu-se a nós na mesma espera, junto com uma moça, sua irmã. Eles nos ofereceram cigarros “Serraglio”. Passaram algumas horas. Depois o telefone tocou. O porteiro apareceu à soleira da guarita, voltou-se para o grupo que esperava, disse:

“Quanto ao Matteini, tudo bem. É um menino. Agora, vocês podem ir dormir. Voltem amanhã ao meio-dia para vê-lo.” Tinha uma voz rouca e entediada.

Festejamos o Giorgio. Até os dois amigos recentes se congratularam; nós nos despedimos deixando-lhes os votos.

Pelas ruas, silenciosas e desertas, os nossos passos ecoavam como as nossas vozes, em uma dimensão alegre, que se concluía lá no alto, pelo céu que esmorecia no iminente raiar da aurora. Tomamos as ruas do centro. Em um café que encontramos aberto, Giorgio ofereceu a *grappa*: cocheiros e burgueses notívagos falavam de guerra e de Abissínia. Na rua *Calzaioli*, à nossa frente desfilou uma companhia de soldados, mochila entrouxada e capacete: iam mudos e sérios, em silêncio, com passo cadenciado, no profundo silêncio da aurora. Quando terminaram de passar, Giorgio disse:

“Eis o chamado à realidade. Terei que me apresentar em cinco dias. Até parece que meu filho sabia! Foi gentil de sua parte dar um jeito para que pudéssemos nos conhecer logo, vocês não acham?”

Entramos no Bairro pelo *Corso*. Ultrapassavam-nos os carros que se dirigiam ao Mercado e como Arrigo tinha sugerido passarmos imediatamente na casa da Luciana para dar-lhe a notícia, viramos na rua dos *Conciatori*. O depósito do Serviço de Limpeza já estava aberto: saíam de lá os varredores nos triciclos, ou com a vassoura equilibrada nos ombros. Arrigo assobiou do seu jeito. Quando Luciana apareceu à janela: “Menino!”, dissemos em uníssono. Luciana pediu para esperá-la, mas Arrigo a dissuadiu, aconselhando-a a encontrar-nos em casa em algumas horas.

“Viva Lorenzo!”, gritou Luciana ao despedir-se.

Era manhã. O sol aparecia nos telhados das casas, o ar tinha um sabor fresco e estimulante ao ser sorvido. Arrigo nos deixou para ir à padaria onde podia ainda ser útil sem perder totalmente o pagamento do dia. A caminho de casa (já que morávamos no mesmo prédio), Giorgio me confidenciava a sua alegria. Depois me disse:

“Entende? Este fato define algo definitivo em nosso afeto, entre mim e Maria.”

À porta de casa, encontramos os policiais que tinham vindo para prendê-lo.

XXIV

Por dois dias, não soubemos nada de Giorgio. Enquanto isso, tristes, fomos conhecendo Lorenzo, deitado ao lado da mãe no leito de uma enfermaria da Maternidade. Maria estava pálida e querida, com uma fita azul-celeste no cabelo. As lágrimas rolavam pelo rosto, dos olhos dos quais tinha desaparecido a cintilação de juventude que os iluminara até então.

Mas Giorgio não tinha sido preso por medidas policiais, como nós temíamos, por causa do pai. Logo soubemos da acusação que lhe tinha sido imposta. E se aquilo

serviu para nos tranquilizar na certeza de sua pronta libertação, uma dor nova e diferente nos atingiu nos afetos, na amizade: como se um veneno nos tivesse sido injetado traiçoeiramente no sangue e sentíssemos na alma o mal-estar decorrente.

O relógio que Giorgio tinha penhorado no *Monte di Pietà* para comprar o berço tinha sido reconhecido como pertencente a um homem assassinado na própria casa por um assaltante desconhecido seis meses antes. E como Giorgio inocentemente disse ter ganhado o relógio como presente de casamento do amigo Gino Busi, de elemento em elemento, de dados obscuros repentinamente esclarecidos, a Polícia identificou em Gino o assassino. Gino foi preso poucos dias depois em *Roma*, em uma pensão elegante onde tinha se hospedado, e transferido para *Firenze*. Os jornais o descreviam como “um jovem devasso”, diziam o delito ter sido causado por “rancores particulares”, ilustravam o morto como “uma nobre pessoa, ex-combatente e até letrado”.

Era um novembro chuvoso. Nos telhados das casas reapareciam as grandes manchas de umidade. Pelas ruas do Bairro, dos calçamentos desconexos, ligeiramente pendentes nas bordas, corriam rios de água turva: precipitavam-se com estrondo pelos buracos dos esgotos. As carroças, com as coberturas armadas e os cavalos úmidos e lustrosos, voltavam mais tarde na estrebaria ou, pela manhã, demoravam-se enfileirados em frente à ferraria iluminada ao fundo pela forja. O tripeiro tinha puxado o carrinho até encostar na calçada, protegera-o embaixo de um grande guarda-chuva verde, enfiado no meio da bacia: à luz do fogareiro, na rala névoa da tarde em que caía a chuva, a fumaça da dobradinha conferia uma proporção às faces dos clientes que se aglomeravam em torno.

Nós nos encontrávamos na casa de Carlo, por causa da chuva, e para ficarmos juntos um pouco mais: Giorgio partiria na mesma noite para alcançar o seu regimento. Também Carlo, ao receber o aceite do seu pedido para voluntário, esperava pela chamada.

Giorgio disse:

“Deveríamos ter ficado mais perto dele. No entanto, a certa altura, até eu o deixei partir”.

“Você não deve se culpar”, respondeu Carlo. “Aliás”, acrescentou, “todos os homens agem segundo a própria natureza, e quando o instinto leva por um caminho, não há nada a fazer, somos forçados a segui-lo até o fim. A menos que se trate de um santo ou de um herói. E esse não era o caso de Gino.”

A voz de Carlo era firme e pacata. Naquilo que tinha dito, havia algo de meditado e sofrido que ficara sem expressão.

“Por quê?”, perguntou Giorgio. “Segundo você, os outros, é como se não existissem? A sociedade não pode ter nada nisso? Nem para nos melhorar nem para dar-nos uma educação?”.

Com um tom de melancólica, afetuosa ironia, continuou:

“Se está querendo dizer isso, você está em contradição consigo mesmo, e não crê sequer naquilo que está para fazer. O que você vai fazer na Abissínia se não vai lá para civilizar os mouros e para dar mais pão aos italianos?”

Carlo sorriu como submetendo-se a uma brincadeira inocente.

“A verdade é que Gino é um assassino. E era um de nós, a quem queríamos bem como a um irmão”, eu disse.

Giorgio respondeu:

“Por isso, a culpa é um pouco de todos nós. Lembra daquilo que eu lhe disse no dia em que bati nele?”.

“O quê?”, perguntou Carlo.

“Precisamente isso. Gino cresceu com a gente, era como a gente. Havemos de ter trocado alguma coisa entre nós em tantos anos em que estivemos próximos: certamente não estivemos lado a lado como estranhos. E se Gino pôde fazer o que fez, significa que nós lhe transmitimos apenas o pior que tínhamos dentro de nós. Ou quer dizer que com as nossas ações em relação a ele, com as nossas palavras, nós criamos o mal que ele tinha por dentro sem conseguir esclarecer-lhe sua natureza e torná-lo semelhante a nós. O mínimo de que podemos nos acusar é de não o termos amado.”

Nem Carlo nem eu soubemos contradizê-lo. Talvez também Carlo procurasse, como eu, uma justificativa que vencesse a angústia que as palavras de Giorgio só tinham aumentado. Arrigo, que até aquele momento tinha acompanhado a conversa em silêncio, voltando o olhar ora para um lado, ora para outro, abandonou a cabeça nos braços para esconder a própria comoção.

Giorgio retomou:

“Tudo isso não deve nos deixar melancólicos. Mas deve nos fazer refletir. Agora seria o caso de fazer um brinde, de nos dizermos belas palavras. Meus caros, quem sabe se iremos nos rever!”

Éramos jovens de vinte anos, por um instante, abatidos por coisas maiores do que nós. Procurávamos em vão em nós mesmos um motivo que nos libertasse do

constrangimento que não encontrava uma solução interna. Bastou o convite de Giorgio, que nos chamava de volta a uma cordialidade momentânea perdida, para nos dar nova confiança, e aos nossos corpos jovens a vitalidade de sempre. Arrigo levantou a cabeça: passou o dedo nos olhos úmidos de lágrimas, com o gesto e a expressão de uma criança.

Levantamos os copos, brindamos com o vinho de todos os dias, desarrumamos o pequeno reino de Olga, que estava no trabalho e talvez pensasse em nós. Os vidros da janela estavam marcados de chuva, embaçados, por trás das cortinas. A luz foi acesa. Nós nos abraçamos e beijamos mais vezes, jurando nos reencontrarmos, terminada a guerra, mais unidos e conscientes do que nunca. Foi Giorgio quem disse “conscientes”, com intenção na voz. E Carlo aproveitou para perguntar-lhe, entre risadas, em um ímpeto de alegre impertinência:

“Agora que vai nos deixar, Giorgio, diga-nos uma coisa. Você é ou não é um subversivo?”.

“Responderei em outra ocasião”, disse Giorgio. “Quando você me perguntar um pouco mais seriamente.”

Mas Carlo riu, e eu também, e Arrigo.

“Por quê?”, perguntou Carlo. “Se você é, você é.”

“Pode ser. Mas não exatamente um *sub-ver-si-vo*, como você diz. Outra coisa”, respondeu Giorgio. E o abraçou, beijando-lhe a boca.

“Seu imbecil⁷⁹!”, disse-lhe, com amor.

Uma semana depois, indo ter, Arrigo e eu, com a irmã de Gino para pedir notícias, ela nos entregou uma carta de Gino a ser entregue a Giorgio.

XXV

Esta é a carta de Gino a Giorgio.

“Reúno o último vislumbre de vontade que me resta, para encontrar a coragem de te escrever. Sinto que tenho de fazê-lo, porque você é a única pessoa no mundo a quem devo uma confissão total da minha culpa. Falando com você, não faço mais do que antecipar um pouco o meu encontro final com Deus, nas mãos de quem me entrego,

⁷⁹ Em italiano, “bischeraccio”, de “bischerò”. Segundo *Lo Zingarelli*, 2005, é um termo regional, da Toscana: “(fig., pop., tosc.) Sciocco, ingenuo. SIN. Minchione”; significa também, sempre na Toscana, “membro viril”. Para “minchione”, veja *Lo Zingarelli*, seja o *Dicionário Martins Fontes*, 2004, os termos sugeridos fazem referência ao campo semântico delimitado por “bobo, simplório, pateta”. Com “bischeraccio”, é possível entender um palavrão também (ver a referência ao “membro viril”).

mesmo tendo encontrado muito tarde as palavras para dirigir-me a Ele e para me arrepender dos meus pecados. Sendo Deus, como aprendi nesses últimos tempos, a Bondade celestial e misericordiosa, você foi a única Bondade desinteressada por mim conhecida na Terra. Se encontro a coragem de te escrever, quer dizer que uma inépcia da sua bondade ainda me socorre e eu a uso, tentando, ao te escrever, esclarecer ao extremo a mim mesmo, a fim de que eu possa apresentar-me ao juízo do Eterno, desnudo em toda a minha vergonha.

O meu pecado capital foi a *inveja*.

Meus pais se casaram quando minha mãe não tinha nem vinte anos e meu pai cerca de quarenta, não sei como; nem nunca soube nada dos avós e parentes. Sobre as famílias dos meus pais, a esponja do tempo foi passada. Morávamos no Bairro de *San Frediano*. Meu pai era escavador⁸⁰. Minha irmã Gisella nasceu pouco depois do casamento deles. Em certa época, meu pai deu para beber, negligenciando o trabalho e a família. Minha mãe se tornou amante de um feitor que vinha para a cidade a negócios, frequentando as nossas ruas. Eu não posso julgar os meus pais. – Dez anos depois da minha irmã, eu nasci. Meu pai sempre me rejeitou como filho. Começou a bater na minha mãe assim que ficou grávida; contemporaneamente, o feitor tinha rompido o relacionamento, dando a minha mãe alguns milhares de liras. Foi então que deixamos *San Frediano* para nos estabelecermos no nosso Bairro. – Desde que tive consciência de ter olhos e reter imagens, se não pensamentos, vi a cara escarlate do meu pai atacar minha mãe e bater nela com as mãos enormes. Tirava a cinta das calças e surrava a pobrezinha⁸¹. Desde quando tenho memória das sensações físicas, lembro as bofetadas, que meu pai me infligia por um nada, que me tiravam por instantes a visão e me aniquilavam de dor e de medo. Mamãe também me tratava com desprezo, ainda que não me batesse, assim como pode entender uma criança de se sentir desprezado pela própria mãe, com todos os exageros que pode colocar nisso me menino que se sente descuidado. Para minha irmã, entretanto, que era então uma jovenzinha, eu achava que ambos os genitores cuidassem dela de modo especial; uma espécie de afetuosa submissão do meu pai, para quem bastava a intervenção de Gisella para que ele parasse de espancar mamãe; e particular atenção da mamãe, como, por exemplo, o ovo que ela

⁸⁰ É uma profissão extinta a de “sterratore”: segundo *Lo Zingarelli*, 2005, data do século XV e remete a “sterro”, que quer dizer “buraco”. Por isso, a proposta para traduzir por “escavador”.

⁸¹ A imagem em italiano do pai que violentava fisicamente a mãe - “faceva ricadere a mulinello sulla poveretta” – se aproxima à de um domador, cujos gestos descrevem no ar círculos antes de recaírem sobre o corpo da vítima.

obrigava Gisella a sorver todas as manhãs, negando-o a mim obstinadamente. Como invejava a Gisella o seu ovo a cada manhã, quanto a odiava! – Vivíamos em aperto, com os raros ganhos que a mamãe tinha nos seus serviços de doméstica; jantávamos com os restos tirados dos pratos das casas que mamãe ia arrumar. Mas Gisella tinha o seu ovo todas as manhãs, a roupa nova, o dinheiro para o pó-de-arroz e para o *Canzoniere popolare*. Dessas misérias, eu era ferozmente invejoso. Tinha seis anos, e a inveja e o ódio aumentavam com a solidão a que era relegado. – Então meu pai morreu ao hospital depois de um ataque apoplético, não sei ao certo. Deus proteja a sua alma, e a de mamãe que já cansada e envelhecida seguiu-o à cova dois anos depois. – Gisella era, como sempre foi, uma criatura honesta e laboriosa. Trabalhava como costureira e vivíamos do seu trabalho. Aos poucos começava a gostar dela. Quando ficou noiva, pareceu-me uma traição, como se todas as atenções que ela manifestava pelo futuro marido me coubessem. Odiava e invejava ambos.

Agora tenho que contar aquilo que mais do que tudo poderá te entristecer. Devo contar de quando com você, Carlo, Valerio e Arrigo brincávamos no Bairro. Eu era um menino fechado, eu sei, mas mais que fechado, era dominado pela minha natureza, que em cada empreitada me fazia desconfiar de uma emboscada. De Carlo, sobretudo, tinha receio. Nunca demonstrei, no entanto, se você pensar bem, perceberá que eu não levava nunca em companhia algo a mais do que minha estúpida reserva. Não vivi como vocês, em plena festa, aqueles anos da adolescência, mas sim sempre alerta e intimamente suspeito, estragando assim toda alegria: eu estava convencido que me faltasse um sentido, em relação a vocês, como se houvesse consciência de que havia dentro de mim algo de partido e mortificado; confusamente invejava em vocês uma perfeição natural que em mim era inibida. E quanto invejava em vocês a intimidade com as meninas! Lembro aquele dia em que enrubesci e fugi, porque Luciana devia me beijar conforme a “brincadeira dos casados”. Vocês, garotos, me alcançaram, me tiraram as calças para ver se eu era macho ou não, e, imobilizando-me, um de cada vez, vocês cuspiram no meu sexo. Odiei vocês por muito tempo depois daquele dia, sem dar a entender. Ao contrário, participei com ferocidade, quando fizemos o mesmo com Valerio, porque não tinha conseguido urinar como exigia a aposta do “braço de ferro”, para quem perdesse. Apartado, comia sozinho as balas de alcaçuz ou os figos secos comprados com o dinheiro que Gisella me dava.

Você sempre me intimidou. Até então, na inveja em que te juntava aos outros, havia uma nesga de respeito. Que fosse a sua figura física a inspirá-lo em mim, ou

alguma outra coisa, não sei dizer. Lembro-me, porém, do dia em que você me surpreendeu na escadaria da Igreja, com um pacote de cerejas. Você se sentou a meu lado, e elaborou aproximadamente este raciocínio: “Por que você se esconde para comer sozinho as cerejas? Tudo bem, você as comprou com o seu dinheiro e são suas, mas você é quem deveria oferecê-las aos amigos”. Chegaram os outros três, e Carlo me arrancou o pacote das mãos. Você lutou para que me dessem minha parte. O episódio me marcou e me lembrei dele no ano passado, quando você me bateu no banco da praça *Santa Croce*.

Depois entrei na loja do meu cunhado e segui o período dos estudos. Sentia-me superior a vocês, promovido a outra condição. E, todavia, mesmo nas salas de aula do ginásio, pensava em vocês, com inveja, correndo pelas Colinas. Com a mesma inveja, se não maior, que sentia em relação aos mais diligentes da classe, dos quais procurava me tornar amigo, submetendo-me covardemente a alguns serviços (sei lá, amarrar para eles a pasta atrás das costas, procurar umas fotografias obscenas que roubava da gaveta da loja do meu cunhado), para que me deixassem copiar os problemas ou as traduções. – Os meus colegas de escola eram todos garotos de boa família, até muito ricos, tinham sempre dinheiro no bolso; saíam da escola e paravam no bar para tomar chocolate com chantilly, chupavam balas durante as aulas, fumavam cigarros. Todas coisas que me consumiam de inveja. – Foi um pouco por isso, e você tinha entendido, mas mais por minha natureza corrupta. – A primeira vez que percorri a triste aventura, não tive aversão, como talvez receasse, mas sim prazer. O meu amigo ocasional parecia facilitar por intuição a minha sensualidade viril. Aversão, senti depois de ter deixado o amigo. Foi o único momento em que entrevi o precipício que estava se abrindo diante de mim. Tinha dezesseis anos, e os joelhos cobertos, como se diz no Bairro. Procurei desesperadamente entrar em uma casa de tolerância; eu era virgem e pensava que daquele jeito iria superar, com a iniciação, cada retorno possível da fraqueza à qual tinha me rendido. Enfiei-me pela porta de todos os prostíbulos da cidade e de todos fui expulso pela minha idade.

“Foi o dia que decidi a minha vida. Foi um dia de inferno, em que a serpente do diabo se instalou definitivamente dentro do meu peito. – À noite, fui a um cinema sem entender nada daquilo que se projetava. Saí de lá em um estado de agitação exasperada: percorri as ruas do centro e os becos, vendo em cada mulher que andava sozinha uma prostituta, de quem pudesse me aproximar. Até que na praça *San Firenze*, sentada no baixo banco de pedra que fica ao longo do prédio diante do Tribunal, estava uma figura

de mulher, a qual, com o barulho dos meus passos, levantou-se. Veio ao meu encontro, pedindo-me para acender o seu cigarro no meu, que segurava entre os dedos. Vi-a assim de frente; distingui dois grandes lábios pintados e uma cabeleira rala e loira cortada bem curtinha, um corpo alto como o meu, ou pouco menos, gordo. Com uma voz rouca, perguntou-me o que eu estava fazendo, assim jovem, à uma hora da madrugada pelas ruas. Eu disse que procurava uma mulher para ir para cama comigo. Estava agitado e decidido, e o meu coração batia forte. Ela sorriu, jogando-me na cara a fumaça do cigarro. Fez algumas objeções, que compreendi serem falsas, por causa da minha pouca idade. Depois me disse que ela própria teria prazer em me iniciar⁸². Então eu a convidei a me acompanhar onde pensava que devêssemos ir. Ela me segurou pelo braço, perguntando-me se eu tinha dinheiro. Puxei do bolso tudo o que tinha. Ela disse “está bem”, e me convidou a segui-la a certa distância enquanto ela iria à frente. Virou em um beco, entrou por uma porta na qual me esperou. Pegou-me pela mão, convidando-me a subir em silêncio as escadas. – Subimos para o último andar, onde se abria uma portinhola que dava para um quarto sem janelas, não mais comprido e largo do que esta cela, mobiliada por uma cama à turca, com uma coberta cinza-escuro estendida. Uma cadeira, uma pia e um espelho na parede completavam a decoração. Ela acendeu a luz e contou o dinheiro, que segurava ainda no punho fechado, disse cordialmente que eu era um bom rapaz. Agora, finalmente, eu a via tal qual era: uma mulher acabada e velha, de corpo obeso, de rosto inchado. Uma pobre criatura, que não sei descrever, de tanto que meu coração fica apertado ao me lembrar dela. – Para minha decepção deve ter contribuído o ar viciado do quarto, o fato de que tinha imaginado um ambiente completamente diferente. Ela me convidou a despir-me, prevenindo-me que de qualquer modo eu deveria sair em tempo. Enquanto isso tirou blusa e saia, colocando repentinamente a nu o seu esquelético corpo. Ficou apenas com o sutiã de um rosa encardido pelo uso. Era tão cômica e horrível que fiquei aterrorizado. A minha desiludida excitação se transformou em consternação. Estava desesperado e confuso, deitado na cama com ela, com os seus braços que me enlaçavam as costas, em contato com o seu corpo, com a sua pobre carne que me parecia uma massa gelatinosa. Perdi toda a virilidade, comecei a tremer, e o pensamento correu para a aventura daquela manhã como a uma felicidade vislumbrada e perdida. Voltei para casa completamente

⁸² Gino se refere à sua primeira relação sexual, a qual se dá com aquela figura que lhe diz não ter problemas em iniciá-lo (“mi avrebbe volentieri divezzato”).

abalado por um desgosto inenarrável. Dormi, tendo sonhos maléficos. No dia seguinte fui pontual ao encontro marcado pelo meu novo amigo, ao qual tinha jurado faltar.

A partir daquele momento, tornei-me o jovem viciado, o mesmo que você recobriu de murros no banco da praça *Santa Croce*. – Claudio, a minha vítima, abriu-me a uma vida repleta de solicitude e de desejos satisfeitos. Passávamos, em seu sobrado, dias diabólicos, que na minha mente se desenhavam como a felicidade conquistada. Você me atribuiu, ao bater em mim naquele dia, uma reserva moral, ainda que oculta nos recônditos da alma, que eu já não tinha havia um tempão, empedernido até os ossos no vício. Claudio tinha me introduzido em um mundo amaneirado e festeiro, que agradava a minha miserável origem. – Assim passaram-se dois anos. Ele era bom e gentil, viciado mais por uma moda transbordada no hábito que por um sentimento corrupto do espírito, como chegou a me dizer num dia de confidências fraternas. Ele era muito melhor do que eu. Tinha uma mulher e um filho que adorava. Era de muito talento; uma criatura refinada, raramente capaz de palavras duras e vulgares, as quais, agora entendo, se as encontrava era por desespero, como uma defesa extrema. – Eu lhe invejava o afeto que ele dispensava aos seus. Invejava dele tudo que não me dissesse respeito. Ao falar comigo, ele tentava convidar-me a um raciocínio. Até que se deu conta da minha perversão transformada em natureza, tornou as nossas relações secretas insensivelmente mais raras, e depois, abandonou-as totalmente. Convenceu-me a retomar os estudos privadamente, a confessar impiedosamente as minhas impressões em um diário e relê-las à distância para domesticar-me. Até que a minha vergonha, já transformada em sangue, deve tê-lo espantado. Lentamente procurou me afastar. Meu apego mórbido a ele era tamanho, que me iludia odiá-lo nas mesmas proporções. Gastava de propósito, sem juízo, o dinheiro que ele me dava, para pedir-lhe mais. Censurava-lhe, como se fosse culpa dele, a modéstia da minha moradia em relação a sua casa bem arrumada, a minha pobreza de vagabundo em comparação com o conforto que ele tinha conquistado com o seu trabalho. Mas estava pronto a submeter-me e a desmentir-me depois de uma palavra gentil sua ou uma carícia.

“Você, Giorgio, talvez não saiba que sua incitação à bondade, os teus socos de irmão, determinaram a decisão na minha mente viciada! Não tenha remorsos, você foi o anjo bom que me chicoteava para me fazer afligir na culpa, mas o diabo tinha se instalado no meu peito e serviu-se das tuas palavras inspiradas para acelerar a possessão definitiva da minha alma. Eu tinha sido fustigado pelas tuas palavras, queria ter a posição que você me reprovava por não ter. Mas já que estava cercado pelo Maligno,

apenas um pífido, único caminho eu podia trilhar. – Naqueles meses, a mulher e o filho de Claudio estavam na casa de campo deles. Tivemos brigas violentas, mais vezes eu exigindo uma soma absurda “para garantir minha vida”, dizia assim. Na noite anterior às suas núpcias, eu tinha ido ter com ele, sabendo que tinha embolsado uma grande quantia, proveniente da venda de algumas terras a que tinha sido obrigado, por ter se encontrando em apuros. Tinha a intenção da ameaça extrema, já que achava que aquela fosse a ocasião para arrancar dele o que eu queria. Levara comigo o revólver, querendo amedrontá-lo, convencido de que ele, de todo modo, se calaria diante de minha ameaça, para não se comprometer (O revólver, você se lembra? O “Glisenti”, que compramos juntos, nós, amigos, um para cada um, todos iguais! Pensávamos que estávamos crescidos, por possuir um revólver. Somente Arrigo recusou-se a adquiri-la, com receio de impressionar sua mãe se o descobrisse. Para isso haveria de me servir!) – Claudio estava cordial. Saímos para jantar em um restaurante do centro, depois fomos ao teatro. O revólver pesava no bolso de trás das calças. Depois do teatro, Claudio ainda me convidou para a sua casa. Atravessamos a cidade de taxi. Falou comigo carinhosamente, dizendo-me que depois daquela noite nós nos daríamos adeus como bons amigos, e me daria cinco mil liras de presente. Chegando à sua casa, retomamos a conversa; eu afirmei que aquela soma representava uma ninharia. Mas ele soube falar-me no seu modo peculiar de mostrar as coisas, direcionando a conversa ao patético, até convencer-me. Disse que poderia conseguir um bom trabalho para mim como empregado na empresa de um industrial amigo seu.”

“Naquela noite, dormi na casa dele e, como me levantei cedo no dia seguinte para não faltar em teu casamento, ele ainda estava na cama quando tinha terminado de me vestir. Ele se levantou para se despedir. Repetiu-me, desta vez severamente, sem mais o carinho da noite, que eu devia enfiar bem na cabeça que aquele era um adeus e que poderia voltar a encontrá-lo como amigo no dia em que as ideias estranhas da cabeça desaparecessem. Estava com a carteira na mão. Ao abri-la, acrescentou que de todo modo ele partiria naquele mesmo dia para uma longa viagem ao exterior. Entendi a mentira naquilo que dizia, e mesmo assim me agarrei a ela como a uma verdade, convencendo-me em primeiro lugar das palavras que ia pronunciando. Ele contava as cinco notas de mil uma a uma, retirando-as da carteira que vi recheada de notas e de cheques. Ciumento e já enlouquecido, suplicava-lhe para que me levasse junto; uma inveja furiosa da sua vida futura de viajante feliz me abalava totalmente, só de pensar em ficar confinado numa sala de escritório, sem tê-lo mais. E já que ele se esquivou

com um sorriso de pena, berrei que me desse não cinco, mas cinquenta mil liras. – A partir daquele momento, perdi todo controle. Entrevejo agora, na angústia, Claudio que diante do meu absurdo protesto, fecha a carteira e a deixa sobre o toucador, e bate com os dedos na testa em um gesto escarnecedor. Acho que saquei a arma e, diante do meu gesto, ele se atirou sobre mim, porque senti o seu hálito no meu rosto em chamas. Disparei sem consciência, sem nem sequer ouvir o tiro de tão em cima de mim que ele estava, e tinha-o atingido à queima roupa no peito. Caiu fulminado; tinha-lhe arreventado o coração. – Quando ele caiu ao chão, de costas, voltei à razão. Com uma lucidez de autômato, que me gela só de lembrar, saltei-o, peguei a carteira do toucador, os anéis que guardava em uma caixa próxima e o relógio de pulso que encontrei na mesinha de cabeceira. Procurei a chave nas suas calças penduradas na cômoda; saí, trancando a porta da casa e o portão. A alameda estava deserta; cheguei ao Arno, e, sem ser visto, joguei nele as chaves e o revólver. Caminhei por um bom tempo, desorientado, não conseguindo conectar um pensamento, acalorado, como preso em meus trajes. Depois me lembrei de que vocês estavam me esperando. Tirei do bolso o relógio que marcava as onze; devo ter andado tantas horas, que já me encontrava nas colinas. Correndo, precipitei-me em direção ao Bairro. Subindo as escadas, lembrei que tinha te prometido um presente e logo pensei no relógio que me balançava no bolso (O relógio com os ponteiros um verde e um vermelho, por não sei qual superstição, e que te pareceu uma curiosidade sem importância.)

Deixando vocês, voltei para casa. Dormi o dia todo e a noite como em um colapso. Acordei banhado de suor, mas com clareza de mente sobre o acontecido, surpreso por nenhuma sensação de remorso ou de perplexidade me assaltar. Tinha a certeza de que pelo menos por alguns dias ninguém iria procurar Claudio; rapidamente associei o pensamento de ter todo o tempo disponível para descontar os cheques. Falsifiquei a sua assinatura. Agia por maléfica intercessão, com o demônio no corpo. Fui a dois bancos diferentes para sacá-los. À noite, tinha às mãos trezentas mil liras. O contato e a cor daquele dinheiro me perturbaram a cabeça. – Sei que comprei um carro, que me estabeleci em *Roma*; mas são todas coisas pelas quais os outros me repreendem, e eu digo sim, sim, porque certamente é verdade; eu não sei. Vivi por seis meses a vida de outro ser que não era mais eu; como se tivesse exorbitado do meu invólucro e a minha carcaça chafurdasse na perversão, num frenesi infernal, esbanjando dinheiro em vão, em flores e festas, em roupas e gasolina, em coisas e acontecimentos de que não

me lembro. Tudo me parece fugaz, diante de uma paisagem abstrata⁸³, que não tem limites nem perspectiva na memória. Que eu não possa recordar, por exemplo, de Roma, nem de uma rua ou de uma praça, pode te demonstrar a anormalidade em que vivi por seis meses. Só me resta vivo e nítido diante dos olhos o corpo nu de um adolescente, em uma sala rica de tapetes e inundada de luz; ele, deitado em um sofá de cor vibrante, e a minha figura que o acaricia e afaga. É a última, desesperada tentação do Maligno, que me alcança dentro desta cela. Fraquejam meus membros para vencer a tentação. – Até que um dia vieram prender-me. De chofre, em minha mente passou em grande velocidade o longo parêntese. Foi como se os próprios agentes que me algemavam não estivessem comigo na sala de tapetes e flores na qual me descobria, mas na porta do quarto de Claudio, com ele quente e revirado aos meus pés...”.

XXVI

Já que a carta tinha sido entregue por Gino a sua irmã às escondidas, durante uma visita ao Cárcere, antes de colocá-la no envelope para enviá-la a Giorgio, não vencemos a tentação de lê-la. Aliás, a lemos, Arrigo e eu, logo depois de recebida das mãos de Gisella, refugiando-nos na sala reservada da leiteria da rua do *Agnolo*.

Era uma gélida tarde de dezembro do inverno de 1935, quando para todos nós, amigos aconteceria, de diferentes formas, alguma coisa que decidiria a nossa vida, no sentido que, após a flutuação dos sentimentos adolescentes, cada um faria um gesto, diria uma palavra ou cometeria uma ação que empenharia coração e mente, por toda a existência. Quando queremos nos dar uma explicação, dizemos destino, e ao contrário, é, apenas a condenação que nós, homens, nos decretamos para nos acostumarmos à vida, para nos submetermos a ela, relegando o nosso corpo à sua prisão, com a esperança guardada no canto mais secreto de nosso inexprimível ânimo/disposição de espírito.

⁸³ Gino, ao contar para o amigo como assassinou o amante, procura reconstruir sua história, buscando as causas das suas ações arraigadas no seu passado distante. Seu esforço de reconstruir os nexos casuais que o levaram a ser um assassino revela-se na sua necessidade de se apropriar dos fatos, que permaneceram por longo tempo como movimentos abstratos, distantes, difusos e sem contornos (“su una campitura astratta”. Segundo *Lo Zingarelli*, 2005, “campitura” deriva do verbo “campire”, que “significa dipingere il campo o fondo”). Na busca de contar sua história, Gino procura se entender e se libertar do que julga serem as forças do “Maligno” atuando em sua vida.

A carta estava escrita em oito páginas de uma folha quadriculada, com uma caligrafia firme e miúda, com uma tinta pálida que dava a sensação de um documento guardado em segredo por longos anos.

Tínhamos pedido um ponche. O líquido negro, fumegante nos copos, lentamente se resfriou sem que nós percebêssemos. Estávamos ambos sentados do mesmo lado da mesa, eu segurava a carta e lia em voz baixa, Arrigo tinha passado um braço por trás dos meus ombros, para ficar mais próximo, e seguir com o olhar a leitura. Na sala da leiteria, estávamos como se sós; num canto oposto um casal de namorados comunicava o próprio contentamento trocando carícias e risos abafados. Líamos, e a comoção que cada palavra, cada episódio poderiam nos despertar, era subjugada por uma curiosidade mórbida. Nós nos sentíamos inconscientemente atores e responsáveis por uma história que ia além das capacidades que tínhamos de compreendê-la. Se eu puder ser entendido, gostaria de dizer que Gino nos parecia uma criatura superior, que de qualquer maneira tinha se possibilitado uma gesta; estávamos admirados. Perturbados e admirados, com um sentimento misto de deferência e amargura em relação a ele. Parecia-nos mesmo inacreditável que aquela carta tivesse sido escrita poucos dias antes, dentro dos muros de um Cárcere que ficava a cinquenta metros de distância da leiteria, por um homem que conhecíamos bem por ter apertado sua mão muitas vezes, por termos passado juntos os anos da adolescência. Antes, percorríamos aquelas linhas como se proviessem de séculos longínquos a nos lembrar coisas e fatos vividos em outra época, em outro planeta. Era com um sentimento de medo animoso e de desapiedada curiosidade que líamos. E ao ler, o tempo escorria às nossas costas: atravessava os nossos corações a sombra de um passado.

“Você acha que vai se matar?”, perguntou enfim Arrigo.

“Pode ser. Mas se agora acredita em Deus, como diz, não deveria fazê-lo.”

“É verdade.”

Arrigo teve um calafrio. Chacoalhou-se por inteiro, esfregou as mãos como para se aquecer. Disse:

“Essas coisas me impressionam. Se você não estivesse aqui, já não seria capaz de levantar-me. Neste momento, parece-me que nada mais possa existir. É como se voltando a casa não fosse encontrar mais ninguém. Entende?”

“Sim, também sinto isso. Mas depois basta encontrar alguém para que tudo passe.”

Éramos dois jovens de nem sequer vinte anos, e surpresos por nós mesmos, por nossa natureza. Arrigo disse:

“Meu sangue sempre gelará nas veias ao pensar em Gino por sabe-se lá quantos anos naquela cela. Quando éramos garotos era diferente. Este acontecimento marcou o fim de alguma coisa, como se agora cada um de nós tomasse um caminho diferente. E é exatamente assim. Carlo pensa na guerra. Giorgio tem as suas ideias que o farão acabar como seu pai. São, todos, acontecimentos fora do comum. Parece-me, quando nos encontramos, que eu não posso falar mais com ninguém, porque todos têm ideias diferentes das minhas. Até você, à noite, se fecha com os seus livros, e eu depois de acompanhar Luciana, antes de ir para cama, me encontro sozinho por horas sem saber o que fazer. Começo a cantar a canção de ninar para o Renzino, na falta de outra coisa para fazer.”

“E quem disse que a mim não acontece o mesmo? Recomecei a estudar por conta própria porque me sentia sozinho. Agora estou às voltas com Dante. Não que entenda muito, mas depois leio as notas e aprendo a história. Depois leio alguns romances. Vou passá-los para você.”

“Levanto cedo para ir para a padaria, tenho pouco tempo para ler.”

“Mas você tem Luciana, o que quer mais?”

Sáímos da leiteria. Era inverno no Bairro. Os vendedores de castanhas assadas⁸⁴ estavam nas esquinas das ruas. Por trás dos vidros embaçados das tabernas, havia homens sentados às mesas, com as cartas nas mãos e o vinho defronte. As mulheres, curvadas pelo frio, nos míseros xales, as mãos sob os aventais, atravessavam as ruas. Alguns jovens, nariz vermelho e nariz escorrendo, colocavam bombinhas nos trilhos do bonde. Na fonte da praça *Santa Croce*, a água estava gelada na grande concha de mármore que a recolhia. Os cocheiros se aqueciam, cruzando as mãos embaixo das axilas. Na rua *Pietrapiana* o tráfego da noite animava-se com as luzes do comércio; diante do vendedor de tortas de farinha de castanha⁸⁵, havia sempre uma balbúrdia de clientes. E o tripeiro colocava em tigelas a tripa que acabara de cozer: chiava ao vento o fogareiro.

Na casa de Arrigo, com Maria e Luciana, encontramos de visita Olga, que embalava Renzino nos braços, com um ar compenetrado. Luciana disse:

⁸⁴ São as “caldarroste” vendidas em toda a Itália durante o inverno, por vendedores ambulantes. Em *Lo Zingarelli*, 2005, a etimologia aparece como “[comp. di caldo e arrosto; av. 1536]”; trata-se da castanha assada, com a casca, em uma grande frigideira furada.

⁸⁵ Ver nota 8, sobre o “castagnaccio”.

“Olga, por que não vai ao cinema com a gente?”

“Leve também o Valerio, assim vocês farão dois casais”, acrescentou Maria. “Claro, desde que Valerio renuncie à leitura. Você sabe, Olga, que Valerio está obcecado por livros?”

Renzino chorava. Olga colocou-o nos joelhos de Maria. Respondeu:

“Mas todos sabemos que Valerio é doido”. Virou-se em minha direção, sorrindo, como para sublinhar com o olhar aquele tanto de afeto que havia nas suas palavras. E já que Luciana a solicitava, e eu tinha me mostrado entusiasmado com a proposta, Olga disse:

“Se vocês fazem questão, vou com prazer. Carlo está num jantar para os soldados de partida para a África, quem sabe quando volta.”

Pela primeira vez, eu estava de braços dados com Olga. Era um pouco mais baixa do que eu, tinha um andar desembaraçado, de adolescente; a própria Luciana parecia ressentir o peso de uma idade, em comparação com a sua franqueza de gestos, desprovido de qualquer suspeita feminina. Olga vestia um sobretudo, de corte masculino, abotoado no pescoço; saltava dele a face angélica e clara, o volume dos cabelos loiros. Naquela noite, eu estava contente por ter nascido; eu tinha no coração não Abissínia, guerra, nem uma secreta esperança, mas em cada gota do meu sangue que por ventura tivesse versado, ali estaria refletida a imagem de Olga, a pungente ternura do seu rosto. Como eu abria os olhos ao saber, por meio de uma edição popular da *Divina Comédia*, pensava em Beatrice, pensava em Matelda, em Piccarda pensava ingenuamente. Com o coração que me batia ansiosamente, pronunciava palavras que conseguissem agradar minha companheira, de modo a arrancar-lhe um sorriso, um sinal de consenso à minha alegria. E minha companheira era uma moça de dezesseis anos, uma cabeleira de ouro, um olhar claro e inocente; tinha as mãos nas luvas de lã verde, os sapatos de salto baixo, e as meias $\frac{3}{4}$ sobre os quais recaía o casaco, descobrindo os joelhos descobertos, um pouco violáceos pelo frio.

No cinema, não encontrando lugares próximos, nós tivemos que nos separar de Arrigo e Luciana. Sentamos, Olga e eu, um pouco distantes da tela em que se projetava uma história patética de guerra e de amor.

O ator, James, estava empregado nos esgotos de Paris; emergia dos bueiros da rua a sua alta figura desconjuntada, o seu rosto fresco e leal, o olhar bondoso nos olhos claros. Um dia, junto ao sol que o cumprimenta enquanto sai do ventre da terra, encontra a atriz Simona, uma jovem toda melindres e malícia, bonita como um belo

gato e como ele dócil e rebelde. Os homens, no mundo, fizeram mal a Simona, e ela se afundará no pecado, para além da esquina da rua em que está para virar, mas James sai do bueiro da rua, pega-a pela mão e a leva a sua mansarda, onde à noite ele conversa com as estrelas, no sétimo céu, com os amigos gatos que se assemelham à bela Simona. E James tem o coração de Giorgio, eu sinto isso, gostaria de dizer a Olga que exclama: “Lindo!”, e se encolhe na cadeira; mas tenho receio de ofendê-la, não sei por quê. Fico quieto a olhar a amiga sentada a meu lado, no silêncio animado da plateia. Agora, sobre a felicidade dos dois heróis cai a injustiça da guerra. Simona interrompe, aturdida, o alegre giro o contentamento por seu vestido de noiva provocou. James é soldado, um soldado alto e atrapalhado, com dois claros olhos que se incutem coragem. Simona fica sozinha na mansarda. Até o canário está triste dentro da gaiola, e os gatos miam de telhado em telhado, levantando o fuço às estrelas. Até que o furacão passa e James retorna para a esposa sem mais luz nos olhos claros de menino.

Olga chora, encolhida na cadeira. Procuo a mão liberta da luva, seguro-a na minha delicadamente; e Olga a entrega a mim como para se consolar. Acende-se a luz da sala. Arrigo e Luciana nos chamam para sair. Olga ainda se identifica na fábula, fala disso com um enlevo que denuncia a sua sensibilidade e a sua inocência; passam pelo seu rosto sofrimento e desconforto tais que me surpreendem pela participação que deixam transparecer. Mas basta um nada para distraí-la da sua intensidade: basta a vitrine de uma confeitaria onde estão expostos pães de chocolate e de torrone, para que ela bata as mãos desejosas, ou que de uma porta de comércio, aberta e fechada um instante, nos alcance-nos a voz da rádio que transmite canções de guerra, para que a realidade se aposse dela novamente. Exclama:

“Vocês sabem que mamãe escreveu a Carlo, aprovando a sua inscrição como voluntário? Diz que também aderiu⁸⁶ e doou um bracelete de ouro para a subscrição. Fez muito bem, vocês não acham?”

Arrigo acompanhou Luciana, ambos se despediram da gente. Ao ficarmos a sós, Olga se desenlaçou do meu braço, dizendo:

“Pode ser que encontremos Marisa e quem sabe o quê ela pode pensar.”

⁸⁶ Olga se alegra, porque a mãe apoia a guerra, referindo-se ao fato de ela ter *dato la “fede”*; a palavra, cuja tradução literal seria “fê”, aparece entre aspas no original, sugerindo que a mãe *confiava na e estava de acordo com* a ação imperialista. Por isso, a leitura de que ela teria aderido à guerra.

“Não pode pensar em nada. Nós nos separamos como bons amigos, o que você acha? Percebemos que não nos gostávamos. Ou melhor, nós nos gostávamos, mas não estávamos apaixonados.”

Viramos na rua *Mattonaia*. A praça do *Mercato* estava deserta, batida pelo vento em toda a sua amplitude: renteávamos as casas para nos protegemos. Olga me perguntou:

“Mas como é que se tem certeza de que se ama?”

Repentinamente, vieram-me à boca algumas palavras; sem perceber a aposta que estava pondo em jogo, disse:

“É fácil, eu acho. Quando se pensa em uma pessoa dia e noite, e só se é feliz ao lado dela, então estamos apaixonados. Eu, por exemplo, estou certo de amar apenas você”.

Respondeu-me uma alegre risada; mas não tão desenvolta que aos meus sentidos atentos pudesse escapar um mínimo de perturbação.

“Como você é louco!”, ela disse.

Eu tive por um instante a sensação de ter perdido irrefletidamente o bem pelo qual eu vivia. Se Olga pudesse supor desde o início alguma frivolidade em minhas intenções, talvez não acreditasse mais em mim. A minha fantasia ardente agigantou o perigo. Era honesto, sincero em cada uma de minhas palavras. Obriguei-a a parar.

“Escuta-me, Olga”, disse-lhe. “Falei de modo muito precipitado, mas, acredite, é a verdade. Gosto de você, é sério. Tudo mais não importa. Tente me ver desse modo. Acredite no meu amor, depois me responda conforme o coração te ditar”.

Estávamos próximos às casas, na praça do *Mercato*. O nosso hálito se tornava espesso no ar gélido, no vento que nos atingia nas costas, na face. Olga tinha se apoiado no muro; por um segundo me apareceu como que esgotada, como se estivesse se encolhendo, com a cabeça levantada para o céu, para desviar do meu olhar. Assim ficando, respondeu-me:

“Talvez eu ainda seja uma menina, e se te disser que também a mim parece que gosto de você, não me leve a sério, poderia estar enganada. Eu não sei o que me espera.”

A sua voz estava insegura, quase próxima do choro, e mesmo assim já se pressentia nela uma defesa.

“Não, você não é uma menina. E, afinal, eu gosto de você assim, como você é.”

“Mas não é simples, Valerio. Você diz que gosta de mim, e talvez seja o mesmo gostar que te pareceu ser primeiro de Luciana, depois de Marisa e quem sabe de quantas outras jovens”.

“Com você é diferente. Eu te provarei.”

“Você não vai não, porque, agora que Carlo será recrutado, eu fico sozinha e você pensa em tirar proveito?”

Agora, era ela a olhar-me nos olhos, com um quê de temor, e uma defesa explícita. Teria gostado de tranquilizá-la com um beijo, esse foi o desejo; e a sua face voltada para mim, o seu corpo largado, de costas, contra a parede, a praça deserta, instigavam-me. Mas soube conter o meu ímpeto, tão apreensivo era o meu amor, o meu respeito por Olga. Respondi:

“Se você pensa isso, quer dizer que ainda não acredita no meu amor.”

Passou um ciclista contra o vento; de uma janela fechada e iluminada, chegaram algumas vozes. O pavilhão do *Mercato* era isolado e escuro no meio da praça; erguidos pelos varais, estavam encostados os carros dos verdureiros. Olga perguntou:

“Então você acha que deveríamos contar para o Carlo?”

“Se você quiser”, respondi.

“Melhor não, por enquanto. Vamos lhe escrever. Mas antes é preciso escrever para mamãe.”

“O que a sua mãe tem a ver com isto?”

“Como assim, o que tem a ver? Se é sério, ela deverá ser a primeira a saber.”

Expressou um ressentimento, e imediatamente depois, um gesto desolado. Disse:

“Não fique você também contra mamãe. Se você ficar contra ela, não poderei gostar de você.”

Tínhamos retomado o caminho, seguindo o impulso que a tinha feito afastar-se da parede. Junto a sua casa, disse:

“Sabe que mamãe gostaria que fosse ficar com ela em *Milano*? Eu lhe respondi que não, exatamente porque achava que não poderia me afastar de você, embora você ainda não tivesse falado comigo.”

Ela me deixou, e eu estava feliz, com amor no peito. Retornando pela via do *Ulivo* avistei Carlo e Marisa a conversar, parados na esquina. Contornei por trás do carrinho, que estava defronte à estrebaria, para que não me vissem.

XXVII

Na tarde seguinte, demos o nosso primeiro passeio de namorados. Olga estava linda aos meus olhos como a criatura mais linda do mundo. Perto dela, a minha fantasia encontrava as imagens mais humildes e castas; sentia a sua figura a meu lado um pouco arredia e quase em alarme contínuo, e essa sua atitude a tornava ainda mais querida. Receava que, ao tocá-la, eu pudesse estragá-la. Era realmente como se tivesse uma coisa preciosa nas mãos, a ser abrigada na palma das mãos com todo o desassossego e o afeto de que fosse capaz. Em certo momento, ela me perguntara:

“Você quer que passe batom nos lábios?”

“Por que, se são assim bonitos naturalmente?”

“Mas, como passo a língua neles para deixá-los mais vermelhos, com o frio, descamam. Aí tenho de recorrer à manteiga de cacau. Talvez o batom os protegesse.”

“Então, passa. Mas pouco, porque você não precisa. Fica melhor sem, posso garantir.”

“Mas à Marisa você não proibiu. Ela sempre usou, e como!”

“Por que ainda está falando de Marisa?”

“Desculpe, não queria te aborrecer.”

Depois do jantar, estava sozinho em casa, meu pai na taberna, vovó a rezar o terço com a mãe de Maria no andar de cima. Vestindo o sobretudo, e as mãos entre as pernas, como quando garoto, lia a *Divina Comédia*, repetindo os versos em voz alta, quando ouvi baterem à porta.

Era Carlo. Fiquei surpreso e um pouco atemorizado com a sua visita, e mais ainda quando o entrevi indeciso nas maneiras, evasivo, depois de ter me cumprimentado.

“Sabe”, disse-me. “Amanhã vou partir.”

“Deve estar contente.”

“Você pode imaginar. Mas vim por outro motivo.”

Achei que Olga lhe tivesse dito algo; procurava o começo de uma conversa para me explicar.

“Uma coisa que nos diz respeito intimamente”, ele acrescentou.

“Ah!”, eu disse, e não tive mais dúvidas sobre o seu propósito.

“Giorgio nos ensinou a sermos sinceros, ao menos entre nós, e por isso sou grato a ele. Mas agora... não sei por onde começar.”

“Na verdade caberia a mim justificar”, disse-lhe.

“Que nada”, respondeu, e estava visivelmente contrariado, como estivesse consentindo com algo que não estava nas suas intenções.

“Bem, o fato é esse: estou namorando Marisa.”

A sua confissão me espantou; devo ter dado algum sinal, porque ele disse:

“Tem razão de ficar admirado”. Estava despreparado, quase envergonhado. “Nem sei muito bem por que vim te procurar. Mas quebrado o gelo, gostaria de saber o que pensa sobre isso.”

“Antes de tudo, devo dizer que estou contente. Os dotes de Marisa, você os conhece tanto quanto eu, porque foi você que me fez estimá-los.”

Disse estimar, e pensei estar sendo egoísta. Acrescentei:

“Eu também gostei dela, mas depois...”

“Isso não interessa. Sei o bastante para ter certeza de que Marisa me ama.”

“Agora que entendo ao que se referia quando ela falou comigo há alguns meses”, disse, “também estou convencido de que ela gosta de você.”

Carlo pegou no meu braço, estávamos sentados na mesa. Ele era como um homem desnudo, para o qual não resta há outro meio que a verdade para se defender, e, todavia, acredita ser insuficiente. Eu estava perturbado. Esse acontecimento acabaria tornando mais difícil contar-lhe do meu amor por Olga, mas, estabelecidas relações de absoluta sinceridade, sentia que era meu dever fazê-lo. Ele não me deu tempo. Disse:

“Já chegamos a uma certa idade, e temos certo pudor de falar de coisas parecidas. Mas você sabe que eu mudei.”

“Por que você quer falar sobre isso, se te faz sofrer?”

“Eu fui mentiroso há pouco”, disse repentinamente. “Vim te encontrar para uma coisa específica, e agora me envergonho de mim mesmo.”

Largou a testa nos braços cruzados, desatando a chorar.

“Sou um pobre homem, Valerio, serei sempre um pobre homem com essa minha natureza”, dizia entre os soluços. “E não há mais nem o Giorgio para me dar conselhos!”

Procurei tranquilizá-lo; ofereci-lhe um copo de vinho.

“Se você acha que pode te aliviar, então, falemos sobre isso.”

Ele estava se acalmando. Os seus olhos amarelos estavam cheios de lágrimas e de tristeza. Disse:

“Apague a luz. Se te olho no rosto não consigo soltar uma palavra.”

Fiz o que ele queria, e ele continuou:

“Quando há dois anos você me disse que amava Marisa, eu fiquei contente, lembra? Falei muito bem dela e acreditava de verdade naquilo que dizia. Tinha voltado a trabalhar e, ficando ultimamente junto a Giorgio, tinha me tornado melhor. Aos poucos tinha me libertado da minha obsessão. Giorgio me levava para dormir na sua casa. Eu estava até mais gentil com mamãe e conseguia perdoá-la, consegui ter uma conversa séria com ela e convencia-a a partir. Tinha me tornado outra pessoa, um pouco daquele que sou ainda; e tudo por mérito de Giorgio e da vontade que ele tinha me ajudado a reencontrar. Olga era o meu consolo e eu a via crescer, ela era, pelo menos, honesta entre o mal que a circundou. Eu também pensava em poder me casar, um dia. Mas depois... Não sei te explicar. Foi uma coisa lenta; devagarinho minha intimidade se me iluminou⁸⁷, e percebi que não havia outra mulher, a não ser Marisa, a quem pudesse amar. Mas Marisa já era a sua namorada, vocês se gostavam. Eu observava vocês com resignação, pode-se dizer que vivesse à sombra da felicidade de vocês, amando sempre Marisa, mas sem mais desejá-la, achando quase justo expiar desse modo a ofensa que lhe tinha feito. – Agora tenho vergonha de te falar de tantas coisas, mesmo que estejamos no escuro. Acontece que, uma noite do verão passado encontrei Marisa, e ao cumprimentá-la me dei conta de que chorava. Não sabia o que podia ter acontecido entre vocês, mas entendi que ela sofria, e já que lhe disse que a culpa devia ser toda tua e que falaria com você como merecia, Marisa me suplicou para não fazer isso. Levei-a até em casa e naquela noite me dei conta que não a tinha esquecido, que ainda a desejava. Dentro de mim fiquei muito envergonhado. Depois se esboçou a possibilidade da guerra e me lancei a invocá-la como um desesperado. Eu creio nas razões que alegava, fazendo Giorgio ficar bravo, mas não teria ficado assim fissurado pela guerra se não tivesse tido esta chaga me queimando. Você acha mesmo que não pensei em como vou deixar Olga, e que talvez mamãe venha buscá-la para levá-la consigo, vai saber para qual ambiente?”

“Isso, escuta, Carlo.”

“Deixe-me falar. Marisa tinha se tornado novamente a minha obsessão; já nem dormia mais pensando nela. É a única mulher que conheci, a única que desejei, a única que posso ter; e isso eu sei muito bem, assim como sei que estou aqui sentado. Nós nos

⁸⁷ Em italiano, “piano piano feci chiaro dentro di me”. A opção por “pouco a pouco, minha intimidade se me iluminou” perde a impessoalidade da oração, mas procura sugerir o discernimento que o personagem afirma ter conquistado.

encontramos ainda depois que vocês se separaram; e foi como se tivéssemos nos reconhecido à distância de anos. Ela me confessou não ter feito outra coisa, no fundo, senão tentar me afastar da sua mente durante todo aquele tempo. Ela teria conseguido se você a tivesse amado. Agora, partir, me causa pesar. Sou um pobre diabo, Valerio, ainda enviscado na minha natureza. Às vezes, quando penso mais intensamente em Marisa, duvido que lhe deixe uma viva lembrança de mim, e ela é uma jovem ardente... Ela gosta de mim, mas se outros forem provocá-la...”

Teve uma crise mais forte de choro. Já adaptado à escuridão da sala, eu distinguia a sua sombra, sentada à mesa, os ombros sacudidos pelos soluços. Levantei-me, mas ele me preveniu:

“Não acenda. Nesse momento, a luz me dá medo.”

“Consola-te”, disse-lhe. “Acho que eu já conheço a Marisa. Estou certo de que te ama e de que te esperará como a melhor das mulheres.”

“Eu também repito isso a mim mesmo”, respondeu Carlo, chorando, a cabeça dobrada nos braços. “Mas se tiver de acontecer, que ao menos fosse ainda com você, que já não pode lhe tirar- nada.”

Os soluços o venceram. Chorou longamente, e eu senti como excessiva qualquer palavra: eu estava consternado com seu passivo desespero. Depois ouvi a vovó despedir-se no andar de cima e descer as escadas. Convidei Carlo a se levantar. Saímos pelas ruas e o ar frio da noite de inverno foi bom para ele, acalmou-o bastante. Pude dizer-lhe:

“Ao invés disso, prometo para você que serei um bom amigo de Marisa, já que aprendi a estimá-la. A guerra terminará logo, você verá. Mas você não deve apenas amá-la, Marisa, também deve ter confiança nela”.

No portão da sua casa, ele apertou a minha mão. Nós nos abraçamos e eu lhe desejei muitas felicidades. Depois, disse-lhe, brincando:

“E se nesse meio tempo Olga namorasse? Comigo, por exemplo? O que você diria?”

“Fique sossegado”, respondeu-me, “que Olga tem mais miolo do que nós dois juntos. Ela sabe se cuidar”.

Fiquei contente ao vê-lo finalmente sorrir. Partiu na manhã seguinte, juntou-se a um batalhão de voluntários para o curso de instrução: no início de abril, embarcava para a África.

Naqueles dias, soubemos que Gino tinha morrido no Cárcere, consumido pelos êxtases e pelos jejuns.

XXVIII

Giorgio tinha sido designado para um regimento de Verona que presumivelmente ficaria na Itália. Escrevia sempre para sua mulher, tinha também respondido a Gino, mas a sua carta chegou ao Cárcere quando Gino já tinha morrido, e assim se perdeu. Mais raramente escrevia para mim, um par de vezes naquele inverno; dizia-me que conseguia se virar bem no exército, onde tinha encontrado um verdadeiro amigo, um operário milanês, seu coetâneo. Falava-me da cidade em que estava hospedado, de uma praça das *Erbe*, que parecia com o nosso Mercado e do rio, o *Adige*, diferente do *Arno*, menos largo e profundo sob o parapeito. Aconselhava-me a refletir sobre nossas últimas conversas, orientando-me a “me aproximar de Berto, que talvez às vezes”, escrevia-me, “seja distraído, mas é uma pessoa de valor”.

Mas com Berto, agora que Giorgio não estava, as relações tinham rareado. Eu, à noite, dificilmente saía, totalmente entretido com minhas leituras, e aos domingos dificilmente ele aparecia no Bairro. Em novembro tinha se casado, mas isso não tinha mudado nada os seus hábitos. Se Maria lhe perguntava da mulher, ele respondia com um franco sorriso nos lábios: “Ela está bem. Um dia desses vou apresentá-la a você”. Mas depois de cumprimentar Maria e fazer gracejos a Renzino, descia furtivamente as escadas do nosso prédio, parava no primeiro andar onde a porta estava entreaberta e atrás dela, Argia à sua espera.

A relação entre Berto e Argia se estendia desde verão anterior. Tinham tido como se entenderem durante os bailes de domingo. Argia era uma mulher na flor dos anos, tão bela quanto pode ser uma mulher do povo de trinta anos, criada nas casas escuras do Bairro. O marido, achacado e bebedor, não lhe dava atenção. Berto deve ter representado para ela um pedaço do céu a ser desfrutado cravando os olhos nele antes do cair da tarde. Acho que não havia um verdadeiro amor entre os dois, ao menos no começo, apenas uma troca de juventudes, reciprocamente gratas pela dádiva, pela vida. Para Argia, Berto era o primeiro amante; ela tinha cedido a ele naturalmente, como um fruto que espera a mão que o colha: freme apenas um instante a rama de que pende. Já na primavera, tinha-lhe morrido o filho, desgraçado pelo sangue paterno e que o seu leite não tinha conseguido recuperar. Então Argia estava completamente vulnerável,

com os sentidos voltados ao desejo de Berto, entregava-se a ele quase sem pecado; despejando no marido, que voltava da taberna, excitado e queixoso, o zelo carinhoso com que teria recoberto o filho. Trabalhava assiduamente a empalhar as garrafas, permitindo a si e ao marido a pobreza do Bairro. De tanto em tanto, o marido, outrora bom mosaísta, voltava por uma semana ao trabalho: para Argia eram os dias de fartura, ao longo dos quais podia confeccionar para si uma blusa nova ou comprar um par de meias, mandar trocar a sola dos seus sapatos ou a dos do marido. Berto era um homem sadio, jovem e desprovido de fantasias; roía o pão dos dias espontaneamente, consumindo-se por tanta alegria quanto o seu corpo vigoroso pudesse obter. Uma noite em que precipitadamente teve que se refugiar na minha casa, já que o marido de Argia aparecera, diante da minha constrangida reserva, disse:

“Você é um babaca, se pensa em me julgar. Quer dizer que atribui às coisas um sentido diferente daquele que possuem. A vida é algo simples. Gosto de você e você gosta de mim, tanto você me dá, tanto eu retribuo, assim deve ser colocada a questão. Eu seria calhorda se Argia tivesse um marido que a adorasse e quisesse traí-lo apenas por capricho. Mas neste caso específico, não tiro nada dele, dou a ela aquele consolo que lhe falta e tomo minha parte de prazer. O mesmo vale para Argia com relação à minha mulher que, pobre criatura, tem uma doença que me proíbe até mesmo de ter relações com ela. Cada um tem as suas melancolias, não duvide. Mas é preciso saber sacudi-las dos ombros, procurando evitar ao máximo praticar o mal”.

“Eu não pretendia, de modo nenhum, julgá-lo”, respondi-lhe, “não sou um padre”.

“Nem eu te disse isso para me defender. Apenas quis fazer esse discurso para poder dizer francamente que faz algum tempo que não gosto muito de você. Um operário que à noite se põe a ler poesias não me cheira bem. Você deve ser um hipócrita, e Giorgio deve ter se enganado com relação a você”.

“Por isso você me evita?”, perguntei-lhe.

“Não exatamente por isso, mas pelo fato de que me parece não haver nada a ser dito entre nós. Claro, tenho mais estima por Carlo do que por você, ao menos teve coragem para as próprias ações”.

“Mas eu tenho um ano a menos do que ele, serei chamado apenas em maio”, defendi-me.

“Ah, é? Achava que você fosse mais velho”.

“Eu, ao contrário, confio em você, gostaria que se falasse de política e que você me explicasse certas coisas”.

“Deixa para lá, Valerio. Você é muito jovem, pelo que me diz. Vamos ficar bons amigos e retomemos a conversa quando você voltar do serviço militar”.

Ele me deixou insatisfeito. Sentia-me humilhado e me escapava o motivo. Aquilo que Berto tinha me dito reestabelecia a distância entre os seus trinta anos e os meus dezenove; pareceu-me ser ainda um menino que soletrasse o alfabeto, que fizesse linhas⁸⁸ nos cadernos. As suas palavras me colocaram frente a frente com a minha consciência; encontrava-me incapaz de formular um pensamento que aquietasse o obscuro remorso que me assaltava. Com Dante aberto sobre a mesa, gelado até os ossos, à pouca luz da sala, senti-me uma criatura inútil, traidor involuntário de alguma coisa que não era capaz de entender. Pungia-me o sentimento de uma culpa inconscientemente cometida no sono e da qual, ao acordar, tivesse perdido a memória. Só e passando frio, esvaziava o meu coração de qualquer vaidade. Enrubesci ao recordar meu propósito de obter um diploma para poder passar da oficina aos escritórios. O coração apertado pela angústia, quase tivesse escapado de um perigo mortal, pensei em Olga, fantasiando alegrias genuínas, casa e trabalho, filhos, e de tarde em tarde as ruas do Bairro.

Meu pai voltou para casa e eu lhe disse:

“Papai, quero me tornar um homem de verdade”.

“Por Deus, Nano, que palavra enorme”, respondeu-me. “No mais, já não é sem tempo”, acrescentou.

Escrevi a Giorgio, informando-o dos meus novos propósitos. Propunha-me mais uma vez a encontrar-me um dia com ele e com Berto, de cabeça erguida.

⁸⁸ O confronto entre Valerio e Berto evidencia as diferenças entre o intelectual e o operário diante da realidade: o casamento, visto como uma instituição falida por Berto, contraria as expectativas de Valerio com relação a sua vida e a Olga. Sentindo-se como uma criança diante do amigo de Giorgio, Valerio se vê dentro de um longo processo de alfabetização (“le aste”, entre outros significados, segundo *Lo Zingarelli*, 2005, apontam para os exercícios que os alunos faziam, desenhando “linhas”, antes de aprenderem qualquer letra). Berto se nega a iniciar Valerio, a quem vê como um “hipócrita”, um “traidor”, e dispensável para a revolução. É com certo rancor que o comunista o trata, o que humilha Valerio, mas também o incita a pensar sobre o seu papel como sujeito histórico. Há o surgimento do “intelectual orgânico”, de Gramsci, que deveria assumir a responsabilidade por funcionar como um elo de comunicação entre as classes sociais, entre as elites e o povo. Como em outros momentos de *Il Quartiere*, é difícil não pensar nas cartas de Pratolini ao amigo e intelectual Parronchi (1992), quando conta sobre a sua ansiedade de construir uma literatura genuinamente nacional e popular. Valerio dá expressão aos anseios do autor, refletindo nele o que pode ser lido como a sua própria trajetória da aprendizagem.

No entanto, o meu amor por Olga desabrochava, lançava raízes profundas no sangue, fazia com que me debruçasse alegremente no torno, pensar nela na oficina, concentrada no trabalho que lhe cabia, chocolate e papel laminado nas mãos. Olga se tornava, noite após noite, mais íntima, ternamente abria-se a rosa que ela era. Eu sentia a sua mão procurar a minha pela rua sombreada, a sua voz velar-se de tremor a um elogio meu de apaixonado.

O inverno chegava ao fim. Era março, quando lhe dei o primo beijo.

Já que Arrigo e Luciana iam se casar em maio, tinham pensado de morar na casa de Olga, ocupando o quarto de Carlo e a cama que tinha sido da sua mãe. Olga concordou com entusiasmo; Arrigo já pagava pela sub-locação, e para não deixar Olga sozinha à noite, a mãe de Arrigo ia dormir na casa dela. Não pudemos esconder por mais tempo dos amigos o nosso idílio. Maria me fez um discurso de irmã mais velha, ameaçando-me com o dedo, com palavras sinceras e aflitas, fez-me entender a terrível ação cometeria se não me demonstrasse mais do que leal com Olga. A partir daquele momento, Maria pareceu vigiar cada um de nossos passos; sua mãe a apoiava, conversando com Olga todas as tardes. Olga e eu estávamos contentes pelo interesse delas; arrancávamos beijos um do outro às escondidas, parecia-nos uma agradável traquinagem conseguir ir ao cinema sozinhos.

E no tepor do fim de março, desabrocharam os gerânios nos peitoris, a água do Arno tinha recuperado a sua cor verde depois das cheias invernais, os plátanos da Alameda reverdejavam; as pessoas ficavam novamente em círculo em torno do prestidigitador e seus cachorros, na praça *Beccaria*. O Dante estava fechado e guardado na gaveta da mesa. Eu falava longamente com meu pai e o sentia amigo como nos tempos da adolescência; a vovó dizia que quanto mais crescia, tanto mais me parecia com a minha mãe. Gostaria de queimar os dias e os meses, cumprir o meu ano e meio de serviço militar, casar-me com Olga, perpetuar-me na felicidade.

Dias memoráveis, de fevereiro a abril, que poderia enumerar um a um, evocando as horas e os minutos, os lugares e o ar, as casas, os muros em torno do nosso amor. E também as palavras inquietas que trocamos, quando, por distração ou com uma precisa intenção, eu levei a conversa sobre sua mãe, dissimulando um juízo. Olga então ficava irritadiça, decidida em uma defesa que, sabendo ser desesperada, pensava fazer valer sendo radical. Fechava a cara repentinamente, a cor dos seus belos olhos se anuviava; contraía as mandíbulas, podia-se imaginar os dentes apertados a reter uma violência. O dia em que Olga escreveu para a mãe sobre o nosso namoro, ela respondeu

desaprovando; dizia que para sua filha esperaria algo mais e melhor do que um operário de Bairro, mas que mesmo assim confiava no bom senso de Olga.

Olga tinha me mostrado a carta da mãe, sorrindo, e quase com um sentimento de deleite. Eu não pude me conter e lhe disse:

“Mas que direito tem a sua mãe de falar assim com você?”

“O direito que todas as mães têm”, ela respondeu.

“Mas não ela”.

“Chega, Valerio!”. Apertou os punhos como uma criança. “É a minha mãe. Eu não quero saber mais nada. Tudo aquilo que faz e diz está certo, porque é a minha mãe”.

“Mas neste caso está errada. Nós nos gostamos, portanto, ela está errada”.

“Sim, e eu escreverei isso para ela. Verá que aos poucos ela mudará de ideia”.

Tinha se libertado do seu ressentimento, procurava conciliar com um sorriso o meu rancor. Estávamos na porta da sua casa (eu tinha lido a carta à luz de um lampião). Olga me alçou as mãos, unindo-as como no ato da adoração, depois bateu minhas mãos contra as suas, com as palmas abertas, segundo um hábito com o qual manifestava a própria alegria.

“Sorria, Valerio, vai! Faça-me feliz”.

Eu a puxei para mim pela cintura. Na metade das escadas, nos beijamos. Disse-lhe:

“Você sabe que dependo dos seus lábios. Acabará se acostumando mal. Mas eu também gostaria de contar algo, além da sua mãe”.

“Você conta, e como, Valerio!”

Apertou-se contra o meu peito. E pela primeira vez, foi a sua boca a procurar pela minha.

“Você é o meu Amor”, sussurrei.

XXIX

Naquela mesma noite, eu dormia embaixo das cobertas e do sobretudo que me cobriam.

As últimas carroças voltaram para a estrebaria. O silêncio da noite tinha baixado sobre o Bairro, somente as rajadas de vento que faziam tilintar os vidros das janelas e o miado dos gatos davam o sentido da rua para além das paredes. Os passos de algum

notívago ou a última companhia que desembocava da rua *Rosa*, falando em voz alta, traziam o eco de uma vida adormecida.

Dormia, e talvez tenha me feito virar no sono o ruído de uma carruagem que rompera o silêncio da rua e espantara os gatos por volta das três da manhã.

Depois de ter virado na rua do *Ulivo*, a carruagem parou embaixo da casa do meu Amor. Desceu dela a mãe, que disse ao cocheiro para esperá-la mesmo que demorasse. Subiu as escadas escuras e familiares, bateu à porta, repetidamente, anunciando-se em voz baixa. Olga se chacoalhou como despertando de um sonho, e como se o continuasse, caiu nos braços da mãe.

Também a mãe de Maria tinha se levantado, apareceu apertada em seu xale.

“Bem-vinda, Elvira”, disse. “Estou aqui, porque...”

“Eu sei, Olga me escreveu. Aliás, Giulia, agradeço a senhora por ter cuidado da minha menina.”

Elvira tinha se sentado na cama da filha, ajeitando-se no casaco de peles que vestia. Olga se aconchegou no tapetinho, tinha o rosto no regaço da mãe, que lhe acariciava os cabelos. Giulia disse:

“Posso ir dormir na minha casa, assim a senhora, Elvira, poderá descansar na sua cama.”

“Não precisa, temos que partir logo.”

“Eu também, mamãe?”, perguntou Olga, erguendo a cabeça. Completamente desperta, colocou-se em pé, espantada.

“Claro”, respondeu a mãe. “Vim justamente para buscar você.”

Olga não conteve um gesto de desalento. Tinha entrelaçado os dedos das duas mãos. Disse:

“Vamos esperar pela manhã. Como pode, assim de repente? Você também deve estar cansada”.

“Absolutamente, não. Temos que pegar o trem das cinco. Trouxe comigo esta mala vazia, para que você coloque nela o estritamente necessário. Depois, quando chegarmos em casa, teremos tempo para descansar”.

“Mas veja, mamãe...”

“Vamos, obedeça.”

E o meu Amor estava tentado e contente pelo fato extraordinário, com a mamãe diante dos olhos a despertar novamente sua devoção, a onerá-la de novo com o obscuro domínio. “Trem”, talvez pensasse o meu Amor, “cidade desconhecida, ao lado da

mamãe.” Movia-se em uma nova dimensão, que lhe prometia sabe-se lá o quê, sabe-se lá o quê. Como em sonho, Olga juntou suas coisas dentro da mala. As duas mulheres tinham ficado sozinhas na sala. Elvira disse:

“Bem, Giulia, como vai?”

“Nós nos contentamos. Maria teve um menino. Agora Arrigo também se casa.”

Nas suas palavras, havia anos de penas comuns, vividas sem mistério nas ruas e praças do Bairro; e na boca das pessoas seu modo diferente de enfrentar o destino. As câs precoces de uma, a sua sujeição, que se expressava em um tom de voz apagado, recuperado pelo olhar ainda vivo e julgador, contrastava com o loiro artificial da outra, cuja face pintada carregava o sinal de um desejo frustrado; um cansaço rendido era perceptível em cada um dos seus gestos já que se esforçava para simular uma vontade. (O caminho tinha-se aberto, um dia, igual para ambas, disseminado de pedras sob o céu enevoadado, com duas crianças agarradas na barra da saia e a juventude no coração, os olhos dos homens em cima. Agora davam por si próximas, diversamente desgastadas, árvores de todo modo sem viço, com um sentimento recíproco de piedade e de constrangimento).

“Diga-me, Elvira, acha que é bom levar a Olga embora?”

“Eu estou defendendo-a. Quero tirá-la desta opressão de Bairro. Não vai ficar comigo. Vou interná-la em um colégio, farei com que tenha instrução. Quero que ao menos a minha filha desfrute o seu raio de sol, enquanto ainda há tempo.”

“Mas, e depois?”

“Tenho uma vida diferente agora. Olga não sabe; casei-me novamente. É um bom homem, tem boa posição e gosta de mim.”

“Antes assim. Mas tome cuidado, porque depois do entusiasmo inicial, Olga poderia ter uma grande decepção. Cresceu no meio das nossas casas, aqui ela formou seu caráter e afetos. Faça com que Olga nunca tenha de sentir saudade da nossa miséria. A senhora dirá que eu devaneio ao dizer isso, mas, ao contrário, sei o que digo. Olga estava namorando, e nessas noites que temos ficado juntas, conversamos muito. Acho que aprendi a conhecê-la, melhor do que a senhora.”

“É jovem, e acabará por nem se lembrar de ter morado na rua do *Ulivo*.”

“Tomara. É claro que neste momento Olga tem pela senhora, sua mãe, uma veneração; quase esperasse ainda, se me permite, o carinho que a senhora não fez nela quando era criança. Às vezes, tenho a impressão de a senhora nunca a ter desmamado. Ela tem pela senhora os mesmos pensamentos que Maria me manifestava aos dez anos.

E, por outro lado, Olga está crescendo como mulher, com princípios honestos. Apaixonou-se por Valerio, e também sobre isso tem ideias muito direitas e demonstra que se apegou ao namorado.”

“Ela o esquecerá facilmente.”

“Pode ser que o esqueça e que esqueça todos nós e o Bairro, porque, justamente, é jovem, e quando toma uma decisão, mantém-na a todo custo desde o começo, talvez por birra. Mas é uma criatura reflexiva, e depois do entusiasmo inicial, quando se dará conta de que a nova vida lhe é dada sem que a ela tenha algum direito, pode ser que a desilusão seja grande e que possa torná-la infeliz. Não me julgue uma arrogante, Elvira, falo de mãe para mãe. Olga nunca soube a verdade sobre a senhora. Entende?”

Elvira tinha se recomposto dentro do casaco de peles. O seu olhar estava sombrio, as palavras de Giulia a atingiam intimamente. Gostaria de se defender, mas sabia ter diante de si um inquisidor, ao qual a sua história era clara e sem véus. Tanto mais a humilhava o fato de que, naquelas palavras, não podia encontrar uma ofensa, mas tão somente um juízo moral que não concedia saída.

“Eu sei apenas que ajo para o seu bem”, respondeu.

Mordia o lábio inferior. “E no momento, a casa para onde a levo é uma casa honrada.”

Interrompeu-a a voz de Olga, que do quarto ao lado perguntava:

“Demorarei muito, mamãe?”

As duas mulheres se olharam em silêncio. Elvira pareceu implorar à velha amiga uma tácita cumplicidade. Foi Giulia que respondeu:

“Você não vai querer voltar logo. Ao menos um mês, não?”

Olga reapareceu, fechada no seu sobretudo. Penteada e contente, fingindo melindre (mais um hábito do que uma determinação), disse para a mãe:

“Não se poderia mesmo adiar para amanhã de manhã?”. Ruborizou-se, acrescentou: “Sabe, para despedir-me de Valerio.”

“Giulia transmitirá as suas despedidas. Depois você lhe escreverá.”

E a carruagem, que levava embora o meu Amor, passou mais uma vez embaixo das minhas janelas. Ressentiu-se, talvez, ao barulho, o meu corpo adormentado.

Quando Giulia (depois da primeira piedosa mentira imposta por minha súbita consternação ao receber a notícia) me contou a crônica da noite cruel na casa de Olga, entendi ter perdido para sempre o meu Amor. Cada uma de suas palavras, pronunciada com a trépida candura de uma mãe que tenta atenuar a dor, e ao mesmo tempo receia gerar uma nova e precária ilusão, caía no meu coração como uma gota de gelo.

Deitado, à noite, no meu sofá, com os olhos fixos nas fendas do teto: “Olga”, eu murmurava, “Amor”, estremecendo a cada passo que se anunciava das escadas, a cada carruagem que parava na estrebaria, a cada voz ou som que percebesse. E assim mesmo me dizia que se Olga partira sem dar-me um sinal, se fora a sua mãe a pedir-lhe isso e a levá-la consigo, o meu Amor não voltaria nunca mais. Comprimia a dor no coração.

Passaram-se dias, um mês talvez, como em uma névoa para a minha mente perdida. Até que consegui dizer-me: “É assim”, pude até discutir no refeitório da oficina, jogar à mesa de cartas, ir novamente com Arrigo aos jogos de futebol.

Mas à noite, deitado na caminha⁸⁹ os olhos perdidos nas fendas do teto, na sala iluminado pela lua, lutava sozinho com a minha dor no coração. “Olga”, murmurava, “Amor”. Lágrimas quentes molhavam minhas faces. “Por que, Amor?”, murmurava. Balançava no ar uma mão como para tocar os seus cabelos loiros, as raras sardas contadas uma a uma, as suas pálpebras semicerradas por hábito para que eu passasse ali o polegar em uma carícia, os pequenos furos nos lóbulos das orelhas. “Amor, por quê?”, murmurava. E para além dos vidros da janela, havia a quietude noturna do Bairro: passos sonoros nos calçamentos das ruas, vozes sonoras no silêncio, o burburinho da água nos encanamentos, uma cantiga distante. Esta, uma noite:

Flor de todas as flores

agora me deixou

E me partiu o coração⁹⁰

que me arrancou os soluços.

⁸⁹ Ver nota 8.

⁹⁰ O fragmento, ao comentar a narrativa - “Fior d’ogni fiore:/ or m’ha lasciato/e mi si schianta il cuore. che mi strappò i singhiozzi” -, expressa a dor do personagem diante da perda de Olga, anunciando a catarse que se dará. O pai de Valerio acolhe sua dor, mas cobra dele uma postura mais madura diante da realidade e do contexto histórico.

“Valerio!”, chamou meu pai do quarto ao lado.

Já que não lhe respondia, acendeu a luz, veio até a sala, tocou-me os ombros. Eu tinha naquele momento infinita piedade pelo meu padecimento, um desejo como de morrer. Estendi os braços em direção a meu pai, agarrei-me a ele, soluçando.

“Meu rapaz”, disse meu pai. A sua voz estava rouca de sono, e emocionada, enquanto me consolava. Disse: “Acalme-se. Se a vovó acorda, vai ser um desastre. Melhor você fumar, tome”, acrescentou. Pegou o lenço que eu tinha no bolso do macacão para enxugar meus olhos. Depois, acendeu o cigarro para mim.

Ele estava de camiseta e cueca, sentado na minha cama. Tinha os ralos cabelos desgrenhados, o rosto ainda sonolento. O seu hálito cheirava vagamente a vinho. Eu tive um ímpeto de ternura, tanto senti que gostava dele. Abracei-o ainda, já não chorava, e sorria, sincero, com o queixo apoiado no seu ombro.

“Não é bom fechar-se em si mesmo”, disse-me meu pai. “Você precisa se abrir, falar. Verá que se você falar, conseguirá se conformar antes do que você pensa. Tente com Arrigo, com alguém em que você confie.”

“Com você, então”, respondi-lhe.

“Até comigo, se quiser.”

Ele se levantou. Estava descalço.

“Espera eu vestir os sapatos e as calças”, disse. Voltou. “Apague a luz, vamos até a janela. Deus nos livre de acordar a vovó!”

Assim fizemos.

Aberta a janela, o ar fresco da noite foi minha amiga: agitei a cabeça quase para me encharcar dele. Meu pai teve um golpe de tosse: cuspiu na rua. Estávamos calados. Era março, e a lua, ofuscada por grandes nuvens, que ameaçavam um temporal. Rua do *Ulivo*, apertada entre duas filas de casas, nada mais do que um beco reto sobre a qual caía o silêncio da noite, iluminada por quatro lampiões de parede, dispostos regularmente por sua extensão.

Meu pai disse:

“Então, foi tão intenso?”. O tom da sua voz, constrangido, incitava-me à confidência.

“Sim, muito. Tão intenso que nunca mais poderei amar outra mulher.”

“Acredito em você. Mas para ela talvez não fosse assim, já que conseguiu te deixar.”

“Ela é uma criança. Pense nos seus olhos. Você lembra? São claros, cinza-claro como...”

“Como?”

“Não sei dizer.”

“Continua.”

“São o seu espelho, em resumo, os olhos. É uma menina, ainda, e sobre ela a mãe tem uma ascendência mais forte do que qualquer outra coisa.”

“Sei”, disse meu pai. “E depois?”

Falávamos baixinho. Todavia, no silêncio em torno, sobre as casas e as criaturas adormecidas, as nossas palavras pareciam ter eco. Teria tido mil coisas para dizer a meu pai, de mim e do meu Amor: estava disposto a isso em todos os sentidos, e no entanto não conseguia expressá-las. As palavras saíam impróprias dos lábios, inadequadas. Atribuía a minha confusão àquela necessidade de falar baixo e em sussurros, quase com receio.

Meu pai se aproximou ainda mais, passou o braço sobre meus ombros. Disse:

“Como é que você gostava de Olga? Não do mesmo modo que você gostava de Marisa?”

“Oh, não”, respondi, enrubescendo, um pouco ofendido.

“Por que você gostava dela então?”

“Porque ela era linda, papai. Porque quando eu estava perto dela, parecia que a meu lado eu tivesse um ser sobrenatural, e assim que a deixava, assaltava-me um aperto no coração. Aquilo que tenho hoje e não me dá paz, cresce a cada hora e me faz sofrer. Durante o dia, a luz, as coisas para fazer, as pessoas com quem falo, distraem-me. Mesmo que entre mim e as coisas, entre mim e as pessoas haja sempre a sua imagem, consigo ir além⁹¹ e me controlo. Mas à noite, ou quando estou sozinho frente a frente com seu rosto, que tenho sempre diante dos olhos, como agora, como em todos os momentos, quanto mais o tempo passa menos eu resisto.”

Assim disse, inspirado. E mal terminei de falar, percebi que não estava sendo sincero: aquilo que tinha dito me pareceu que não fosse a verdade, ou ao menos que não era mais a verdade. Talvez fosse o braço do meu pai apoiado nos meus ombros com uma sensação fraterna no contato, talvez fosse o encantamento do silêncio e da hora, um

⁹¹ No texto de partida, há “riesco andare al di là”; a interpretação da expressão, nesse contexto, vinculou-se à imagem de Olga que Valerio dizia estar entre ele e o mundo. Por isso, a proposta de traduzir por “ultrapassar”.

fato estranho ou alguma coisa de realmente previsível na consciência, não sei, de qualquer modo senti que inconscientemente estava mentindo. Enquanto dizia a meu pai: “Quanto mais o tempo passa, tanto menos resisto”, calei-me, perturbado pelas minhas próprias palavras.

Foi meu pai que me explicou a mim mesmo. Com o braço apoiado nos meus ombros, o outro no peitoral, meu pai operário disse:

“Você amou Olga, sem dúvida, e pelo seu abandono sofreu as penas do inferno. Mas essa dor que você sofreu sozinho como um cão era aquilo de que você precisava. Você tinha se tornado um jovem vaidoso. Tudo ia bem para você, entende? Assim que vestiu calças, encontrou uma garota que se entregou a você: pisou nos seus sentimentos sem nenhum escrúpulo, usou-a para o seu prazer como se fosse uma mulher da rua *Rosa*. Já que você é competente, na oficina você fazia bonito, mas trabalhava para chegar ao sábado e embolsar a semana, só por isso. O seu trabalho não te inspirava em nada. Você era um pouco metido, não sei porquê. Justamente: porque tudo ia bem para você. Depois, você se apaixonou por Olga. Dessa vez você tinha intenções sérias, eu sei, mas você se empenhava nisso com os mesmos métodos de alguém cheio de si: não sabia mais distinguir uma coisa da outra. Talvez seja essa a razão pela qual não tenha conseguido ter apego por você. E você se queimou intensamente, até o ponto de cair no choro nos braços do seu pai como uma menininha. Você ainda está no meio das chamas, mas acho que o pior já passou.”

Fez um gesto para me pedir o cigarro que eu tinha fumado pela metade, depois disse:

“Isso é bom, porque te colocou frente a frente consigo mesmo. Deve usar a sua dor para adquirir experiência. Já sabe que você perdeu Olga. Com os anos, encontrará outra mulher: você gostará menos dela, mas será um afeto mais calmo e sincero. Olga será sempre para você como uma espécie de voz da consciência, uma bela lembrança, talvez até um pesar: no mínimo, terá te ensinado a pensar. Verá que de agora em diante até mesmo o seu trabalho vai te inspirar coisa. Você terá se tornado um homem. Eu sei, você teria o direito de me perguntar o que consegui eu na vida para falar assim, e se não tive sofrimentos suficientes que pudessem me instruir. Claro, dores, eu as tive, traições, mas sou um fraco, sem a sua inteligência, entende? Agora estou de ossos quebrados e gosto um tanto do vinho. Você, ao contrário, está ainda inteiro.”

Cantou um galo de um terraço próximo, e ouviram-se, da estrebaria, alguns relinchos. Ouvimos passos no andar de cima: seguramente era Arrigo que se levantava

para ir à padaria. As nuvens pesadas se dissolviam no céu, obscureciam cada vez menos a lua. Meu pai disse:

“Vamos para a cama, porque está frio. Conversaremos novamente amanhã, quando você terá reconsiderado e se aquilo que te disse, te parecerá justo.”

Recolheu-se fechando a janela. Eu tinha me sentado na cama.

“Obrigado, papai”, disse-lhe. “Boa noite.” Estendi-lhe a mão instintivamente.

O galo repetiu o seu grito.

XXXI

A convocação da minha série foi antecipada. Na metade de abril, tive que me apresentar: fui designado a um regimento aquartelado em *Arezzo*. A vida de recruta, marchas e instruções, caiu sobre os meus ombros, embrutecendo-me o corpo, que, todavia, florescia de juventude: amargo fel em amarga cicuta. Nesse meio tempo, veio maio, e a guerra terminou. Em agosto não quis voltar para casa de licença: aproveitei para fazer uma viagem a Roma com alguns trocados que meu pai tinha mandado para mim. Perpetuava-se pelos dias a nossa história de homens: de casa e dos amigos recebia cartas, respondia. Alegrias e dores, nascimentos e mortes se sucederam. Também Olga me escreveu: duas vezes. Eu passava sobre os livros, que o meu bom tenente me emprestava, as horas de liberdade. Foram dois anos de dura solidão, em que temperei a alma na esperança. A correspondência me trazia o eco de uma vida que, quanto mais se afastava, tanto mais me pertencia. Entre outras, em ordem cronológica, recebi essas cartas:

De Olga:

“Você pensará de mim todo o mal possível, e eu não posso negar. Eu te amei, Valerio, e te amo ainda, mas se tivesse dado ouvidos ao meu coração que me dizia para voltar, teria matado minha mãe. Percebi que posso ficar longe de você, ao passo que não resistiria ao sofrimento que mamãe sentiria. Isso significa que não te amo o bastante e que não sou digna do seu amor. Esqueça-me. Isso te custará caro, mas é para o teu bem que te digo isso. Esperei algum tempo antes de te escrever, porque quis indagar a fundo o meu coração. Na próxima semana, entrarei para o colégio...”

De Giorgio:

“Como vê, deixei para você a *tacada*⁹². Usufruí do fato de ter mulher, filho, mãe e irmão menor dependentes, imagina só que personagem importante! E fui dispensado antes do tempo, de modo que agora estou em casa e retomei o trabalho no armazém. Aqui, nada mudou, apenas nós que por uma razão ou por outra estamos dispersos, mas nos reuniremos novamente, porque não somos gente que se perde pela rua. Isso eu digo sobretudo a você, que é o mais inteligente de todos os outros, mas que muitas vezes se deixa arrastar pelas circunstâncias. Arrigo e Luciana, como você deve saber, se casaram, a mãe de Carlo lhes deu de presente toda a mobília. Como você vê, aqueles que ficamos, estamos sempre todos dentro de uma noz. Berto perdeu a mulher e agora dorme na nossa casa. Aliás, sinto que vocês não tenham se entendido, mas estou certo de que quando você retornar e vocês se conhecerem melhor, tudo vai se ajeitar. Aqui os jornais, não tendo mais o que noticiar, falam de querer *sanear* o nosso Bairro: em uma palavra, eles gostariam de nos deixar na rua, mas creio que o projeto não sairá do papel. Renzino cresce e já diz *ba-ba-ba-ba*. Domingo fui com Berto dar um passeio de bicicleta e paramos no cemitério para colocar umas flores na sepultura do pobre Gino.”

De meu pai:

“...Nós estamos bem de saúde, a avó se queixa da tosse, mas na realidade continua em perfeita saúde. Tenho que te dar uma má notícia e sobre isso Giorgio também te escreverá. Carlo morreu em consequência dos ferimentos sofridos nos últimos dias de guerra e, prestes a morrer, quis casar com Marisa por procuração. Tudo foi feito por meio de telegramas. Até eu fiquei muito triste com sua morte, porque era um bom rapaz e, quando o via, lembrava-me sempre da boa alma de seu pai... O trabalho é sempre o mesmo e tomara, agora que ganharam a guerra, que se possa ter um aumento. Aquilo que nos preocupa é a história do *saneamento*, parece que querem fazer mesmo e derrubar a nossa casa que está dentro da zona a ser demolida... Desta vez não posso te mandar mais do que dez liras, porque tive que pagar o aluguel.”

⁹² A ideia é a de que Giorgio deixa o serviço militar, pelas razões que depois conta ao amigo: “passei o bastão” procura acompanhar a ideia sugerida em “ho lasciato la *stecca*”, cujo vocábulo, em itálico no original, enfatiza a relação do comunista com aquela guerra, vista por ele como uma ação violenta do império italiano absolutamente condenável e levada adiante pela postura autoritária de Mussolini.

De Giorgio:

“...Ninguém, mas Carlo menos do que qualquer um merecia morrer nesta guerra. Não me envergonho de te dizer que chorei como uma criança quando soube da notícia e espero que o mesmo tenha acontecido com você. Apesar das suas ideias era um dos nossos, ou ao menos alguém com quem seria possível fazer as contas de peito aberto. Mas é destino que nessas coisas sejam sempre os inocentes a pagar o pato... Marisa está feito um trapo. Não sei se sabe que também seu irmão, o sargento, morreu no *Amba Aradam*...”

De Marisa:

“A sua carta me trouxe muito consolo. Você se lembrou de mim neste momento triste e conheço o seu coração o bastante para apreciar uma por uma as palavras que me diz. Carlo tinha me escrito poucos dias antes de ser ferido e recebi a sua carta depois da sua morte. Estava tão cheio de vida e de projetos para o nosso futuro que me atormenta o coração todas as vezes que releio a carta. Mas vai ver que era destino ter que acabar assim. Talvez eu esteja pagando os meus pecados, quer dizer que não estava arrependida o suficiente se Deus quis punir-me desse modo. A isso, some a dor pela morte de meu irmão. Mamãe quase enlouqueceu de desespero, tenho de ficar atrás dela todo o tempo. Se você pudesse ver como mudei, principalmente dentro de mim, não me reconheceria. Antes de Carlo partir, ele me recomendara conservar a sua amizade. Eu não tinha mais te procurado para não dar o que dizer às pessoas, mas quando você voltar, se quiser, ficaremos um pouco juntos a falar dele. Agora não tenho mais medo de ninguém e posso caminhar com a cabeça erguida diante de todo mundo. Deixei o Bazar para assumir o lugar da mamãe no Lavadouro ganho mais e com as duas pensões dá para levar... Mandarei a sua carta para Olga hoje mesmo, junto com uma minha.”

De Olga:

“Agradeço a você, também em nome de mamãe, por sua solidariedade com a nossa dor. Foi para nós um golpe muito forte como pode imaginar. Mamãe está de tal modo amargurada que temo por sua saúde. Sou obrigada a esconder-me no meu quarto para desafogar o choro. O meu padrasto mandará vir seu corpo para a Itália. Nós o sepultaremos em Milão, assim nos parecerá tê-lo mais próximo. A mim parece ter vivido cem anos nesses dias. Talvez não irei mais para o colégio para não deixar a mamãe sozinha. Mas não consigo me acostumar à ideia de que Carlo não voltará. Havia

um quarto preparado para ele; está todo em ordem e ele nem sequer a viu. Mamãe, quando soube que estava namorando com Marisa e que se casou com ela antes de morrer, queria que ela subisse para cá, mas ela se recusou... Deu-me conforto entender pelas suas linhas que não guarda rancor de mim. Tudo agora está tão distante que mais parece um sonho de crianças...”

De Arrigo:

“Você sabe que sempre fui um bronco e que não sou muito de segurar a caneta na mão. Leio as cartas que você escreve a Giorgio e estou contente que você esteja com saúde e que tenha retomado os estudos prediletos. Dessa vez, escrevo de próprio punho, para te dar a notícia do nascimento do menino a que chamamos Carlo. O parto correu bem, Luciana já se levantou e o amamenta com seu leite. Infelizmente, a obra do *saneamento* é uma coisa séria: tivemos a rescisão do contrato e teremos que deixar a casa até fevereiro. Com a sua casa também acontece o mesmo e a sua avó está totalmente desesperada...”

De meu pai:

“Sim, caro Nano, chegamos a esse ponto⁹³! Eles nos jogam para fora de nossa casa. Nas nossas ruas há desolação porque ninguém gostaria de deixar o Bairro, onde de uma maneira ou outra, se ganha o pão ou se tem afeição. Para algumas famílias numerosas, prometeram instalá-las nas casas populares, no campo, em direção a *Settignano*, e forçosamente elas precisarão ir. Nós tivemos a sorte de encontrar um apartamentinho na rua do *Agnolo*, na parte que não está destinada à *demolição*: quarto e cozinha. Custa trinta liras a mais por mês e é pequena e mais úmida do que a nossa velha casa, mas ao menos alguma coisa encontramos. Giorgio irá para um quarto sublocado no *Borgo Allegri* e não sei como vai ser, os três, mais a sogra, em um quarto. Arrigo e Luciana vão ficar na casa dos pais dela na rua do *Conciatori*, onde a *demolição* não chega. Agora vou te contar uma fofoca, mas é a verdade. Depois que neste outono o marido de Argia ficou com aquela paralisia pela qual agora mora no hospital, Argia ficou com Berto abertamente, e até eles irão sublocar algo não sei onde, mas sempre no

⁹³ O pai de Valerio representa o tipo que forma a massa crítica contra o fascismo sem, entretanto, se engajar em algum movimento organizado (como Giorgio ou o seu pai, preso por fazer parte do Partido Comunista Italiano). Desde o início do saneamento do Bairro, ele adverte Valerio de que estava em curso um projeto de especulação imobiliária, cujo resultado se vê na condenação do povo a viver em lugares ainda mais distantes ou então de modo ainda mais precário: “siamo arrivati a questi ferri!”, escreve ao filho, a quem se refere como Nano, lamentando-se do estado de miserabilidade em que se encontravam.

Bairro. Hoje te enviei um vale de cinco liras apenas, mas o novo senhorio quer três meses adiantados de aluguel e, como não tenho, terei que fazer um dívida em algum lugar. De aumento, nem sombra.”

De Giorgio:

“... estão saneando o Bairro, derrubando as casas para reconstruí-las mais bonitas e novas, onde nós nunca poderemos morar com os aluguéis que serão cobrados. Isso, dizem, é um dos primeiros resultados da guerra. Mas mesmo aqueles que, depois de vencida a guerra, acreditavam estar nadando em ouro, estão acordando com a boca amarga. Retorna o discurso que eu fazia há dois anos ao pobre Carlo, você lembra? Até você concordava com ele. Quem tem vontade de trabalhar, que vá para a Abissínia, dizem, e na realidade quem foi para lá manda algum dinheiro, ganha dez, mas cria um ganho de cem mil, esta é a moral. Não muda nada para nós. Basta uma doença, naquele clima, para te debilitar e deixar mais pobre do que nunca. E mesmo quem se arrebenta de tanto trabalho, quando guardou alguns milhares de liras, será sempre obrigado a ganhar uma miséria. E os outros conseguem milhões e só ficam a olhar. Então vale mais ficar na nossa casa, ganhando aquele pouco que sempre se ganhou e manter o corpo o mais forte possível, se vier aquele dia...”

De Arrigo:

“Escrevo para te dar más notícias. A minha mãe morreu há uma semana de ataque cardíaco em consequência do sofrimento pela prisão de Giorgio, acusado de ser um subversivo como seu pai. Junto com Giorgio, também Berto foi preso e na casa dele encontraram alguns folhetos. O advogado disse que é uma coisa séria e, na melhor das hipóteses, pegarão cinco anos de confinamento⁹⁴ cada um. Eu não sabia de nada e esse fato significou para mim uma catástrofe⁹⁵. Agora você entende a situação em que a gente se encontra. Argia foi morar com Maria que, ainda por cima, está grávida

⁹⁴ O “confinamento” (“confinio”) foi instituído em 1930 como uma pena comum para os presos, mandados para lugares distantes do seu local de origem. Anos depois, a prática é considerada ilegal e, por isso, é abolida pelo Estado (www.trecanni.it, consultado em janeiro de 2015). Ao pai de Giorgio, esta pena já havia sido aplicada. Arrigo agora lamenta o destino de Berto e de Giorgio, que sequer poderão ficar juntos.

⁹⁵ Arrigo é o tipo que permanecerá alienado e apartado do mundo da política, dedicando-se à família e distraído com sua paixão pelo futebol. Não à toa, ele observa que o destino do grupo de amigos o abalou (“come un fulmine a ciel sereno”, literalmente, “como um raio em céu sereno”), desestabilizando-o profundamente. O seu desejo de que a mãe fosse viva para encorajá-los denuncia a sua ingenuidade diante da complexa realidade em que vive, mas da qual não consegue participar.

novamente, no quinto mês. Um desastre, e nossa falecida mãe já não está entre nós para nos encorajar.”

De meu pai:

“A vovó não faz outra coisa a não ser lembrar a viagem que fizemos para ir te visitar. Diz a todos que você engordou e que aprendeu francês. Transformou isso em assunto para todo o Bairro. Na casa nova, que como te disse é um pardieiro, eu não me entendo e estou me mexendo para encontrar uma melhor, se não, daqui a pouco, quando for dispensado, não teria nem mesmo onde você dormir, a não ser com todos nós no mesmo quarto e você já é um homem e tem direito à sua liberdade. Giorgio livrou-se do processo e lhe deram cinco anos de confinamento. Se ao menos o enviassem onde está o pai dele. Para Berto, ao contrário, as coisas tomaram um rumo mais sério e está à espera do julgamento. Aperta o coração ver Maria barriguda de oito meses, mas está bastante calma depois que soube poder juntar-se a Giorgio lá. Renzino ficará com Argia. Caro Nano, a rua de *Pepi* e rua do *Ulivo*, você pode se esquecer delas. Não existem mais como não existe mais o *Canto delle Rondini* nem aquele canto da rua *Rosa*, onde se ia para fazer amor. Agora, da rua *Pietrapiana*, ficou apenas a parte dos números pares que tem em frente os ímpares da rua do *Agnolo*, e no meio tem um largo onde bate o sol e os meninos fazem algazarra. Parece que logo começarão a reconstruir, já ergueram um tapume do lado onde aproximadamente estava a nossa casa e lá construirão a nova sede do *Gruppo Rionale*.”

De Marisa:

“Há mais de três meses não tenho notícias suas. Às vezes, quando vou com o carrinho de mão para entregar a roupa lavada, encontro o seu pai que me diz que você está bem, mas por que você não me escreve? Estou bem de saúde, até mamãe melhorou depois da longa doença, e há cerca de um mês voltou para o Lavadouro. Amanhã faz um ano que Carlo morreu.”

Depois disso, enfim, licenciado.

XXXII

Agora vagava no vasto largo, ali onde estiveram as ruas e as casas da minha adolescência, onde nascera para a esperança, onde um dia o meu Amor oferecera-me a boca. Tudo desaparecera durante a minha ausência. Virava os olhos e não conseguia libertar-me da sombra de um remorso que parecia chamar-me de responsável pela destruição.

O plano do saneamento devastara o coração do nosso Bairro. Partindo logo depois do *Arco di San Piero*, alcançava *Borgo Allegri* e rua do *Agnolo*, das quais se mantivera em pé apenas um lado. Vista da perspectiva do largo, com o sol que lhe incidia contra, a fileira das velhas casas, unidas uma a outra como um longo casario irregular, despertava uma sensação de tristeza. As rachaduras, as esquadrias desgastadas, as calhas enferrujadas, as próprias fachadas que o tempo sujara e acinzentara, a roupa puída pendurada às janelas, perdidos os prédios defronte que lhes duplicavam a imagem, e perdida a dimensão natural da rua, desnudavam a própria degradação. Os cômodos, violentamente iluminados pelo grande arco de luz do largo, colocavam ao vivo, diante dos olhos, a pobreza dos mobiliários. Pessoas acostumadas há anos a sentar-se a uma mesa, a servir-se de um prato fundo, descobriam pela primeira vez que a mesa tinha rachaduras verticais no tampo, que o prato tinha o fundo descascado e a palha da cadeira estava mais arrebitada do que parecera até então, o colchão da cama cavado como um berço: percebiam tudo isso com humilhação e ofensa ao mesmo tempo.

Exercitando a minha fantasia, tentava repensar a rua de *Pepi* e a rua do *Ulivo*: reconstruía a minha casa, imaginava a janela onde, quando menino, amava me debruçar para contar as estrelas, exatamente lá onde agora estava um tapume colocado em quadrado e se adivinhavam os operários trabalhando nas fundações. Passeando pelo largo, dei-me conta de que as pessoas que o atravessam, em vez de cortar na diagonal para abreviar o caminho, seguia instintivamente o traçado das velhas ruas. Crianças brincavam no meio da praça, seguros, já que os automóveis a evitavam, por causa dos montes de entulhos espalhados por todo lado. Quase no limite de *Borgo Allegri* implantara-se um carrossel, que, sendo manhã, via-se fechado dentro de um grande toldo.

Que se devesse à minha longa ausência, ou mais propriamente à nova fisionomia que aquele pedaço do Bairro tinha assumido depois da demolição, eu mesmo descobria

coisas de que não me lembrava ou que nunca tinha visto: uma vendinha de armarinho que devia estar ali desde sempre, já que as muretas de exposição estavam desbotadas e descascadas e, na sintética vitrine, destacava-se um cartaz de propaganda incitando à guerra, amarelado e empoeirado. Ainda, uma grade à altura de um homem, a qual protegia inutilmente uma janela murada. Por fim, sobranceira à entrada de uma casa da rua do *Agnolo*, uma luneta em afresco, na qual estava retratado a meio busto um santo franciscano, quase indecifrável sob a espessura dos detritos que ali tinham se estratificado.

Dessas surpresas, o Bairro se reanimava. Com relação a ele, o meu remorso se evoluía em uma serena devoção a perpetuar-se pelos dias, em um apego de novo tipo e mais profundo. No meu quarto de soldado acalentara o propósito de deixar o Bairro e ir procurar trabalho em alguma grande indústria da Itália do Norte. Depois, tinha me persuadido de que poderia merecer a vida apenas expiando dia a dia a minha condição no Bairro, entre rostos queridos, afetos incontestáveis, muros sobreviventes, novo Amor, se for possível: conquistar-me, assim, na esperança.

Já que a esperança estava de realmente guardada no Bairro – e muros, pavimentação e rostos eram um constante testemunho da nossa razão a fazer com que um dia fossem respeitadas. Se tivéssemos nos sujeitado a ir para as casas novas da periferia, em ambientes mais limpos, e saudáveis - que não teriam aliviado em nada a nossa miséria, mas que a teriam, isso sim, corrompido com outros pérfidos desejos e tentações - teríamos nos perdido e traído. Devíamos, ao contrário, aguentar até o fim na representação da nossa degradação, como um emblema pendurado à soleira do mundo, e permanecermos unidos, ombro a ombro, fazer um círculo em torno das nossas casas, em que cada ângulo, cada rachadura eram o símbolo da esperança e cada olhar, cada corpo, um grito de protesto acorrentado. Bastava que agora a gente se defendesse no Bairro, mesmo atribuindo à própria reação motivos sentimentais e privados; bastava que ficassem em pé as casas suficientes para nos abrigar, mais apertados e próximos ao nos encorajar, para que a ponta da corda ainda estivesse firme em nossas mãos, e intactas as forças que a puxavam: o momento da ruptura nos encontraria harmônicos e iluminados.

Na tarde anterior, ao me abraçar novamente, vovó tinha me dito:

“Deixando o Bairro, parecia que você não fosse mais voltar. Aqui, todos me perguntavam de você e era como se você estivesse sempre presente. E depois, eu enxergo pouco e se saio me sinto mais segura, porque conheço as ruas de cor. Às vezes,

se caminho um pouco distraída, percebo as demolições apenas quando vou entrar em uma loja e me encontro diante da esplanada.”

E, demorando à mesa depois do jantar, meu pai tinha me dito:

“Sabe como é? Com a desculpa do saneamento destroem o Bairro e depois reconstróem prédios para ampliar o centro da cidade. Ao mesmo tempo, constroem as casas na periferia. Assim as empresas ganham duplamente, enquanto os nossos salários permanecem sempre iguais, ou então hoje eles te aumentam e amanhã aumentam o preço do vinho. É um círculo vicioso, do tempo da onça⁹⁶, mas eles sempre conseguem, fazer o quê?”

“Até quando você acha que eles conseguirão, papai?”

Ele sorriu, coçou o queixo com o polegar, disse:

“Você quer que te responda: até quando não fizermos a revolução?”

“Por quê? Não acredita nisso?”

“Eu creio nisso, se você crê”, respondeu meu pai.

Apertou minha bochecha entre dois dedos, satisfeito, e quase surpreso: no seu rosto risonho havia já a sombra de um afetuoso temor. Acrescentou:

“Giorgio trabalhou bem você, não há o que dizer!”

Naquela manhã, eu estava retomando intimidade com o Bairro: descobria coisas novas nos escombros. Jovens que não conhecia me pediam um cigarro com desenvoltura; gente amiga me cumprimentava, apertando-me a mão, congratulando-se com o meu retorno, oferecendo-me bebida. Tinha ido procurar Maria, mas não a tinha encontrado: com Luciana e Arrigo, foram visitar a mãe de Giorgio no campo. Nem sequer Argia estava em casa.

Deixei a zona demolida e pela rua dos *Malcontenti* cheguei à praça *Santa Croce*. Agora estava respirando inteiramente a antiga atmosfera do. As casas em torno da igreja estavam ilesas, o mesmo alegre afã difuso nos rostos das pessoas, os mesmos operários em fila nos bancos da oficina da “Arte Musiva”. Pelo barulho das máquinas, pelo patrão que entrevi além da porta entreaberta, deduzi que a marcenaria na qual Carlo trabalhara tinha se transferido para a rua da *Pinzochere*. Às margens da praça, estavam os

⁹⁶ Os modos de falar oferecem dificuldade no momento da tradução, por suas próprias especificidades. A sugestão de traduzir por “do tempo da onça” para “vecchio quanto il cucco” vem registrada no *Dicionário Martins Fontes*, 2004. *Lo Zingarelli*, 2005, também registra no vocábulo “cucco” a referência a alguém velho, ancião. “Cucco” é um vocábulo que derivaria do nome do Santo Abacucco, um profeta do Antigo Testamento e a expressão derivaria da redução do seu nome (www.trecanni.it. Acesso em jan. de 2015). Essa é uma daquelas expressões que geraram desconforto ao serem traduzidas, porque não se conseguiu pensar em modos de falar dos sistemas linguísticos em jogo que partilhassem um mesmo campo semântico.

carrinhos de mão, e dobrado até o lombo Egisto passava a esponja ensopada nos paralamas. Até o *Arco di San Piero* estava em pé com todas as suas paredes, a sua humanidade trabalhadeira. Apenas a placa do Bar tinha mudado. Na moldura da porta, grandes letras niqueladas formavam a expressão: *Bar Impero*.

E realmente não nos tínhamos perdido. Tinha sido desferido um golpe doloroso (levávamos a ferida aberta ao sol), mas enrijecidos nos membros que haviam ficado incólumes, resistiríamos à angústia, ao nosso exacerbado mal-estar. Se os jovens se aglomeravam em torno do carrinho do tripeiro, se novos garotos faziam algazarra levantando as barras da tenda que cobria o carrossel, se aqueles poucos que tinham ido morar nas casas da periferia se demoravam à tarde no Bairro, se tudo isso acontecia, e Giorgio, Arrigo, Berto estavam vivos, ainda com os seus anos juvenis, nada da esperança se tinha perdido. E eu podia olhar em torno, feliz por me encontrar nos rostos amigos, paredes familiares, calçamentos habituais.

Ouvi me chamar pelas costas. Era Marisa. Veio ao meu encontro correndo, apertou-me a mão, fechando-a entre as suas.

“Oh, sem-vergonha! Voltou sabe-se lá há quanto tempo e não apareceu”, disse. “Você engordou. O serviço militar te fez bem. E eu, como estou?”

“Nada mal”, respondi. Pareceu-me que estava mentindo e que dizia a verdade ao mesmo tempo. “Um pouco diferente, isso sim”, acrescentei, já que assim era.

O seu rosto, não mais pintado, mas apenas levemente tingido com batom nos lábios, estava pálido e um pouco sofrido, mas, todavia, aquela palidez lhe caía bem, quase a deixava airosa. Nos seus olhos, em lugar da antiga malícia, infiltrara-se uma luz serena, uma casta languidez. Tinha os cabelos penteados para trás, com um sentido de descuido todo feminino. Vestia um vestido preto, fechado no peito por um broche que representava um ramo de hera. No conjunto, toda a sua pessoa tinha um entusiasmo, uma energia que me surpreendiam. Acrescentei:

“Mas você mudou para melhor, acho.”

“Ainda bem!”

Como continuávamos a jogar conversa forma, ela disse:

“Escuta. Tenho aqui a m. Por que não me acompanha enquanto faço a entrega da roupa? Poderemos falar um pouco mais demoradamente.”

“Com prazer”, respondi.

Colocou-me entre os varais, empurrei para frente o carrinho de mão. Íamos em direção aos *Giardini*. Era uma manhã de fim de verão, o ar límpido e fresco. Fora das entradas das lojas, os verdureiros expunham os cestos dos figos, grandes abóboras penduradas em um gancho. Das portas entreabertas das padarias, das lojas de frios, odores intensos nos acompanhavam ao longo do caminho. Atravessamos a *Volta*, inspirando eflúvios de melão e de frituras.

Pilotando o carrinho de mão que era em forma de cesto e carregado de sacos, reencontrava a minha voz vernácula: anunciava-me com o grito irônico dos jovens. *Eeeeeoooh!*, dizia, e com aquele gesto, com aquele grito, estabelecia definitivamente na minha consciência uma ligação entre sentimentos antigos e novas virtudes: eu voltava a ser uma criatura do Bairro. Alguma coisa de que nunca haveria de me lamentar perdia-se às minhas costas. Estava contente, de um contentamento prazeroso, expansivo, como se apenas naquele momento me livrasse de um estorvo que por uma eternidade tinha me forçado a ser desajeitado e indeciso e hesitante diante de mim mesmo. Cumprimentava em voz alta as mulheres que sacudiam os lençóis nas janelas, roçava com o carrinho de mão os transeuntes distraídos: tinha necessidade de me sentir persuadido e seguro. Marisa disse:

“Você é o palhaço de sempre.” Ria, e o seu rosto era de contentamento, parecia que somente um escrúpulo a impedisse de participar da minha festa. Acrescentou: “Não imaginava que te eletrizasse tanto empurrar o carrinho de mão.”

“Parece que voltei a ser menino, como se nada tivesse acontecido, e eu ainda tivesse os joelhos descobertos. Entristeci-me muito nesses dois anos”, respondi-lhe.

Parei o carrinho de mão. Disse-lhe:

“Sobe. Sente-se nos sacos e eu te levo.”

“Sei!”. Seus olhos brilhavam: estava atraindo-a para o meu jogo inocente de inventar a felicidade.

“Vamos, vamos”, insisti, “deixe de histórias”.

Equilibrei o carrinho de mão; ela subiu. Então, fiz força nos varais e comecei a corrida. As rodas chapadas ribombavam nas pedras, as pessoas se afastavam para não serem atropeladas, praguejando. Marisa se segurava, jogando-se para trás, sobre os sacos, equilibrando-se com os braços.

“Para, seu doido”, gritava entre risadas.

Demos um show por todo *Borgo Pinti*. Na esquina da rua *Laura*:

“Vira, vira”, ela gritou. “Preciso descer.”

Ainda correndo, virei rente à calçada, contra qual rangeu uma roda. Ajudei Marisa a descer, estendendo-lhe a mão. Ela ajeitou o vestido nos quadris, pegou dois sacos do carrinho de mão, entrou por um portão. Assim mais vezes, até Marisa entregar as roupas de um prédio a outro, em torno dos *Giardini*.

Enquanto esperava, sentava-me no carrinho de mão. Acendia um cigarro, fumava. Sentia a mente lúcida e com necessidade de se expandir, de comunicar. Coisas realizadas e pensamentos, sobre os quais tinha matutado longamente, revelavam-se claros e acessíveis: a própria vida, ainda por ser vivida e cujo peso, em certos momentos, tinha acreditado perceber com um sentimento de desconforto, aparecia-me agora como uma sorte que teria sabido empregar bem e com prazer. Sentado na beira do carrinho de mão, o cigarro entre as mãos, pensei em Giorgio, no seu desejo de me perceber consciente um dia. Acima da minha cabeça, o céu era de um azul profundo, circundava-me a quietude das ruas próximas aos *Giardini* onde as casas dos burgueses estavam abrigadas no luxo, embaladas pelo som de um piano pela manhã.

Com o carrinho de mão, agora vazio, íamos caminhando, Marisa e eu. Ela estava com as faces coloridas como por uma vivacidade natural, mas a sua expressão, o seu passo imponente, cada dobra do seu corpo sob o vestido negro, eram sempre aqueles de uma mulher jovem e sã que aplacou voluntariamente os próprios sentidos e aceitou um destino: roça-lhe a carne um arrepio mal percebido.

No silêncio das ruas senhoris, perto do meio-dia, as rodas do carrinho de mão preenchiam o ar de estrépito: o som do piano se dispersou nele. Sustentando os varais sob as axilas, tinha aceso outro cigarro. Aspirando mecanicamente as primeiras tragadas, e fingindo naquele gesto uma distração, disse a Marisa:

“Não sei por quê: me sinto meio constrangido de falar com você.”

“Quer dizer que você não é sincero”, ela respondeu. “Caso contrário, por que deveria se sentir intimidado?”

O tom das suas palavras tendia a uma severidade que não concedia subterfúgios. O seu rosto tinha uma atitude de condescendência, de afetuosa ironia, com as narinas ligeiramente dilatadas e os lábios que escondiam um sorriso.

“Você é uma Marisa diferente, deve admitir isso. Parece, ao te olhar, que você entendeu o segredo de cada coisa e pode falar sobre elas com distanciamento”

“Como assim?”

“É como se você estivesse além do bem e do mal. Diante de você, sinto-me cheio de pecados que não cometi.”

Ela tinha abaixado a cabeça, caminhando. Tinha as mãos enfiadas pela metade nos bolsos pequenos do vestido. Respondeu, mas com a voz tão baixa que mal a ouvi:

“Fico feliz que você diga isso. Não por orgulho, mas porque me mostra que até você mudou. E mudou para melhor, mesmo.”

Levantou a cabeça para olhar-me, ligeiramente ruborizada nas faces. Distraiu-se com o gesto de lançar os cabelos para trás.

“Vamos parar um pouco”, disse-lhe. “Temos muitas coisas para falar.”

Nós nos sentamos um ao lado do outro, na borda do carrinho de mão abaixado com os varais no chão, contra a calçada, na rua *Laura*, reta e silenciosa: transitava um ou outro pedestre e um carro estava parado no lado oposto da rua, onde batia o sol.

Marisa me informou dos amigos. Disse-me que Maria tinha Renzino e a filha mais nova, que eu não conhecia (já com um ano), no campo, com a sogra.

“Vou bastante a casa de Maria”, disse. “É serena, e ficar perto dela me tem feito muito bem. Depois do segundo parto, quase rejuvenesceu. Trabalha ainda como modista com a Luciana. Também Luciana espera outro filho.” Giorgio escrevia dizendo que estava bem, que passava o tempo lendo e trabalhando: tinha aprendido o ofício de sapateiro. Berto não estava com Giorgio, mas as suas notícias eram igualmente boas. “Argia, porém, sentiu o golpe mais do que todos. Está acabada, talvez você não a reconheça. É imprudente. Fala sem prestar atenção com quem fala e isso nos deixa aflitos.” Arrigo agora era o primeiro ajudante na mesma padaria. “Deixou crescer os bigodes, e é mais do que nunca torcedor de futebol”, disse Marisa.

Depois me perguntou:

“E você? O que você pensa fazer?”

“Voltarei para a oficina. Não tenho outros planos até o momento.”

“E o coração?”

“Fiz com que se calasse”, respondi. “Existem coisas mais importantes do que escutar o coração.”

“Você acha?”, ela disse. Falava como a si mesma, olhando fixamente para frente, por isso, eu a via de perfil. Tinha apoiado os cotovelos nos joelhos, as mãos sob o queixo. Percebi-a repentinamente perturbada. Mas foi um nada, apenas uma inflexão da voz a dar-me a entender. Logo acrescentou:

“Acha que Carlo estivesse errado?”. Agora sua voz estava firme, nem triste, nem hostil.

“Sim, estava errado”, respondi. Tive um calafrio dizendo isso, como se estivesse cometendo uma profanação por falta de sinceridade.

Marisa ficou imóvel. Com a mesma cadência de voz, perguntou-me:

“Acha que tenha morrido por nada?”

Respondi-lhe:

“Ele acreditava estar com a razão.”

Marisa abanou a cabeça lentamente. Desolada, mas severa, disse:

“Não minta, Valerio, agora que você é tão bom. Você sabe que para ele aquela verdade era apenas uma ficção, para livrar-se de alguma outra coisa que o torturava. A culpa é minha que me dei conta muito tarde para libertá-lo, e era a única a poder fazer isso.”

Toquei-a no braço. Ela pareceu não perceber. Disse:

“Repito: acha que Carlo e meu irmão, milhares e milhares como eles, tenham morrido em vão?”

“Não morreram em vão”, respondi. “Do exemplo deles, nós deveremos aprender a lutar para não sermos mais traídos.”

“Oh, isso não me consola”, ela disse. A sua voz então ficou triste, como de uma criatura que não tem mais lágrimas para verter e transformou o próprio desespero em paz, em exílio.

Segurei sua mão na minha.

“Você deve se consolar”, disse-lhe. “Agora eu voltei e somos amigos.” Não soube acrescentar mais nenhuma palavra. Ajudei-a a levantar-se. Estava novamente pálida. Sorriu para mim.

“Não te inspiro mais timidez?”, perguntou-me. Inclinou minimamente a cabeça para um lado.

“Você é corajosa, Marisa”, disse-lhe.

Nós nos olhamos nos olhos. No olhar que trocamos, toda escória do passado em comum ardeu e se extinguiu sem ressentimento. Ela disse:

“Se achar que eu também posso ser útil, chama-me. Eu sei que Carlo não teria nunca se separado de você e de Giorgio.”

Voltamos. Empurrava o carrinho com uma mão. Passava do meio dia e na praça *Santa Croce* os tipógrafos e os mosaístas aproveitavam o sol sentados nos bancos. Os

meninos da escola se aglomeraram agitando as pastas, os esquadros de desenho, empunhados como pistolas. Marisa tinha me dado o braço.

Caminhávamos, calando, de cabeça erguida, pelas ruas do Bairro povoado pela sua gente. No largo das demolições, o carrossel girava deserto e barulhento, parecido com uma grande caixinha de música animado: nele, irromperam correndo os estudantes.

E Marisa disse:

“Você encontrou o Bairro mudado. Mas as pessoas ainda estão todas aqui. você sabe. Amontoaram-se nas casas que sobraram em pé como se quisessem se entrincheirar. Aqueles poucos que foram morar na periferia, onde há ar livre e o sol, aqui no Bairro são considerados quase como uns desertores.”

“Pois é”, respondi-lhe. “Até o ar aberto e o sol são coisas para se conquistar atrás das trincheiras.”

(1943)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar na poética d'*O Bairro* como a proposição de uma obra nacional e popular, a partir da representação de tipos humanos e por meio de uma paisagem de línguas que se entrecruzam, convivem, sobrepõem-se sem se anularem, misturam-se e provocam atritos, é uma operação que aponta para um território literário fundado em um sistema linguístico singular. O trabalho estético assumido por Vasco Pratolini de aproximar sua produção literária da sua “verdade” estabelece os parâmetros da “língua exemplar” por ele perseguida, a qual remonta a “língua pura” de Benjamin, enfatizando o caráter de busca permanente da condição ideal, lida na construção de uma sociedade justa, fraterna, igualitária.

Em um permanente processo de recriação, considerando-se o tempo de recepção, de produção, o tempo do autor, o ficcional, o dos personagens, o das línguas tecidas em diferentes planos, *O Bairro* anuncia esteticamente o que Valerio, o narrador, percebe ao retornar:

Já que a esperança estava de realmente guardada no Bairro – e muros, pavimentação e rostos eram um constante testemunho da nossa razão a fazer com que um dia fossem respeitadas. Se tivéssemos nos sujeitado a ir para as casas novas da periferia, em ambientes mais limpos, e saudáveis - que não teriam aliviado em nada a nossa miséria, mas que a teriam, isso sim, corrompido com outros pífios desejos e tentações – teríamos nos perdido e traído. Devíamos, ao contrário, aguentar até o fim na representação da nossa degradação, como um emblema pendurado à soleira do mundo, e permanecermos unidos, ombro a ombro, fazer um círculo em torno das nossas casas, em que cada ângulo, cada rachadura eram o símbolo da esperança e cada olhar, cada corpo, um grito de protesto acorrentado. Bastava que agora a gente se defendesse no Bairro, mesmo atribuindo à própria reação motivos sentimentais e privados; bastava que ficassem em pé as casas suficientes para nos abrigar, mais apertados e próximos ao nos encorajar, para que a ponta da corda ainda estivesse firme em nossas mãos, e intactas as forças que a puxavam: o momento da ruptura nos encontraria harmônicos e iluminados. (Capítulo IV, p. 268)

A resistência é a brecha utópica que se abre em um mundo marcado pela miséria e pela guerra. Abandonar o bairro, pressionados pelo saneamento e pela especulação imobiliária, foi uma saída encontrada por alguns, os quais, entretanto, condenam-se ainda mais, pois que, longe do lugar de origem e dos vínculos identitários com a

comunidade, afundam-se nos vícios burgueses sem, contudo, deixarem de ser explorados pela burguesia. Até mesmo a miséria é corrompida “com outros pífidos desejos e tentações”, distraindo o povo da necessidade de promover a revolução (“estaríamos dispersos e traídos”). Os que resistiram, como Marisa e Valerio, mantêm a “ponta da corda” firme, para que no momento da “ruptura”, a comunidade possa lutar contra a opressão.

A elaboração de um olhar brasileiro sobre *O Bairro*, orientado pelas reflexões de alguns textos importantes sobre tradução e, mais especificamente, de “Tradução recíproca e *double bind*: transbordamento e multiplicidade de línguas”, de Paulo Ottoni, permitiu construir hipóteses, as quais, de outro modo, não se anunciariam, haja vista como a condição metafórica daquele texto influenciou a leitura desta narrativa. Sobrepondo-se à narrativa, para recuperar a imagem de palimpsesto que atravessa a literatura universal e a história da tradução, as reflexões em torno das línguas complementares, transbordantes e resistentes imprimiram sentidos à narrativa, que passa a ser reconhecida como produção de toda a coletividade – inclusive do público leitor – e não apenas de um autor.

A poética d’*O Bairro* no Brasil já não é a da língua original, mas também não deixa de o ser, podendo ser perseguida pelos rastros deixados ao longo dos enunciados, que se querem integradores, mas sempre estrangeiros e resistentes. As línguas em combinação com outras línguas retiram seus sentidos desgastados por seus usos cotidianos, provocando permanentemente mudanças de pontos de vista.

Para reconhecer o antigo e valorizar a tradição, Valerio precisou contemplar sua ausência do Bairro, os amigos perdidos, os lugares destruídos. À imagem da derrelição, impõe-se o desejo de conquistar, no Amor (com “A” maiúsculo), a esperança:

Que se devesse à minha longa ausência, ou mais propriamente à nova fisionomia que aquele pedaço do Bairro tinha assumido depois da demolição, eu mesmo descobria coisas de que não me lembrava ou que nunca tinha visto: uma vendinha de armarinho que devia estar ali desde sempre, já que as muretas de exposição estavam desbotadas e descascadas e, na sintética vitrine, destacava-se um cartaz de propaganda incitando à guerra, amarelado e empoeirado. Ainda, uma grade à altura de um homem, a qual protegia inutilmente uma janela murada. Por fim, sobranceira à entrada de uma casa da rua do *Agnolo*, uma luneta em afresco, na qual estava retratado a meio busto um santo franciscano, quase indecifrável sob a espessura dos detritos que ali tinham se estratificado.

Dessas surpresas, o Bairro se reanimava. Com relação a ele, o meu remorso se evoluía em uma serena devoção a perpetuar-se pelos dias,

em um apego de novo tipo e mais profundo. No meu quarto de soldado acalentara o propósito de deixar o Bairro e ir procurar trabalho em alguma grande indústria da Itália do Norte. Depois, tinha me persuadido de que poderia merecer a vida apenas expiando dia a dia a minha condição no Bairro, entre rostos queridos, afetos incontestáveis, muros sobreviventes, novo Amor, se for possível: conquistar-me, assim, na esperança. (Capítulo IV, pp. 267 e 268)

Os temas, aparentemente velhos, não o são quando a experiência literária se faz. Ainda que a enunciação deles ao longo do trabalho pareça apenas repetir mecanicamente o repertório divulgado por intelectuais da envergadura de Gramsci, a leitura d'*O Bairro*, com sua poética inovadora – por se colocar entre o lírico e o narrativo, pelas línguas misturadas na boca de personagens únicos, pela profusão de metáforas em que o leitor se enreda – reestabelece a “verdade”, também esta já não mais apenas de Pratolini, mas do público que, aceitando o pacto requerido pela leitura literária, é levado a passear em localidades cujos tempos e lugares passam a existir pela primeira vez. Estrangeiros em cronotopos antigos, a experiência só assim se faz para os leitores mediante a poética elaborada pelo autor, que, empenhado até a alma na construção de uma literatura cujo esforço se revela na humanização dos homens, coloca-se como estrangeiro dentro do seu próprio lugar e tempo.

Assim, a identidade provocada pel'*O Bairro* não deriva de imagens já conhecidas e partilhadas pelo grupo, o que promoveria a imediata sensação de pertencimento; ao contrário, esta narrativa de 1943 insta o público a deixar para trás elaborações que se cristalizaram em ideologias retrógradas, a fim de recuperar a noção de uma identidade perdida, cuja manifestação, em linguagem, faz reverberar a necessidade de comunicação entre os homens. Não à toa, a obra é tão atual, mesmo parecendo retomar uma experiência tão única – e já distante de nós – na História quanto a *Resistenza italiana*.

Como Pratolini escreveu ao amigo Parronchi, o enfrentamento dos nazifascistas pelos *partigiani* não significou um período de terror. Mesmo quando na clandestinidade e sob ataques, organizando a resistência armada, Pratolini e sua mulher usufruíam daquele momento sem nem mesmo temer o nascimento da filha, que se fez perto do final da Segunda Guerra: “Durante a ocupação [...], como todos, corremos perigos e às vezes tememos ocorrer o pior, mas nos saímos sempre bem” (1992, p. 123). Essa aura, tão mística quanto real, compõe o esteio sobre o qual se ergue o Bairro e suas histórias,

feitas por uma língua que se quer, a um só tempo, tradicional, aos moldes dos melhores clássicos, e revolucionária, como se lê na mistura dos registros e dos gêneros.

Entre o romance histórico lukácsiano e o decadentismo, passando pelo memorialismo e o neorrealismo, *O Bairro* se apresenta em uma estética particular, próxima ao “realismo possível” que Jacobbi leu em *Lo scialo*. Este, distante do que Asor Rosa entendeu como um populismo em chave negativa, por ler nos personagens tipos romantizados, perfaz a relação que os personagens mantêm entre si e com a História. Não todos, porque há os que proporcionam a aprendizagem do grupo, como Valerio observa a Marisa ao contestar o fato de que Carlo teria morrido à toa, alistando-se na guerra contra a Abissínia. Giorgio, lido a distância, pareceria ultrapassado, não fosse a sua integridade de caráter sugerir que ele mesmo, em algum tempo mais propício, existiu e inspirou Pratolini, como o próprio escritor assinalou a Parronchi (1992, p. 123).

Não há mais nos dias atuais grande expressão dos movimentos sindicais, do operariado, os artesãos existem apenas para o turismo, as pessoas interagem de modo virtual e a noção de comunidade se estabelece dentro das redes sociais... Nesse contexto, a experiência literária d’*O Bairro* poderia ser algo deslocado e fora de propósito. Mas tal observação, em se tratando de literatura, é tão ingênua quanto inócua. Nenhum texto de qualidade envelhece, porque, sendo um fato de linguagem, é uma realidade que se coloca em comunicação com a subjetividade do leitor, esta também feita da coletividade. Ironicamente, faltando-nos exatamente a comunicação – na era da comunicação –, uma obra que nos provoque a lançar pontes para o outro, para nós mesmos, para a realidade é um evento a ser festejado. Tanto mais se esta se compuser a partir das marcas de estranhamento do ato tradutório e das reflexões sobre ele, porque, como se procurou mostrar, é este um exercício de leitura crítica da obra.

Pratolini, tradutor do sentimento de comunidade, é também tradutor do “impulso utópico” capaz de gerar, por entre os escombros de um tempo e de um lugar, o necessário “sonho diurno”:

Já que a esperança estava de realmente guardada no Bairro – e muros, pavimentação e rostos eram um constante testemunho da nossa razão a fazer com que um dia fossem respeitadas. Se tivéssemos nos sujeitado a ir para as casas novas da periferia, em ambientes mais limpos, e saudáveis – que não teriam aliviado em nada a nossa miséria, mas que a teriam, isso sim, corrompido com outros perversos desejos e tentações – teríamos nos perdido e traído. Devíamos, ao contrário, aguentar até

o fim na representação da nossa degradação, como um emblema pendurado à soleira do mundo, e permanecermos unidos, ombro a ombro, fazer um círculo em torno das nossas casas, em que cada ângulo, cada rachadura eram o símbolo da esperança e cada olhar, cada corpo, um grito de protesto acorrentado. Bastava que agora a gente se defendesse no Bairro, mesmo atribuindo à própria reação motivos sentimentais e privados; bastava que ficassem em pé as casas suficientes para nos abrigar, mais apertados e próximos ao nos encorajar, para que a ponta da corda ainda estivesse firme em nossas mãos, e intactas as forças que a puxavam: o momento da ruptura nos encontraria harmônicos e iluminados. (Capítulo IV, p. 268)

REFERÊNCIAS

Dicionários consultados

- Filastroche. Disponível em <http://www.filastrocche.it/menu.asp>. Último acesso em jul. de 2014.
- Deti e Dialetti. Disponível em <http://www.dettiedialetti.it/cosa-puoi-trovare.do>. Último acesso em dez. de 2013.
- Dizionario Corriere della Sera. Disponível em <http://dizionari.corriere.it>. Último acesso em ago. de 2014.
- L'Enciclopedia italiana. <http://www.treccani.it/enciclopedia>. Último acesso em fev. de 2015.
- BENEDETTI, Ivone C (coord. geral). *Dicionário Martins Fontes. Italiano – Português*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BURATTI, Rosalia. *Verbi Italiani*. Milano: Vallardi, 2006.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GALLI, Stefano Rosi. Vocabolario del Vernacolo Fiorentino e del Dialecto Toscano di ieri e di oggi. Disponível em http://digidownload.libero.it/SisMaXXXXXXXXXX/Vocabolario_Fiorentino.pdf. Último acesso em 04 de jan. de 2015.
- GUZZOTTI, P. e ODDERA, M. F. *Il Grande dizionario dei proverbi italiani*. Bologna: Zanichelli, 2007.
- HOUAISS, A. *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.
- _____ (instituto). *Dicionário de Sinônimos e Antônimos*. São Paulo: Publifolha, 2011.
- PINTO, Ciza Alves. *Livro dos Provérbios, Ditados, Ditos Populares e Anexins*. São Paulo: Senac Editoras, 2009 (5ª ed).
- ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 2005.

De Vasco Pratolini

- Catalogo Fondo Vasco Pratolini. Gabinetto G. P. Viesseux, Firenze, consultado em 2004/2005.
- PRATOLINI, V. *Romanzi*. Milano: Mondadori, 1993 (vol.1)
- _____. *Romanzi*. Milano: Mondadori, 1995 (vol.2)
- _____. *Metello*. Milano: Mondadori, 2008.
- _____. *Il Quartiere*. Milano: Mondadori, 1980.
- _____. *Il Quartiere*. Milano, BUR Rizzoli, 2012.
- _____. *O Bairro*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. Tradução de José Terra.
- _____. *La costanza della ragione*. Milano: Mondadori, 1974.
- _____. *Allegoria e derisione*. Milano: Mondadori, 1991.
- _____. *Lo scialo*. Milano: Mondadori, 1987.

- _____. *Il manello di Natascia e altre cronache in versi e prosa (1930 a 1980)*. Milano: Mondadori, 1983.
- _____. *Il mio cuore a Ponte Milvio*. Roma: Edizioni di cultura sociale, 1954.
- _____. *Cronache al giro d'Italia. Vasco Pratolini al 38° Giro d'Italia (14 maggio-05 giugno)*. Milano, Otto/Novecento, 2010.
- _____. *Una giornata memorabile*. Milano: Mondadori, 1962.
- _____. *La città ha i miei trent'anni*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1967.
- _____. *La colonna infame*. Bologna: Cappelli, 1973.
- _____. "Per un saggio sui rapporti tra letteratura e cinema", Bianco e Nero, 1948.
- _____. *Tempo de guerra*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa, Arcádia, 1961.
- _____. *História de pobres amantes*. Trad. Carla Inama de Queirós. São Paulo, Abril Cultural, 1975.
- _____. *Lettere a Sandro*. A cura di Alessandro Parronchi. Firenze, Edizioni Polistampa, 1992.

Sobre Vasco Pratolini

- Catalogo Fondo Vasco Pratolini. Gabinetto G. P. Viesseux, Firenze, consultado em 2004/2005.
- Convegno internazionale di studi su Vasco Pratolini. Atti, Firenze, marzo, 1992. Palazzo Vecchio-Teatro della Compagnia. Firenze: Edizioni Polistampa, 1995.
- "Il Portolano. Pratolini (1913-2013)". Periodico trimestrale di Letteratura. n. 74 e n. 75. Lug-dic, 2013.
- "Vasco Pratolini. 1913-1991". Caderno 2, *O Estado de S.Paulo*, 15 jan. 1991.
- AGAZZI, G. L. Uma trajetória ficcional exemplar: Vasco Pratolini. Disponível em <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0091-1.pdf>. Última consulta em 04, jan., 2014.
- AMENDOLA, Nicola. *Vasco Pratolini*. Bari: Resta, 1966.
- AUBERT, Francis H. Modalidades de tradução: teoria e resultados. *TradTerm*, n. 5, 1º semestre, 1998 (pp. 99 a 128).
- BARNI, R. A tradução literária: imagens da proximidade na distância entre Itália e Brasil. *Revista Italiano*. UERJ, ano 1, v. 1, nº 1, 2º semestre, 2010 (pp. 1 a 12)
- BARTOLINI, Pietro. *Vasco Pratolini tra cinema e teatro*. Prato: Biblioteca Comunale Alessandro Lazzerini, 1989.
- BECHERUCCI, B. "Pratolini entre os homens". *O Estado de S.Paulo*, 20 nov. 1960.
- BETTA, Nino. *Pratolini*. Trento: Innocenti, 1972.
- BETELLA, Gabriela Kvacek. Memória e história na narrativa de Vasco Pratolini. Disponível em <http://www.ileel2.ufu.br/anaisdosilel>. Anais do SILEL. Volume 2. Número 2. Uberlândia. EDUFU, 2011.
- BERTONCINI, G. *Vasco Pratolini*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1987.
- BERTONCINI, Giancarlo. *Vasco Pratolini*. Bari: Resta, 1966.
- BETTA, Nino. *Pratolini*. Trento, Innocenti, 1972.
- BEVILACQUA, Mirko. *Il caso Pratolini: ideologia e romanzo nella letteratura degli anni cinquanta*. Bologna: Cappelli, 1982.
- BIONDI, Marino. "Vanità e passione di un ventennio: Lo scialo di Vasco Pratolini". *La rassegna della letteratura italiana*, n. 3, settembre-dicembre, 1992.

- BIONDI, Marino. *Scrittori e identità italiana*. D'Annunzio, Campana, Brancati, Pratolini. Polistampa, Firenze, 2004.
- BO, C. "La Stampa", 21 mag. 1960.
- BRANCO, L. C. (org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "As cidades da cidade". In: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (org). *As cidades da Cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BUONO, O. *L'italiano Metello*. Cinema Nuovo, 1955, n. 53.
- CALVINO, I. "Opinioni su Metello e il neorealismo". Società, febbraio, 1956.
- CAMON, F. *La moglie del tiranno*. Roma: Lerici, 1969.
- CARNERO, Roberto. Pratolini cinquant'anni dopo divide ancora la critica. Il suo romanzo Metello uscì tra le polemiche nel '55. Un convegno a Milano. Cultura, *L'Unità*, 27 febbraio 2005, p. 22.
- CARPEAUX, O. M. "Livros que não há na mesa". Suplemento Literário, *O Estado de S.Paulo*, 13 jun. 1959, p. 02.
- CECCHI, E. *Libri nuovi e usati. Note di letteratura contemporanea (1947 a 1958)*. Napoli: Edizioni Scientifiche italiane, 1958.
- _____. *Un romanzo inflazionista: Lo scialo, in italiana del Novecento*. Milano: Mondadori, 1972.
- CHINZARI, S. "Cronache di povera gente". *L'Unità*, 02 febbraio, 1992.
- COSTANTINI, A. *Apprendistato e arte di Vasco Pratolini*. Ravenna: Longo, 1986.
- FANTIN, Maria Célia Martirani Bernardi. "Em busca de uma identidade: traços da 'fiorentinità' em Vasco Pratolini." Revista X, v. 1, 2006 (pp. 45 a 64).
- FROLLANO, E e TOMMASI, R. *Un Pratolini ignorato (Il mantello di Natascia o la rivoluzione romantica)*. Firenze: Shakespeare and Company, 1995.
- GAGLIARDI, A. *Vasco Pratolini: lo scrittore e i suoi testi*. Roma: Nis, 1989.
- JACOBBI, R. *Campo di marte: trent'anni dopo: 1938 a 1968*. Firenze: Vallecchi, 1969.
- _____. "Introduzione". In: PRATOLINI, V. *Lo scialo*, Milano: Mondadori, 1987.
- _____. "Obra prima, ou quase". Suplemento Literário. *O Estado de S.Paulo*, 10 set. 1960.
- _____. "Lo Scialo de Pratolini". Suplemento Literário. *O Estado de S.Paulo*, 08 out. 1960.
- LONGOBARDI, F. *Vasco Pratolini*. Milano: Mursia, 1974.
- LUTTI, G. *Le 'giornate memorabili' di Vasco Pratolini*, "Nuovi Argomenti", 38, 1991, 26 a 44.
- MACRÌ, O. *Pratolini romanziere di Una storia italiana*. Firenze: Le Lettere, 1993.
- MATACOTTA, Franco. Questione sul realismo. Inchiesta di Franco Maticotta. Risposte di Carlo Bernari, Alberto Moravia, Vasco Pratolini, Elio Vittorini. "Tempo presente". Ano II. n. 7. Luglio, 1957.
- MAURO, W. *Francesco Jovine, Carlo Bernari, Vasco Pratolini*. Milano: Marzorati, 1963.
- MEIRELES, Cecília. "História dos pobres amantes", 1º Caderno, *Folha de S.Paulo*, 13 nov., 1963.
- MEMMO, F. *Pratolini*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- _____. Introduzione, Cronologia, Note e notizie sui testi. In: PRATOLINI, V. *Romanzi*. Milano: Mondadori, 1993.
- _____. Introduzione. In: PRATOLINI. *Allegoria e derisione*. Milano: Mondadori, 1966.
- _____. Introduzione. In: PRATOLINI. *Metello*. Milano: Mondadori, s/d.

MUSCETTA, C. "Metello e la crisi del neorealismo", *Società*, ago, 1955, n. 4.

OTTAVI e outros. "La rassegna della letteratura italiana", sett-dic. 1992, numero monografico dedicato a Vasco Pratolini.

PARRONCHI, A. *Lettere a Sandro*, Firenze: Polistampa, 1992.

_____. "Introduzione". In: PRATOLINI, V. *La costanza della ragione*. Milano: Mondadori, 1974.

PECCHIONI, E. Vasco Pratolini, centenário della nascita. Press e Archeos. 19 mar, 2013.

RAZZETTI, M. *Come leggere Metello di Vasco Pratolini*. Milano: Mursia, 1987.

ROSA, A. *Vasco Pratolini*. Roma: Moderne, 1958.

ROSENGARTEN, F. *Vasco Pratolini. The development of a social novelist*. Illinois: Southern Illinois University, 1965.

RUSSO, Fabio. *Vasco Pratolini: introduzione e guida allo studio dell'opera pratoliniana, storia e antologia della critica*. Firenze: Le Monnier, 1989.

TITONE, Vito. *Vasco Pratolini tra mito e storia*. Palermo: Vittorietti, 1981.

VANINI, A.; Mirko, G. *Firenze di Pratolini*. Un documentario di Cecilia Mangini. Calilmera: Kurumuny, 2007.

VICENTINI, Marzia Terenzi. A dimensão populista na obra de Vasco Pratolini. "Revista de Letras", UNESP, v. 21, n. 1, 1981.

VILLA, Carlo. *Invito alla lettura di Vasco Pratolini*. Milano: Mursia, 1973.

Leituras gerais

ADORNO, Theodor. "Sartre e Brecht: engajamento na literatura". In: CARDOSO, F e outros *Opinião*, v.2. Rio de Janeiro, Inúbia, 1975. pp. 28 a 37.

_____. *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962.

APEL, F. *Il manuale del traduttore letterario*. A cura di Emilio Mattioli e Gabriella Rovagnati. Traduzione dal tedesco di Gabriella Rovagnati. Milano: Guerini e Associati, 1993.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARROJO, Rosemary. "Tradução". In: JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1992.

AUBERT, Francis Henrik. *As (in)fidelidades da tradução: servidões e autonomia do tradutor*. Campinas: Unicamp, 1994.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. 2ª ed. São Paulo Martins Fontes, 1997.

_____. Formas de tempo e cronotopo no romance – ensaios de poética histórica. In: *Questões de Literatura e de Estética*. Tradução de Aurora F Bernardini et alli. São Paulo: Hucitec/Anablume, 2010 D, pp. 211 a 362.

BASILE, B; PULLEGA, P. *Letterature. Stille. Società*. Testi e profili di cultura europea. XX secolo. Bologna: Zanichelli, 1980.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Origem do barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- BERNARDINELLI, A. *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*. Torino: Einaudi, 1997.
- BERNARDO, Adriana de. "Via del corno: spazio per lo sguardo, supazio dell'ascolto. Note per uno studio sul problema della rappresentazione dello spazio nelle *Cronache di poveri amanti*, di Pratolini." Ver. Soc. Esp. Ita., 3, 2005, pp. 71 a 89.
- BIONDI, Marino. "Vanità e passione di un ventennio: Lo scialo di Vasco Pratolini". La rassegna della letteratura italiana, n. 3, settembre-dicembre, 1992.
- _____. La città ha il suo cuore antico. "Il Portolano". lug.-dic, 2013. n. 74 e 75.
- BLOCH, E. *O princípio esperança*. Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.
- BO, C. *Letteratura come vita*. Torino, Rizzoli, 1994.
- BONURA, G. *Il gioco del romanzo. Ventisei anni (70-95) di narrativa italiana*. Milano: Mondadori, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. "Problemas de la traducción (El oficio de traducir)". Revista Sur, Buenos Aires, 1976.
- BRAIT, Beth. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRANDÃO, C. A. L (org). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.
- CAFFI, Andrea. Violenza e socievolezza. "Tempo presente". Anno III, n. 1, gennaio, 1951.
- CALVINO, I. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Torino: Einaudi, 1976.
- _____. *A trilha dos ninhos de aranha*. Tradução Roberta Barni. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- _____. "Sul tradurre"; "Tradurre è il vero modo di leggere un testo". In: Barengui, Mario (org.). *Italo Calvino*. Saggi. 1945 a 1985. Milano: Mondadori, 2001, v. 2: 1826-1827.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1967. (Ensaio, 8)
- _____. "Literatura e Formação do Homem". In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Editora 34, 2002 (pp.70 a 76).
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo-Rio de Janeiro: Duas Cidades-Ouro sobre Azul, 2004.
- CAVALLARI, D. N. *A arte de representar o outro: Silone e a criação de um universo polifônico*. 2000. Segundo Capítulo da Tese de Doutorado em Letras – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. UNESP, Assis, 2000.
- CERQUEIRA, Nelson. *A política do partido comunista e a questão do realismo em Jorge Amado*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1988.
- CESATI, Francesco. *La grande guida delle strade di Firenze*, Newton Compton Editori, Roma 2003.
- CHARTIER, Roger. *A História cultural. Entre práticas e representações*. Lisboa/ Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand Brasil, 1990.
- CUNHA, Paulo e MORAES NETO, Geneton. "Intelectual não tem direito de se eximir" (depoimento de Antonio Callado). *Inéditos*, Belo Horizonte, set/out, 1977.
- DESLILE, Jean e WOODSWORTH, Judith. *Os tradutores na história*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1994.

DISTANTE, Carmelo. "Vittorini: cultura, literatura e política". *Folha de S.Paulo*, B3, 24 de abril, 1987.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: romance em tempo de utopia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ECO, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano, Bompiani, 2003.

FENOGLIO, Beppe. *Appunti partigiani (1944-1945)*. Torino: Einaudi, 1994.

FERNANDEZ, Dominique. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*. Milano: Lerici, 1960.

FERRATA, Giansiro. Vittorini o un diario per tutti. "Tempo presente". Ano III, n. 1, gennaio, 1958.

FORTINI, F. Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa. "Cinema Nuovo", ano 2, n. 13, jun. 1953.

GUARAGNELLA, P. *Il pensatore e l'artista*. Roma: Bulzoni, 2005.

GALLO, Daniele. *Elementi di letteratura italiana*. Il neorealismo del Novecento fra guerra e dopoguerra. Milano: Gruppo editoriale Viator, 2012.

GRAMASCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.

_____. *Il lettore in catene*. Roma: Carocci, 2004.

_____. *Quaderni del carcere*. Edizioni critica dell'Istituto Gramsci a cura de V. Gerratana, 4 vol I. Torino: Einaudi, 1975.

JACOBBI, R. *L'avventura del Novecento*. Milano: Garzanti, 1984.

_____. *Campo di marte: trent'anni dopo: 1938-1968*. Firenze: Vallecchi, 1969.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HOBBSBAWN, Eric. *Era dos extremos*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma*. Trad. Imna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Olibone. São Paulo: Hucitec, 1985.

KERN, S. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Trad. Barnaba Maj. Bologna: Il Mulino, 2007.

LAGES, Susana Kampff. "A tarefa do tradutor" e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. Cadernos de tradução. UFSC, Centro de Comunicação e Expressão. G. T. Tradução. nº 03, v. 21 (1998).

_____. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LANCIANI, G. "Contributo ad una bibliografia delle traduzioni italiane di testi letterari e paraletterari brasiliani". In: Ministero per i beni culturali e ambientali. Libri e riviste d'Italia. La traduzione – saggi e documenti- II. Roma: Divisione Editoria, 1995.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 2003.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Editora 34, 2000.

_____. "Narrar ou descrever". In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder et alii. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LUPERINI, R. *Il novecento. Dal decadentismo alla crisi dei modelli*. Roma: Laterza, 1976.

_____. *Neorealismo, Neodecadentismo, Avanguardie*. Roma, Laterza, 1990.

LUPERINI Romano, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*. Roma-Bari: Laterza, 1999.

MACRÍ, Oreste. *Caratteri e figure della poesia italiana contemporanea*. Vallecchi: Firenze, 1956.

MAGRIS, C. “È pensabile il romanzo senza il mondo moderno?” In: Moretti (Org). *Il Romanzo*. Vol.1 *La cultura del romanzo*. Torino: Einaudi, 2001.

MALDONATO, M. *Metamorfoses do tempo*. In MALDONATO, M. *A subversão do ser. Identidade, mundo, tempo, espaço: fenomenologia de uma mutação*. Trad. Luciano Loprete e Roberta Barni. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MANACORDA, G. *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*. Roma: Riuniti, 1977.

MATACOTTA, F. “Questioni sul realismo”. In: *Tempo Presente*, anno II, n° 7, luglio 1957.

MAURO, Walter. *Storia della letteratura italiana. I contemporanei*. Vol. II, Milano: Marzorati, 1961.

MENDILOW, A. A. *O tempo e o romance*. Tradução Flávio Wolf, Porto Alegre, Globo, 1972.

MILTON, John. A importância de fatores econômicos na publicação de traduções: um exemplo do Brasil. *Tradterm*, n. 17, 2010, pp. 85 a 100.

MORETTI, Franco. *Il romanzo di formazione*. Torino: Einaudi, 1999.

NECIONI, G. *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*. Bologna. Zanichelli, 1988.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OTTONI, Paulo. *Tradução manifesta: double bind e acontecimento, seguido de Fidelidade a mais de um: merecer herdar onde a genealogia falta*, de Jacques Derrida/Paulo Ottoni. Campinas, Editora da UNICAMP; São Paulo, Edusp, 2005.

PAES, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo: Ática, 1990.

PAGANO, A. *Traduzir com autonomia*. São Paulo: Contexto, 2003.

PETERLE, Patricia (org). *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.

PRALORAN, M. “Il tempo nel romanzo”. In: Moretti (org.) *Il Romanzo*. Vol. 2 *Le Forme*. Torino, Einaudi, 2002.

PULLEGA, P. “Il neorealismo e la letteratura del secondo dopoguerra”. *Scrittori e idee in Italia*. Antologia sella critica. Il novecento. Bologna: Zanichelli, 1978.

PULLINI, Giorgio. *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz, 1961.

_____. *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*. Milano: Mursia, 1971.

RIVA, Giovanna Benvenuti. *Letteratura e Resistenza*. Principato: Milano, 1977.

ROBINSON, D. *Construindo o tradutor*. Tradução de J.Simões. Bauru: Edusc, 2002.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

_____. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ROSA, Alberto Asor. *Novecento primo, secondo e terzo*. Milano: Sansoni, 2004.

_____. *Scrittori e popolo*. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea. Roma: Savelli, 1976.

RUSSO, Luigi. *I narratori*. Milano: Principato, 1950.

SALINARI, Carlo. *La questione del realismo*. Firenze, Parenti, 1960.

SARTRE, J. P. *Que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. “Um tradutor é um escritor da sombra? Variações sobre a ontologia da tradução”. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 28. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao>. Acesso em 10 de agosto de 2014.

SQUAROTTI, Giorgio Barberi. *La narrativa italiana*. Bologna: Cappelli, 1968.

STEIN, Ernildo. *Órfãos de utopia. A melancolia da esquerda*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1988.

STEINER, G. *Depois de Babel: aspectos da linguagem e tradução*. Curitiba, UFPR, 2005.

VENÈ, G. F. *Letteratura e capitalismo in Italia dal '700 ad oggi*. Milano: Sugar Editore, 1963.

VICENTINI, Marzia Terenzi. *Neorealismo italiano*. Curitiba: Segesta, 2010.

VITTORINI, E. *Gli anni del "Politecnico". Lettere 1945-1951*. Milano: Einaudi, 1977.