

Nota Explicativa

Esta dissertação foi digitalizada a partir dos exemplares disponíveis na Biblioteca Florestan Fernandes e/ou no Centro de Apoio à Pesquisa em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Nenhum dos exemplares possui a página 49.

LUCIANE ALVES

A GRANDE E A PEQUENA HISTÓRIA MORANTIANA: UM MODO
SIMPLES DE DENÚNCIA

Dissertação de mestrado em Literatura Italiana, apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof^a Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza

São Paulo

2002

LUCIANE ALVES

A GRANDE E A PEQUENA HISTÓRIA MORANTIANA: UM MODO
SIMPLES DE DENÚNCIA

*Aos meus avós, de quem herdei o gosto pelas
histórias, pela Itália e pelo vermelho*

São Paulo

2002

Agradecimentos

À CAPES, pela bolsa concedida;

ao “eterno companheiro” Roberto, por ter me mostrado a Universidade, pelos meses em Milão e dias em Turim, pelas festas, pelas broncas, pela coragem, pelas escassas e relevantes leituras e, sobretudo, pela paciência;

ao pequeno grande André, pelo suposto entendimento de que há hora para tudo;

à Prof^a Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza, por ter me acolhido na Universidade e pela orientação dedicada;

à Prof^a Dra. Valéria De Marco, pela liberdade, pela seriedade e por ter aceito o desafio de transpor barreiras;

à minha mãe, pelo amor e confiança incondicionais;

à Mafa, pelos temperos deliciosos nas horas mais destemperadas;

e àqueles que compreenderam a necessidade do tempo de reclusão.

Resumo

La Storia, publicado em 1974, causou as mais agudas e fervorosas discussões. Tanto a tentativa de reconstrução do romance - com a característica narradora onisciente, figura há muito sucumbida -, quanto o desejo de se aproximar de um público “desabitado” à leitura simbolizam a pretensão e o distanciamento da autora da produção literária do mesmo período.

A análise do livro se assenta no realismo defendido por Lukács que entende a arte como representação da realidade, em todos os aspectos e nuances. Nesse sentido, se institui a afinidade entre o pensamento do crítico com a poética de Elsa Morante.

Com o objetivo proclamado de denunciar o “escândalo que se repete”, a autora apresenta no próprio corpo do texto a divisão da história: de um lado, a dos poderosos e do outro, a dos oprimidos. De imediato, percebe-se sua inclinação para a dos humildes, pois retrata com profunda solidariedade os efeitos da Segunda Guerra Mundial na vida do povo de Roma que sofreu as conseqüências funestas de um conflito, sem ter decidido por ele.

A linguagem simples, semelhante a dos protagonistas da história, mesclada à aura que envolve o livro, cujas cenas se apresentam com um realismo duro, porém narradas sem a perda da ternura e da magia próprias da escritura morantiana, confirmam a singularidade da obra.

Riassunto

Pubblicato nel 1974, *La Storia* causò discussioni acute ed infervorate. Tanto il tentativo di ricostruire il romanzo - con la caratteristica narratrice onnisciente, figura persa da tempo -, quanto il desiderio di avvicinarsi ad un pubblico "disabituato" alla lettura simboleggiano l'atteggiamento pretenzioso e il distanziamento dell'autrice dalla produzione letteraria dello stesso periodo.

L'analisi del libro si basa sul realismo difeso da Lukács che intende l'arte come rappresentazione della realtà, in tutti gli aspetti e in tutte le sfumature. In questo senso si istituisce l'affinità tra il pensiero del critico e la poetica di Elsa Morante.

Con l'obiettivo proclamato di denunciare lo "scandalo che si ripete", l'autrice presenta nel testo stesso la divisione della storia: da una parte i potenti e dall'altra gli oppressi. Si percepisce immediatamente la sua propensione verso gli umili, poiché ritratta con profonda solidarietà gli effetti della Seconda Guerra Mondiale nella vita del popolo di Roma che subì le conseguenze funeste del conflitto, senza aver potuto prendere parte alle decisioni.

Il linguaggio semplice, simile a quello dei protagonisti della Storia, mescolato all'aura che avvolge il libro, le cui scene si presentano caratterizzate da un duro realismo e tuttavia narrate senza che si perda la tenerezza e la magia proprie della scrittura morantiana, confermano la singolarità dell'opera.

*"Memoria memoria, casa di pena
Dove per cameroni e ballatoi deserti
un fragore di altoparlanti non cessa di ripetere
(il meccanismo s'è incantato) sempre il punto amaro
degli Elí, Elí senza risposta.
L'urlo del ragazzo che precipita accecato dal male sacro.
Il giovane assassino che smania nel folle dormitorio.
La mozza litania cristiana nel deposito
dell'ospedale, intorno alla vecchia ebrea morta
che scostò la croce con le manine deliranti.
SENZA I CONFORTI DELLA RELIGIONE..."*

(Morante, Elsa. Il mondo salvato dai ragazzini, p. 28-9)

*'Memória, memória, casa penal
onde por salões e coxias desertos
um estrondo de alto-falantes não pára de repetir
(o mecanismo estava encantado) sempre o ponto amargo
dos Elí Elí sem resposta.
O grito do garoto
que cai cego pelo mal sacro.
O jovem assassino que se debate no louco dormitório.
A ladainha cortada no depósito
do hospital, ao redor da velha judia morta
que afastou a cruz com suas mãozinhas delirantes.
SEM OS CONFORTOS DA RELIGIÃO...'*

ÍNDICE

<i>Por que La Storia?</i>	2
<i>Capítulo I - O realismo na escritura morantiana</i>	8
1. Contexto	8
2. Romance histórico	11
3. Lukács x Morante	13
<i>Capítulo II – Inserção dos elementos históricos na crônica e na narrativa</i>	25
1. História X história	25
2. As repetições da história	29
3. A linguagem	32
4. A inserção da História	39
<i>Capítulo III – As pontes entre a História e a história</i>	49
1. O desafio	50
2. O relato	55
3. A barbárie	60
4. O vazio	62
5. A volta ao relato	65
6. A esperança	68
<i>Capítulo IV – Quem conta essa história</i>	70
1. A participação	70
2. O cerceamento	76
3. A afetividade	78
4. A História se repete	84
<i>Considerações finais</i>	90
<i>Bibliografia</i>	92
de Elsa Morante	92
sobre Elsa Morante	93
Geral	98

Por que La Storia?

Meu encontro com a obra de Elsa Morante se deu por intermédio de *Menzogna e sortilegio*; quando da oportunidade de frequentar dois cursos na Università degli Studi di Milano, sendo um deles sobre as personagens do romance citado.

Voltei para o Brasil impregnada da delicadeza e dos sonhos de Elisa, impressionada pela beleza de Edoardo, pela frieza de Anna e pela submissão de Francesco, figuras tão analisadas durante as aulas; então, matriculei-me na pós-graduação com a intenção de aprofundar os estudos iniciados na Itália. Todavia, como era de se esperar, com o passar do tempo e com o conhecimento ampliado dos escritos da autora, optei por estudar *La Storia*, livro trágico em que se narram as idas e vindas de uma família romana durante o período em que Mussolini e Hitler estiveram no poder. Elsa Morante enfrenta diretamente a história para denunciar em voz alta os estragos produzidos por eles e por todos aqueles que, de alguma forma, os apoiaram.

Publicado em 1974, o romance causou furor entre os críticos italianos desde a exigência da autora para que fossem feitas tiragens econômicas, o que muitos consideraram oportunismo, até a aura que envolve o livro, cujas cenas apresentam-se com um realismo duro, porém narradas sem a perda da ternura e da magia próprias da escritura morantiana.

Tanto o título quanto o número de páginas - mais de seiscentas - indicam a pretensão e o distanciamento da autora, que não estava vinculada às produções literárias do mesmo período. Isso fomentou discussões agudas e fervorosas, tendo sido comparadas àquelas suscitadas por *Il Gattopardo*, de Tomaso de Lampedusa, nos anos 50.

Nessa perspectiva, enquadrar a obra morantiana em determinada corrente literária não é tarefa simples. Com escritos e personalidade polêmicos, a escritora

italiana sempre gerou debates ao publicar seus livros, sendo todos, desde *Menzogna e sortilegio* (1948) até *Aracoeli* (1980), considerados fora de época. Carlo Sgorlon afirma: "La Morante non si somigliava a nessuno"¹, idéia essa recorrente entre os críticos e resenhistas de suas obras.

A atitude de representar a realidade sem dar importância aos modelos da época é indicativa das imagens de anarquismo político e, por extensão, de marginalidade atribuídas à escritora.

Autora de romances, contos, poesias e uma não vasta produção ensaísta, possui um estilo que, para Giorgio Agamben, "deve parecer um mistério extraordinário para aqueles que não conseguem amá-lo"², pois, a proximidade entre os fatos possíveis e os que só poderiam existir na imaginação produz um efeito de encantamento no leitor. Essa sensação é reforçada, em *La Storia*, devido aos saltos de atmosfera presentes no enredo, uma vez que são narradas as dificuldades enfrentadas por uma família para sobreviver durante a Segunda Guerra Mundial e, concomitantemente, descrevem-se eventos insólitos, tais como os diálogos entre o menino Useppe e a cachorrinha Bella.

Ao se examinar a totalidade da produção morantiana, é possível traçar uma linha de continuidade temática, além de se encontrar, na estrutura de seus textos, aspectos característicos de um estilo e de uma poética singulares. Nesse sentido, o horror pela velhice e tudo aquilo que lembra morte; a solidão infantil, preenchida e compensada pelo sonho e pela fantasia; os animais amados incondicionalmente e a exaltação da maternidade são temas constantes em Elsa Morante; da mesma forma, o referido entrelaçamento da vertente realista com a fantástica e, sobretudo, a mistura lingüística são marcas verificáveis em todos os seus escritos.

Il mondo salvato dai ragazzini (1957) pode ser considerado uma premissa indispensável à leitura de *La Storia*. Além de ter tido também uma edição

¹ SGORLON, C. Invito alla lettura di Elsa Morante. p. 18.

² Citação encontrada na antologia crítica de MORANTE, Elsa. *Lo scialle andaluso*. Torino, Einaudi. 2ª ed., 1994. p. 233.

econômica - desde já uma exigência da autora que queria chegar aos leitores -, o livro-poema remete naturalmente ao romance aqui estudado pois dá lugar aos nomes gritados dos judeus deportados, aos adolescentes, aos bichos, à música e à brincadeira incisivas em *La Storia*. A memória exaltada nesses poemas prenuncia as personagens caras à narradora e, em alguns trechos, a própria problemática do romance, pois há referências claras ao mal de Useppe, ao desespero de Davide no quarto alugado, ao fim de Ida - cuja morte se dará num hospital³ - e até mesmo ao título primitivo do romance, que segundo Graziella Bernabò era *Sem os confortos da Religião*⁴.

Páginas valorosas para esta dissertação são as de um texto breve - *Il beato propagandista del Paradiso* - escrito em 1970, como prefácio de um livro sobre Fra Angelico, pois, de certa forma, também introduzem a questão fundamental de *La Storia*. A asserção "la Storia, di cui l' uomo definitivamente mortale (e non l' ipotetica anima immortale) è il solo protagonista e responsabile"⁵ é preparatória do que será denunciado pela obra aqui discutida, cuja idéia central é explicar os fatos históricos, que todavia são dirigidos pelos homens. Esses, como líderes, detentores do poder político ou econômico, segundo Morante, assolam ou apenas desprezam os humildes, que são excluídos do processo decisório e seguem caminhos não traçados por eles próprios.

Por ter sido tão polêmico à época da publicação, não poderia deixar de pesquisar os artigos em jornais e revistas para só então formular as questões abordadas na dissertação.

Num determinado momento, as incansáveis leituras do romance e da fortuna crítica da autora, fizeram com que vislumbrasse, iluminada pela bibliografia de uma das disciplinas cursadas, a relação existente entre o realismo

³ Cf. epigrafe desta dissertação.

⁴ BERNABÒ, G. *Como leggere la Storia di Elsa Morante*, p. 18.

⁵ MORANTE, E. "Il beato propagandista del Paradiso". In: *L' opera completa dell' Angelico*, p. 7.

cantado em verso e prosa por Morante e o concebido por Lukács, nos ensaios reunidos em *Il marxismo e la critica letteraria* e *Realismo Crítico Hoje*.

Ainda que muitas vezes considerada obsoleta, a teoria lukacsiana discute conceitos essenciais da arte como a representação do real e o humanismo que se pode e, para os críticos que seguem a mesma linha, se deve presenciar numa obra artística, sobretudo, a literária.

Com base nesse arsenal teórico, a dissertação será estruturada semelhante à configuração do romance. A arquitetura do livro é bastante detalhada: todos os capítulos são abertos por fichas documentais seguidas pelas epígrafes, verdadeiras sínteses do assunto a ser contado, servindo de ponte entre aquelas e a narrativa subsequente.

Pretende-se estudar a grande História separadamente da pequena. O que é chamado aqui de grande História, ironicamente, aparece no livro com letras menores que a outra; contudo, é a que vem em primeiro lugar, garantia de destaque na obra. Em outras palavras, se intenciona desmontar a máquina do romance e analisá-la, pois, das intervenções lidas, pouquíssimas se dão ao trabalho de se referir a isso.

A união/cisão presente na arquitetura do romance denota a preferência de Morante que dá mais vida e importância à pequena história, geralmente negligenciada pela grande. Ao contar a vida de Ida, de Useppe, de Nino e de Davide, a autora coloca-se claramente a favor desses, em detrimento da outra História.

Seguindo essa lógica, o primeiro capítulo será dedicado à análise do vínculo do pensamento de Morante com o de Lukács, que entende o realismo como um método para se chegar à verdade e não como uma escola literária; para tanto, antes serão expostos o contexto em que *La Storia* fora escrita, as intenções da autora ao resgatar alguns preceitos do romance histórico, além de se fazer um breve excuroso na tradição realista da literatura.

No capítulo seguinte, pretende-se verificar como os episódios históricos, cujo cunho real é indiscutível, são inseridos no romance tanto nas fichas documentais quanto na narrativa propriamente dita. Além disso, pensa-se em estudar como a linguagem corrobora a separação das histórias no romance e, principalmente, demonstrar que as repetições presentes na obra reforçam a idéia da autora de que o escândalo da história é sempre o mesmo.

No terceiro capítulo, tem-se a intenção de ilustrar o romance enfocando as epígrafes, presentes com regularidade em *La Storia*, as quais expressam perfeitamente a atmosfera de cada capítulo a que se referem e delineiam o projeto da escritura morantiana.

Por fim, a análise da narradora, sua função e participação nos fatos narrados. Assim, destacar-se-á, na dissertação, a figura daquela que acompanha o desenrolar do destino das personagens e dessa maneira descortina as forças sociais atuantes num momento específico da história italiana. Sua posição diante dos episódios explicita-se já nas primeiras páginas do livro, apresentando contrastes de comportamento, ora maternal e complacente com as personagens criadas, ora irônica e cruel com as históricas, cujas ações e estratégias são comentadas com sarcasmo.

Abordar-se-á, ainda no último capítulo, a semelhança existente entre o apologético discurso de uma das personagens que, no final da narrativa, reitera os pontos essenciais do pensamento morantiano; assim como o mérito do pensamento de Simone Weil para a formação filosófica e humanista de Elsa Morante, sobretudo no tocante ao intuito de comunicar plenamente.

A escolha desse livro para objeto da pesquisa pautou-se, certamente, pelo gosto pessoal, pois, já na primeira leitura, imagens e personagens impressionaram-me de tal sorte, que as críticas negativas ao romance custaram-me a ser apreendidas. Ciente de que o estilo de Morante não é digerido por qualquer um,

coloquei-me o desafio de enveredar pelas numerosas páginas de *La Storia* e decodificá-las.

Outra razão para estudá-lo é a crença na importância da obra no panorama da literatura italiana do final do século XX, posto que Elsa Morante é uma contadora de histórias nata, cuja pretensão é deixar um testemunho das barbaridades que viu, como ela mesma afirma:

"... trovandomi alle soglie della vecchiaia, sentivo di non poter partire da questa vita senza lasciare agli altri una testimonianza dell' epoca cruciale nella quale il destino mi avevo fatto nascere. Prima ancora che un opera di poesia (e questo, per grazia di Dio, lo è!) il mio romanzo *La Storia* vuol essere un atto d' accusa contro tutti i fascismi del mondo. E insieme una domanda urgente e disperata, che si rivolge a tutti, per un possibile risveglio comune"⁶.

O terceiro e último motivo é o desejo de que a obra de Elsa Morante seja lida e interpretada no Brasil, não só por pessoas ligadas à "academia", como também pelos interessados em literatura e cultura italianas ou ainda por aqueles que apreciem bons romances, pois certamente, tomariam contato com uma contadora de histórias singular.

⁶ MORANTE, Elsa. In: *l' Unità*, p. 3.

Capítulo I - O realismo na escritura morantiana

Il confronto con la Storia è un'altra delle prove necessarie che la 'presenza' nel mondo richiede agli artisti e ai religiosi intesi all'azione.

(MORANTE, E. Il beato propagandista del paradiso, p. 9)

1. Contexto

O caso literário em que se transformou *La Storia* deveu-se sobremaneira à divulgação editorial da obra e também pela corajosa tentativa da autora de edificar o romance numa conjuntura literária em que o gênero era dado como sucumbido.

O livro de Morante pode ser visto como uma resposta ao modo de escrever que, desde o fim do século XIX até a neovanguarda, instaura o costume aristocrático na literatura italiana, cujo resultado efetivo é a anulação da distância entre autor e personagem, na total coincidência entre ambas, ou seja, o radical reconhecimento da impotência do escritor para controlar a autonomia das criaturas.

La Storia contrapõe-se à literatura corrente na Itália nos anos 70, caracterizada pelo desabafo pessoal de escritores que analisavam e descreviam a própria crise, isto é, a crise da burguesia e de seus valores, num clima de não compromisso ideológico.

Essa literatura nasce do vazio deixado pelo exaurimento dos ideais estéticos da vanguarda e do movimento 68. Assim, é uma escritura que se coloca sob o signo do pessoal, do nítido distanciamento da atualidade e da urgência social. Em suma, tende a se concentrar nas obsessões particulares dos autores: beirando o caráter

⁷ Nesse período, somente o teatro, com Dario Fo, e o ensaio desenvolvem-se criativamente

existencial. A crítica agora se ocupa de si mesma, como solução de problemas singulares, se escreve como prazer, como ócio, como sonho, como defesa; nunca, como denúncia.

A neovanguarda, com a ruptura da sintaxe e a desorganização da página poética, torna-se muito rapidamente uma nova espécie de *establishment* literário, transformando-se em academia, moda, estilo cultural. E, dentre seus preceitos estava o de não aceitar o jogo do poder burguês, ou seja, a negação da máquina editorial, daí talvez as críticas ferrenhas destinadas à obra em questão. Todavia, Enzo Golino, por exemplo, sai em defesa da autora e, ao justificar o preço acessível que Morante quis para seu livro, afirma que não havia “un fine speculativo e commerciale ma un impulso pedagogico, messianico.”⁸

É impossível não reconhecer a moção educativa de Morante. A técnica comunicativa é rebaixada (estilo, língua, léxico, linguagem figurada) em consequência desse impulso para escrever, para comunicar a mensagem, ou seja, a história.

A hipótese levantada por Giovanna Rosa é que *La Storia* surgiu programaticamente da vontade de promover o encontro entre a palavra romanesca mais tradicional e o público juvenil que, com os anos 60, tinha se aproximado do mercado literário, porém repelindo drasticamente os gêneros convencionais da ficção para privilegiar o ensaio. Assim, segundo a crítica, “a questi ‘analfabeti litterati’, che divoravano pamphlet, classici del marxismo (...) era elettivamente rivolta La Storia.”⁹

Desde as epígrafes e dedicatória declara-se explicitamente ao leitor o primeiro dado da problemática do romance: a relação entre a palavra, a linguagem humana, e aqueles a quem a mensagem deve chegar.

⁸ GOLINO, E. In: *Mondoperaio*, ago- sett 1974, p. 97.

⁹ ROSA, G. In: *Pubblico* 1986, p. 27.

Segundo Benjamin, a verdadeira narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária.”¹⁰ Obviamente, em *La Storia* o veio utilitário é mais do que aparente, pois ao escrever o romance, Morante tinha intenção explícita de denunciar os males produzidos pela história, que tem sido um escândalo há dez milhões de anos; queria deixar um testemunho dos fatos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial em Roma e, com isso, esclarecer uma parte recente da história.

Conforme mencionado, a obra em questão desencadeou vastas discussões político-ideológicas, em detrimento, na maioria das vezes, dos aspectos literários, concentrando-se no fato de ser um romance popular ou não, além de se estudar qual seria a relação da obra com a arte idílica e com a arte empenhada.

A pecha de romance popular foi gerada pela linguagem simples e direta, pela escolha de personagens pertencentes ao povo e pelo fato da narrativa se apresentar contaminada pela emoção. Segundo Italo Calvino, *La Storia* é um romance *fuori tempo*, “pois assustar o leitor ou fazê-lo rir são procedimentos honestos, mas fazê-lo chorar, não.”¹¹

Depois de Pascoli, a literatura italiana foi educada a desconfiar da verdade e da bondade de sentimentos expressos por Morante. Nesse sentido, a epígrafe referente aos “doti e savvi” é vista como provocação aos intelectuais e vanguardistas contemporâneos à autora.

A mimese aristotélica estabelece como fim da tragédia a representação de casos que suscitam terror e piedade. Morante, por sua vez, aspira à divulgação da penúria e da catástrofe produzidas durante a Segunda Guerra Mundial e, seguindo a concepção do filósofo grego, alcança a verossimilhança trágica e não o melodrama, conforme fora identificado por Calvino.

¹⁰ BENJAMIN, W. *O narrador*, p. 200.

¹¹ CALVINO, I. In: *L'Espresso*, p. 38.

2. Romance histórico

A autora tentou construir uma narração para os outros, pretendeu escrever para a massa e assim o fez. Para tanto, seguiu o modelo de romance oitocentista e redigiu de forma simples, acessível e clara. Estruturou o universo romanesco segundo os dois princípios formativos citados da estética clássica, o terror, traduzido pelo olhar da personagem Useppe, e a piedade, relacionada principalmente à figura de Ida Ramundo.

A obra foi escrita com a precisa vontade de ignorar as experiências da neovanguardia e se apresenta, portanto, na maneira tradicional. O fato é relevante porque, exatamente naquele momento, havia críticos e literatos que sustentavam que o romance, como gênero literário, estava em agonia e não poderia ser salvo. Segundo Carlo Debenedetti, “la scrittrice italiana ha raccolto la grande tradizione umanistica della letteratura e ha voluto lasciare un documento così come fece a suo tempo Manzoni”¹². Ao mesmo tempo, Morante tira os ensinamentos do realismo sem, no entanto, desprezar todos os anos subsequentes que não foram passados em vão.

O romance histórico de Walter Scott privilegia o ato de enunciação claramente posterior a uma história já concluída e a focalização onisciente. Ao retomar esses pressupostos, a narração de *La Storia* foi contestada e tachada de anacrônica.

Nessa perspectiva, a verdadeira dificuldade enfrentada por Morante foi o esforço de revitalizar os módulos do romance histórico como composição mista de história e invenção. A solução adotada foi rechaçar da narrativa os grandes protagonistas, os dominadores da história, para permitir que se sobressaísse a pobreza e a feiúra anônimas destinadas a não deixar rastro de si nos registros historiográficos.

¹² DEBENEDETTI, C. In *L'Unità*, p.3.

Diferentemente de Manzoni, a autora exalta como heróis o povo de Roma, que sofreu as agruras da guerra sem ter decidido por ela; deixando de lado os representantes do poder ou os que tenham alguma relação com ele. Todas as personagens de *La Storia* pertencem à casta popular e, conforme Vittorio Spinazzola¹³, estão em “paridade fraterna”, em relação à narradora.

A visão de mundo que guia a escritura morantiana funda-se sobre um humanismo anárquico e igualitário, de cunho oitocentista. Desse modo, aqueles que passam inobservados sobre esta terra e que o romantismo de Tolstoi e de Manzoni elevava a protagonistas, são individualizadas e identificadas por Morante.

O humanismo, mais que o realismo, vê o ser humano como transformável. As personagens morantianas, por sua vez, mostram-se capazes de lutar pela sobrevivência, tanto as que seguem para Pietralata, quanto os homens que se unem aos *partigiani*, ou mesmo o esforço tremendo para a subsistência revelado por Ida, no entanto, nesse movimento se esgotam as possibilidades de ação da classe dos humildes romanos que não defende ideal político algum, não é revolucionária nem socialista.

Já o anarquismo de Morante foi relacionado ao distanciamento de sua produção quanto à história literária e também quanto à escolha das protagonistas populares. Para Rina Gagliardi, “la Morante non é di quegli scrittore che si definiscono ‘di avanguardia’: non ha meditato a lungo sulla ‘lezione’ di Sanguineti e del gruppo ‘63, non partecipa, da quindici anni, al dibattito letterario-politico-mondano, non punta all’escogitazione di linguaggi ‘nuovi’¹⁴.” Segundo ela, a autora expressa uma visão de mundo claramente anárquica, as personagens são os desarmados intelectualmente e os privados de riqueza e de poder, além disso, escreve com uma linguagem absolutamente simples e lírica, aderente com perfeição à cultura de seus protagonistas.

¹³ SPINAZZOLA, V. In: *L'Unità*, p. 3

¹⁴ GAGLIARDI, R. In: *Il Manifesto*, s/ n.º p.

É importante observar que muitas vezes *La Storia* fora designada como herdeira da estética neo-realista, por representar "um mundo todo terrestre e realista", conforme afirmação de Carlo Sgorlon. No entanto, o ângulo dominado pela fábula e pela lenda, típico da escrita morantiana, impede sua inclusão nessa corrente literária. Uma figura como Useppe, seus presságios, devaneios e capacidade de comunicação fora do comum, coloca o livro distante das aparências e descrições áridas da realidade, marcas da literatura do imediato pós-guerra.

O título do romance *La Storia* não é ambíguo mas duplo: contém, como o livro, dois valores do termo história, uma com inicial maiúscula, a História do Poder, dos homens que fazem a história e a com inicial minúscula (a pobre história de Iduzza Ramundo) que é a história daqueles que sofrem, indivíduos e classes marginalizadas ou subalternas.

Isso posto, compreende-se melhor o destino solitário do livro que, embora adquirido "come il pane e la pasta"¹⁵, foi duramente criticado pelo projeto da autora que almejava restabelecer o relacionamento com o público, além de reconstruir a linguagem narrativa.

3. Lukács x Morante

A leitura de *La Storia* à luz do realismo¹⁶ defendido por Lukács, justifica-se não só pelas imagens e situações narradas no livro de Morante mas, sobretudo, por ambos considerarem que a literatura não evolui por forças imanentes e sim por circunstâncias sociais e econômicas que determinam sua modificação.

¹⁵ GARBOLI, C. In: *Epoca*. p. 78. De acordo com o crítico. "o romance vendeu 100 mil cópias em menos de um mês. O circuito emotivo estabelecido pelo romance de Morante com a massa de leitores não tem precedentes na Itália."

¹⁶ O realismo aqui citado não tem relação com correntes literárias e sim com a representação do mundo.

Dentre as diversas semelhanças conceituais, verifica-se que Lukács, assim como a autora italiana, estabelece uma oposição radical e de princípio entre o realismo crítico e a vanguarda, defendendo o humanismo aberto para o futuro e para a ação do homem na modificação da realidade.

Além disso, no texto intitulado *Sul romanzo*, Morante formula uma coerente sustentação teórica da própria obra, na qual se entrevê o tema elementar de Lukács de que todo escritor, conscientemente ou não, representa a realidade:

*"... opera poetica significa, per definizione, un'opera che, attraverso la realtà degli oggetti, renda la loro verità poetica: è inteso da tutti che questa verità è l'única ragione del romanzo, come di ogni arte."*¹⁷

Ou seja, para a autora, o objetivo da arte é nutrir-se de realidade porém transformando-a em verdade poética. Da mesma forma que Lukács, julga ser a arte, incondicionalmente, a representação do real, em todos os aspectos e nuances.

A definição de romance dada por Morante manifesta o conhecimento prévio do estabelecido pelo filósofo húngaro. Assim, para ela:

*"... romanzo sarebbe ogni opera poetica, nella quale l'autore - attraverso la narrazione inventata di vicende esemplari (da lui scelte come pretesto, o simbolo delle 'relazioni' umane nel mondo) - dà intera una propria immagine dell'universo reale (e cioè dell'uomo, nella sua realtà)"*¹⁸.

E para Lukács, romance:

*"... é um reflexo poético da totalidade de um mundo no qual se explicita uma ação individual típica, requerendo assim a figuração da 'totalidade dos objetos' históricos-sociais"*¹⁹.

¹⁷ MORANTE, E. "Sul romanzo". In: Pro e contro la bomba atomica – *Opere II*, p. 1498.

¹⁸ MORANTE, E. op.cit., p. 1498.

¹⁹ LUKÁCS, G. *Realismo critico hoje*, p. 13.

O confronto dos enunciados permite relacionar “acontecimentos exemplares” a “uma ação individual típica”. Ambos conferem importância à narração de um percurso individual - em *La Storia*, conta-se a vida de Ida Ramundo e de sua família - que possibilita a percepção do quadro geral da sociedade em determinado momento.

O início do diálogo entre eles pode ser fixado quando do parecer bastante favorável dado pelo crítico a *Menzogna e sortilegio*, num momento crucial em que se escreviam, de modo geral, resenhas desprezíveis sobre o livro²⁰. De acordo com o filósofo, Morante é um dos mais talentosos escritores dos Novecentos por exprimir:

“... una rivolta, ancora solitaria e individuale, alle forme dell’ alienazione e alla sclerosi sociale provocata dal crollo dei valori su cui poggiava l’organizzazione borghese della società.”²¹

O que Lukács enaltece no primeiro romance da autora, e que pode ser observado também em *La Storia*, é a implacável condenação, sob a aparência fabulosa da obra, da sociedade descrita. Mais do que escrever, Elsa Morante sempre fora determinada em defender um ponto de vista, em se colocar claramente de um lado dos acontecimentos, sem se furtar em opinar.

Essa idéia de Lukács está bem definida nos ensaios reunidos em *Realismo crítico hoje*, em que o crítico discorre sobre as diferenças entre os escritores realistas e os demais; para ele, é basicamente a concepção que aquele possui da vida, pois todo autor deixa transparecer, no que escreve, sua visão de mundo, ou seja, sua maneira de interpretar a realidade social, política e humana.

Na análise literária lukacsiana é relevante a relação existente entre a mencionada concepção do mundo do escritor e sua produção. Independentemente da formulação consciente que se faz quando encara os problemas do seu tempo e da escolha desses fenômenos para serem representados na obra, o resultado da

²⁰ Publicado em pleno neo-realismo foi incompreendido pela crítica também por ser distante da estética do período.

criação artística do “verdadeiro realista” conduz o leitor a uma atitude crítica em relação ao próprio meio; já a obra dos escritores que se mantêm inertes aos fatos sociais e políticos não produz a mesma sensação. O primeiro tipo de autor, nas palavras do próprio crítico, “concebe a si próprio como membro ativo de uma comunidade humana, no seio da qual lhe cabe desempenhar o seu papel, mais ou menos eficaz, mas que, à sua maneira, influencia sempre o destino da humanidade²²”; e o segundo, pensa-se como uma vítima desarmada, impossibilitada de auxiliar na transformação da sociedade.

Tendo acompanhado a trajetória da família Ramundo em *La Storia*, com a profunda verdade histórica e comoção conferidas ao texto, o leitor concorda com a autora na recusa ao autoritarismo e à Segunda Guerra Mundial – reproduzidos e avaliados na obra -, correspondendo à procura de um novo rumo de vida, de valores outros que não os propagados pelo fascismo.

A concepção de mundo reflete-se na seguinte asserção da autora:

“... ogni romanzo potrebbe, da parte da un lettore attento e intelligente (...) essere tradotto in termini di saggio, e di opera di pensiero.”²³

Isto é, em toda obra há a visão do mundo própria do escritor e, portanto, se evidencia em cada produção artística o modo pelo qual o autor compreende as relações históricas e humanas. Tal concepção vai ao encontro do pensamento lukacsiano:

“... quanto piú una concezione del mondo è profonda, differenziata, nutrita di esperienze concrete, tanto piú varia e sfaccettata può diventare la sua espressione compositiva.”²⁴

²¹ LUKÁCS, G. In *Rinascita*, p. 25.

²² LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*, p.126.

²³ MORANTE, E. op. cit., p. 1500.

²⁴ LUKÁCS, G. *Marxismo e crítica literária*, p. 314.

Em outras palavras, Lukács pressupõe o produto da obra, sua intensidade e beleza, à visão de mundo do autor, que será apreendida pelo leitor arguto.

Pertencente ao grupo de escritores que acredita ser capaz de alterar o meio em que vive através das palavras, Morante reconhece com sua arte que a apropriação da herança histórica de um povo só pode ser feita da perspectiva do futuro. Desse modo, afirmava a necessidade de superar definitivamente o passado para se atingir o progresso que, do seu ponto de vista, seria alcançado pela denúncia. Dito de outra forma, a autora pregava a máxima “contar para transformar”, no sentido de se conhecer os fatos e evitar que se repitam, caminhar rumo a um futuro mais humano, conforme sugere a citação de Gramsci que sela o livro.

A lição de Lukács foi absorvida pela autora com critério e independência, de modo que o conceito de realismo expresso por ela, embora relacionado claramente ao lukacsiano, não apresenta a mesma rigidez. Não se pode deixar de comentar que, no romance, se intercalam elementos históricos com momentos fabulosos. Ao trágico bombardeio de Roma seguem-se as cenas quase encantadas vividas por Useppe e os Mil no refúgio de Pietralata, momentos esses, que se afastam da teoria do filósofo húngaro.

Para Lukács:

“... o realismo não é apenas um estilo entre muitos outros: é a própria base de toda a literatura, e os diversos estilos só podem nascer no seio desse realismo ou numa relação qualquer (ainda que hostil) com aquilo que constitui o seu domínio próprio.”²⁵

Assim, não existe criação literária que não conceda lugar a certo grau de realismo, cujo princípio se encontra na mimese aristotélica que considera a arte sempre imitação. Com isso, pode-se afirmar que a estética do realismo pressupõe a imitação da vida como ela é.

²⁵ LUKÁCS, G. op. cit., p. 78.

No mesmo caminho, Morante declara que o verdadeiro romance:

“... è sempre realista: anche il più favoloso! (...) Ogni dramma umano è reale; e ogni romanzo, che rappresenti questo dramma secondo verità, è realista”²⁶.

Tanto para Lukács quanto para Morante, o real é o único fim e também a única possibilidade da escritura, de modo a considerarem um bom romance sempre realista, por representar inevitavelmente acontecimentos e sensações humanas.

O cotejo das declarações explicita a influência do filósofo sobre a autora e permite a conclusão de que ambos concebem a arte como representação do real.

O realismo é percebido não apenas nas descrições de fatos concretos como também nas de um sentimento. A verossimilhança é condição da obra de arte, pois não se narra apenas o que de fato aconteceu, como também o que pode acontecer, ou seja, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.”²⁷

Desde a Antigüidade grego-latina o realismo, enquanto imitação, faz-se presente nas obras literárias. Grosso modo, pode-se dizer que a poesia épica - apesar da imitação intrínseca, uma vez que é sobretudo no pormenor que se observa a onipresença do realismo - não é exemplar quanto aos ideais realistas pois é povoada por heróis e deuses. Com o mesmo raciocínio, considera-se a tragédia um pouco mais humanizada pois põe em cena personagens ilustres, cujas paixões suscitam terror e piedade. Já a comédia, cuja proposta é a sátira direta ou indireta de homens inferiores, se aproxima do realismo por representar a sociedade e seus costumes.

Tanto na épica medieval quanto no Renascimento, o realismo tem alguns momentos de aparição, embora não chegue a tomar forma definitiva. Todavia, são

²⁶ MORANTE. E. op. cit. p. 23.

²⁷ ARISTÓTELES. *Poética*, p. 249.

os gêneros como o conto, a novela, o drama e a citada comédia que o incorporam por aludirem mais precisamente à realidade circunstante.

É com o Romantismo que a literatura volta-se efetivamente para o realismo. As descrições das paisagens e dos sentimentos mais profundos, a aura sonhadora e melancólica que caracterizam essa escola literária são humanos em demasia, no sentido de revelarem as sensações mais íntimas e a imaginação, em detrimento da razão e do espírito crítico. Por se basearem na natureza, entendendo-a não somente como algo exterior mas também interior, os autores românticos apresentam uma força realista na medida em que expressam, de maneira geral, um estado de alma que, de acordo com o crítico Bonet, é “la realidad por excelencia, la única que no admite sospecha; y si no se desfigura al expresarlo, no hay realismo más puro.”²⁸

A corrente literária realista surge como reação aos convencionalismos exagerados durante o período precedente. Com o propósito de refletir fielmente a vida, semelhante a uma lente fotográfica, essa escola impôs o método de copiar o mundo, o que implicava reproduzir tanto a realidade objetiva e exterior, quanto a subjetiva e interior.

Segundo Tzvetan Todorov, “para os teóricos da literatura da segunda metade do século XX, o realismo é um estilo literário que não se valoriza mais ou menos do que qualquer outro, do qual é possível descreverem-se as regras, como em todos, mas que no entanto tem uma característica de certo modo específica: lendo as obras realistas, o leitor deve ter a impressão de que se defronta com um discurso sem regras - a não ser uma, a de transcrever escrupulosamente o real, assegurar um contato imediato com o mundo tal como ele é.”²⁹ Acrescente-se a isso, o fato de que com a escola realista, a arte passa a ser um meio para denunciar uma ordem social que os artistas consideram injusta; a arte manifesta um protesto em favor dos oprimidos.

²⁸ BONET, C. *El realismo literario*, p.15.

²⁹ BARTHES, R. *Literatura e realidade - que é o realismo?* p. 9.

Nessa perspectiva, *La Storia* apresenta as características mais elementares do realismo tais como a facilidade com que é compreendido, dada sua linguagem simples, direta, objetiva; personagens inspiradas em pessoas do povo; predominância das descrições objetivas: declaram-se datas e as localidades são identificáveis; não existe idealização, de modo que figuras e cenário são mostrados em toda sua miséria, fealdade e desequilíbrio. Até alguns aspectos asquerosos da realidade são transpostos para o romance e, evidentemente, há a exposição dos desequilíbrios sociais e do absurdo da guerra.

Partidário dos princípios fundamentais que determinam a escola realista na literatura, embora recuse a utilização de critérios puramente formais para distinguir o realismo do anti-realismo, Lukács travou um longo debate estético³⁰ por um realismo crítico “verdadeiro como a vida”, capaz de elevar a autoconsciência do homem e de desmistificar as ideologias decadentes e anti-humanistas da chamada literatura burguesa contemporânea, correspondente aos movimentos de vanguarda do início do século XX. Com isso, a “vanguarda irracionalista” passou a ser o grande inimigo combatido pelo filósofo por adotar, em relação a alguns fenômenos do mundo moderno, uma atitude imediatamente não crítica, diferentemente dos “melhores escritores realistas” que, na sua *praxis* literária, se posicionam claramente diante dos fatos narrados, ou seja, têm o intuito de revelar as mazelas da sociedade.

Mais uma vez salienta-se que, para o filósofo, os fundamentos da arte literária situam-se em um nível bem mais profundo do que a simples arte de bem escrever:

“Sem pretender subestimar a importância dessa arte, devemos insistir no fato de que a verdadeira grandeza de um escritor tem as suas raízes na profundidade e na riqueza das suas

30 Debate esse ligado à batalha política e ideológica, encetada por Lukács desde 1929, ano em que apresenta as suas famosas Teses de Blum – (Blum era o pseudônimo de Lukács na luta clandestina do PC da Hungria).

relações com a realidade efetiva. Se não ocorrer assim, a arte de bem escrever tornar-se-á um simples virtuosismo, um hábil maneirismo."³¹

A afinidade da poética morantiana com as tradições do realismo lukacsiano é notada também pela idéia de desmistificação, explícita no livro, da sociedade mussoliniana, na medida em que relata a trágica vida de uma família romana, dilacerada pelas condições de um mundo em agonia e do qual não consegue escapar. O tema da obra é perfeitamente adequado às exigências feitas pelo filósofo que considerava "a denúncia poética e artística" uma condição imprescindível para a literatura.

Nesse sentido, assevera que um escritor de talento não pode deixar de exprimir na sua obra o "aqui e agora" mesmo que sutilmente, por muito fortes que sejam suas convicções vanguardistas, isto é, o não comprometimento social e defesa da arte pela arte.

Em consonância com o estilo realista de escrever, Morante realiza um importante modelo dramático em que as relações entre as personagens, em contradição por vezes com elas próprias, significam o papel que, inconscientemente, ou contra sua vontade, cabe a essas numa teia, num contexto de relações sociais refletidas e avaliadas. Assim, o soldado alemão, deslocado em Roma; a temerosa professora judia; os contrabandistas e prostitutas a serviço dos aliados; ou mesmo os guerrilheiros organizados para a Resistência, são fenômenos delimitados pelo período beligerante representado em *La Storia*.

De acordo com Lukács, a chave do romance realista é o entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pela situação histórica representada. Nesse aspecto, a escritura morantiana também condiz com o realismo proclamado pelo crítico, pois o desenvolvimento da realidade social, ou seja, a guerra, dirige a vida das personagens ao restringir a liberdade; desencadear carestia, fome, desemprego, miséria; e, sobretudo, ao banalizar o mal, na medida

³¹ LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*, p. 198.

em que transforma a morte e a ausência de entes queridos em fatos corriqueiros, desprovidos de significado.

O propósito da autora é exatamente deixar um testemunho, em forma de ficção, dos malefícios físicos e morais causados pela guerra aos menos favorecidos. Segundo Natalia Ginzburg, “L’ Italia della ‘Storia’ è una Italia tragica. È il luogo che il caso ha scelto come luogo di sventura, affollamenti di vittime innocenti e ignare, uno fra i luoghi della terra che hanno visto i convogli degli ebrei, il ghetto vuoto, e prostitute uccise da misere mani desolate, e eterne e fiduciose attese di soldati morti.”³²

O pensamento morantiano se aproxima da estética do filósofo húngaro também no que tange ao estilo e à linguagem artística, pois para ele:

*“... i nuovi modi di rappresentare la realtà non sorgono mai da una dialettica immanente alle forme artistiche, anche se si riallacciano sempre a forme e stili del passato. Ogni nuovo stilo sorge, con necessità storico-sociale, dalla vita, ed è il necessario prodotto dell’ evoluzione sociale.”*³³

De maneira semelhante, Morante assevera:

*“... è l’ esercizio della verità, che porta all’ invenzione del linguaggio, e non vice-versa”*³⁴.

Entendendo-se o “exercício da verdade” como o aprimoramento do retrato do mundo, percebe-se, no confronto das afirmações acima, que ambos atribuem um papel fundamental ao representado pela literatura. Essa, por sua vez, gera novos modos de narração, de acordo com a necessidade do momento da escrita e do objeto a ser referido.

Outro aspecto importante da crítica lukacsiana diz respeito à função da literatura que, segundo ele, estabelece, por um lado, uma relação entre o indivíduo

³² GINZBURG, N. In: *Corriere della Sera*, p. 12.

³³ LUKÁCS, G. *Marxismo e crítica literária*, p.286.

e o mundo, implicando uma relação com a sociedade presente, e, por outro, certa universalização inegável, pois, querendo ou não, as palavras do escritor referem-se ao destino de toda a humanidade:

“É por esta razão que, de qualquer maneira, a própria orientação dos personagens em relação ao futuro – por mais abstrata ou individualista que um autor a exprima nos seus livros – repousa objetivamente sobre a orientação social da humanidade.”³⁵

Essa concepção de literatura corresponde inteiramente à exposta por Morante em uma de suas poucas entrevistas concedidas. A escritora poderia, mas não quis, intervir nas críticas feitas às suas obras ou mesmo rebater os comentários surgidos em relação à sua personalidade esquivada e narcisística. Segundo Venturi, nas ocasiões em que fora incitada a discorrer sobre si mesma, Elsa Morante dissera que:

“... tutto quello che si può sapere di lei, della sua opera, del suo pensiero e delle sue convinzioni, speranze, tremori, è affidato una volta per sempre ai suoi libri”³⁶.

A conformidade do pensamento de ambos pode ser inferida pelo próprio título escolhido para o romance. *La Storia* significaria tanto uma história individual, com seus fatos ordinários, ou melhor, o relato da vida de um pessoa, sua vivência, obstáculos etc., como também remete à idéia de que a história é de fato a protagonista do romance na medida em que determina as condições de vida da população e orienta as relações sociais e políticas.

Em *La Storia*, as personagens estão à deriva no mar profundo e sinistro das relações bélicas que lhes definem rumos. Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o

³⁴ MORANTE, E. op. cit., p. 1507.

³⁵ LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*, p. 102.

³⁶ VENTURI, G. *Elsa Morante*, p. 1.

realismo de Elsa Morante é um método de investigação, de divulgação e de defesa do valor e da dignidade do indivíduo.

Capítulo II – Inserção dos elementos históricos na crônica e na narrativa

Lo Stato è l'autorità, il dominio e la forza organizzata delle classi proprietarie (...) Esso garantisce sempre ciò che trova: agli uni, la libertà fondata sulla proprietà, agli altri, la schiavitú.

(comentário de Giuseppe Secondo em *La Storia*, p. 25)

1. História X história

Em *La Storia*, retrata-se um período ímpar da história italiana: a Segunda Guerra Mundial que desencadeou carestia, destruição, fome, sofrimento e barbárie.

Essa representação é feita por meio de duas histórias relacionadas intrinsecamente entre si e que no entanto são afastadas no corpo do romance para mostrar o quão distantes caminham uma da outra.

Como preâmbulo a cada capítulo, a autora serve-se de uma sucessão de eventos, uma cronologia de resoluções políticas internacionais que desembocam em guerras, massacres e revoluções vivenciados pelas humildes figuras da fantasia morantiana.

A divisão do enredo entre fatos “reais” e fictícios é nítida, pois os primeiros são exibidos em caracteres menores, sinalizando que não serão esses os protagonistas do romance. Entretanto, as decisões tomadas para guiar a História geral influenciam sobremaneira as possibilidades de se conduzir a vida das personagens da história particular, o que é confirmado pela posição privilegiada daquela, colocada à frente como se seguisse seu caminho alheia a que vem logo após.

A metáfora composta por essa fissura da História exhibe um sistema conceitual de elementar clareza, no limite da evidência simplificadora: numa parte os opressores, em outra as vítimas:

... agli uni il poter, e agli altri la servitù.³⁷

(LS, p. 7)

A partir dessa afirmação, delimita-se, no romance, a existência de duas histórias, a dos Poderosos e a dos humildes. A grande História é vista como uma seqüência contínua de enganar à custa da segunda, a pequena. De acordo com o crítico Enzo Golino, “è sempre l’élite del potere che decide la vita di milioni di milioni di infelici dannati della terra³⁸, inconsapevoli vittime passate, presenti, future.”³⁹ A História é infiltrada ao longo de toda a narrativa, cujas personagens, dominadas e subjugadas, seguem seu destino no decorrer de cada ano de vida do menino Ueseppe.

Na primeira ficha documental, o relato se estende de 1900 a 1940 e as informações desse último ano são, cuidadosamente, já separadas em semestres configurando-se a tendência, seguida a partir de então, de detalhar os fatos ocorridos em bimestres ou mesmo mês a mês. Essa seqüência só é quebrada no término do livro, em que o sumário passa a abranger episódios que vão desde 1948 até 1967, colocados, resumidamente, em grupos de 4 a 6 anos.

Os eventos referentes aos 40 anos iniciais do século XX, se comparados à primeira linha da parte narrativa, introduzem a técnica que consiste na passagem da história geral para a particular:

Le ultime scoperte scientifiche sulla struttura della materia segnano l’inizio del secolo atomico. (...) Non troppe novità, nel gran mondo.

(LS, p. 7).

Un giorno di gennaio dell’anno 1941, un soldato tedesco di passaggio, godendo di un pomeriggio di libertà, si trovava, solo, a girovagare nel quartiere di San Lorenzo, a Roma.

(LS, p. 15).

³⁷ Toda vez que a citação referir-se a *La Storia*, seguir-se-á esse modelo.

³⁸ Termo usado em *La Storia*, p. 8.

³⁹ GOLINO, E. op. cit., p. 99.

O descolamento do universal para o singular é evidente no tocante ao perfil histórico, ao geográfico e em relação às personagens. Desse modo, de *secolo atomico*, passa-se a *un giorno di gennaio dell'anno 1941*; de *gran mondo*, chega-se ao *quartiere di San Lorenzo, a Roma* e, da humanidade inteira, o objetivo restringe-se a um só homem, *un soldato tedesco di passaggio*.

Apoiada pelas epígrafes, que norteiam a atenção para o relato posterior, essa focalização direta no tempo, no espaço e nas personagens adverte o leitor que, para Morante, é na matéria romanceada que se desenrola a verdadeira história. A vida, na sua realidade, está toda e somente com as vítimas do escândalo, que é a História.

Essa concepção de que a História é sinônimo de escândalo está patenteada pelo subtítulo da primeira edição italiana do livro, *uno scandalo che dura da diecimila anni*⁴⁰, e também pela personagem Davide, ao afirmar que as testemunhas da história tornaram-se *cumplici definitivi dello scandalo* (LS, p. 584).

Assim, desde o início do livro já se têm indícios de que a intenção da narradora é denunciar a constante violação da moralidade produzida pela história, mais precisamente, pela Segunda Guerra Mundial.

O estupro cometido por um soldado alemão a uma professora judia evidencia a inexorabilidade de tal momento histórico, pois apesar de as personagens não desempenharem o papel designado historicamente; nos pensamentos da vítima, o agressor é um fascista que:

... doveva già trovarsi in qualche fronte lontano, a violentare altre donne o a fucilare degli ebrei.

(LS, p. 83)

⁴⁰ O subtítulo do livro está estampado no artigo de Cesare Garboli, in: *Libri Nuovi*, VI, n.º 2, luglio 1974.

Ida e Gunther, contudo, estão descaracterizados de suas funções. Desfolhado de todo aparato histórico, o soldado resta não somente inocente, mas uma vítima. Está na cidade contra a vontade, sente-se muito sozinho, longe de casa, com dificuldades para se comunicar em um país estranho e, além disso, foi tratado com desdém numa taverna, onde entrara à procura de consolo e, portanto, se embriagou.

A posição de Morante diante da história é semelhante às declaradas por suas personagens. Tanto Gunther - o soldado do exército nazista, o algoz - quanto Davide - o judeu escapadiço da deportação, a vítima - concordam com a asserção de que a História é um mal, cujas conseqüências são funestas. Para o primeiro:

La storia era una maledizione.

(LS, p.18)

e para o outro:

La Storia, si capisce, è tutta un'oscenità fino dal principio, però anni osceni come questi non ce n'erano mai stati.

(LS, p.584)

A História para Nino - o adolescente romano - também não apresenta aspectos positivos; são acontecimentos ridículos referentes aos outros e não lhe dizem respeito:

La storia, è una commedia loro, che ha da finì!

(LS, p. 442)

O desdém para com a História é típico do herói medíocre lukacsiano. As personagens do romance mantêm-se hesitantes em relação à qual opção fazer. Deixam-se guiar pela propaganda fascista assim como aceitam, mais tarde, o

domínio dos aliados. Ida, representante máximo do mundo médio, obedece aos regulamentos impostos pelo *Duce* sem jamais avaliá-los:

... secondo gli ordini delle Autorità, essa introduceva nei temi e nei dettati i re, duci, patrie, glorie e battaglie che la Storia imponeva, (...) perché la Storia, non meno di Dio, non era mai stata argomento dei suoi pensieri.

(LS, p. 475)

As personagens não percebem a própria existência como algo condicionado historicamente, não compreendem o contexto social em que vivem.

2. As repetições da história

A idéia citada de que a História é imutável, já que “é uma obscenidade desde o início”, conforme asserção de Davide, opera uma repetição constante. Esse é o preceito instituído desde as primeiras linhas do romance por meio da narradora:

Come già tutti i secoli e millennii che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica.

(LS, p. 7)

A fim de atestar o subtítulo do romance, “um escândalo que se repete”, a autora institui diversas circunstâncias constantemente retomadas. Há a recorrência da morte, especialmente valorizada, dos sonhos, muitas vezes reveladores e, dentre as várias repetições expressas em *La Storia*, há o estribilho decifrado naturalmente por Useppe ao ouvir o canto dos pintassilgos:

È un scherzo un scherzo tutto un scherzo!

(LS, p. 269)

Contudo, é sobretudo pela enunciação do mesmo ponto de vista ao longo de *La Storia* que se torna evidente a intenção de Morante de se explicar exaustivamente. Assim, menciona-se a noção de que o corpo é transfigurado pela maternidade ao descrever Ida e a adolescente Carulí, ao comentar a gravidez de Patrizia, namorada de Nino, e em outro momento do texto:

L' unica gravidanza sofferta era bastata, come una malattia, a deformarlo per sempre...

(LS, p. 83)

La Carulí non era bella: col suo corpicino disarmonico, e già sfiancato dalla doppia gravidanza...

(LS, p. 185)

Patrizia appariva invero ingrassata, e al tempo stesso con qualcosa di patito e affaticato nella faccia.

(LS, p. 544)

Erano anch'esse obese, ma pallide; e la madre aveva le gambe tutte gonfie di varici.

(LS, p. 288)

As figuras femininas são características dos escritos morantianos. Embora sejam retratadas consoante à mentalidade difusa no sul italiano, isto é, supersticiosas e fisicamente deformadas quando mães, constituem o recurso mais secreto da visão do mundo da autora: a exaltação da maternidade. Vale destacar que, em *Menzogna e sortilegio*, a maternidade de Concetta, de tão exasperada a leva à loucura, como na loucura desemboca Ida Ramundo em *La Storia*. Numa entrevista concedida a Jean-Noel Schifano, Elsa Morante declara essa adoração pelas mães: "amo molto le madri, le vere madri..."⁴¹

⁴¹ SCHIFANO, J. e NOTARBARTOLO, T. (a cura di). *Cahiers Elsa Morante*, 1993, p. 8.

A passividade e a resignação dos judeus são expressos na narrativa tanto antes quanto depois da *razia* - perseguição do dia 16 de outubro:

Tante notizie erano invenzioni della propaganda. E poi, in Italia certe cose non potrebbero mai succedere. Esse confidavano nelle amicizie importanti (o anche nelle benemerenze fasciste) dei Capi della Comunità o del Rabbino; nella benevolenza di Mussolini verso gli Ebrei; e addirittura nella protezione del Papa.

(LS, p. 59)

... anche le notizie, più o meno ufficiose, della radio-carcere, seguitavano a cadere, là nel Ghetto, in una sorta di passività ostinata.

(LS, p. 91)

Un sopravvissuto, parlandone in séguito, li paragonava agli animali segnati, che si affidano docili al recinto del macello, faccendosi caldo coi fiati l'uno all'altro.

(LS, p. 310)

A confiança depositada pelos romanos na figura do Pontífice Supremo surge mais de uma vez ao longo do romance:

... ma la gente a San Lorenzo se ne curava poco, persuasa che Roma non verrebbe colpita, per la protezione del Papa...

(LS, p. 92)

... e le notizie di altre città italiane bombardate non rimuovevano i Romani dalla loro passività fiduciosa. Convinti che Roma fosse città santa e intoccabile...

(LS, p. 129)

... giacché era risaputo che, per un patto segreto di Ciurcíl col papa, Roma era decretata città santa e intangibile, e le bombe, qua, non ci potevano cascare.

(LS, p. 163)

Tal como se passou, a certeza da proteção papal comprova a desinformação e alienação dos Romanos - com maiúscula, da mesma forma que Morante -, pois o

papa Pio XI era complacente com o fascismo, que concedia favores à Igreja com o intuito de tê-la sob controle.

Pode-se citar ainda, como sintoma da repetição da história, as canções de ninar que Ida ouvira de seu pai e que, mais tarde, cantarola para embalar o sono dos dois filhos, Nino e Useppe:

*... Dormite pieduzzi dormite pieduzzi / che domani andiamo a Reggio / a comprare le
scarpettele / per ballare a Sant 'Idarella...*

(LS, p. 27)

... a comprare le scarpettuzze / per ballare a Santo Ninnuzzu.

(LS, p. 39)

e ci compriamo gli scarpini / per ballare a San Giuseppino.

(LS, p. 129).

Isso posto, infere-se que a autora reproduz, na estrutura da narrativa, a intenção de se tornar repetitiva para que os pressupostos leitores inabituais compreendam que o escândalo da história é um *continuum*.

3. A linguagem

A cisão estipulada por Morante, sempre tendo em vista a clareza da explicação, realiza-se também por meio da linguagem. A contraposição entre as histórias simboliza dois mundos: o adulto e histórico, formalizado pelo jargão jornalístico presente na parte documental:

*In Palestina, impossibile convivenza fra gli Arabi e gli immigrati ebrei. Terrorismo ebraico e
controterrorismo arabo.*

(LS, p. 392)

E o infantil e visionário, referente às crianças, aos animais, aos sonhadores e aos delirantes, cujos discursos correspondem a quase totalidade da parte narrativa, desde as palavras de Useppe:

No, nun me ne ricordo...Io le penso, e subito me ne scordo. Sono tante... però piccole! Però TANTE! Io le penso quando sto solo, e pure quando non sto solo, certe volte le penso!

(LS, p. 522-23)

À fala dos cães, por exemplo, a de Bella ao mencionar seus filhotes:

Quando ne guardavo uno, il più bello era lui; me ne guardavo un altro, e il più bello era questo qua; poi ne leccavo un altro, e frattanto un altro ancora spuntava di mezzo col muso, e indubbiamente ognuno era il più bello.

(LS, p. 556)

O vocabulário juvenil de Nino também se opõe à linguagem equilibrada própria da crônica. No trecho seguinte, a personagem afirma não acreditar mais em Mussolini porque:

... quello é un Caporione uguale agli altri! e i Caporioni, dove passano loro, c'è sempre la stessa puzza! Il popolo sgobba, e lui si lecca i baffi!

(LS, p. 402)

Por último, cita-se o discurso de Davide, extremamente confuso e com várias interrupções:

... quello là [Cristo] non va confuso con lo spettro omonimo che la Storia mette sugli altari, e in cattedra e sul trono... e... lo incolla sulle insegne pubblicitarie dei suoi soliti bordelli...e ... mattatoi... e le banche di ladri... sempre per nasconderci sotto il suo solo, vero idolo: il fantoccio del Potere!

(LS, p. 589)

Sem contar os enunciados proferidos pelas demais personagens, representantes, todas, de uma população pobre material e espiritualmente.

Desse modo, para os fatos documentais, a autora utiliza o estilo próprio da crônica, já os fictícios obedecem aos preceitos do texto narrativo. Tanto numa construção quanto noutra, Morante ambiciona o entendimento imediato, na medida em que quer ser compreendida, preferencialmente, pelas vítimas da História, ou seja, pessoas semelhantes às protagonistas da obra.

A opção pelos acontecimentos privados em detrimento dos oficiais pode ser inferida pelas escolhas lingüísticas com que a autora opera a passagem de uma a outra história.

Nesse ínterim, complexidade e simplicidade se alternam na organização de *La Storia* ao apresentar a mesma seqüência até o final, ou seja, os capítulos são ordenados em forma de crônica, seguida das epígrafes e, só então, surge o relato da vida dos Ramundo propriamente dita. Assim, na primeira parte, a linguagem é trabalhada de maneira a estabelecer uma comunicação séria, embora um tanto irônica, com o leitor; na intermediária, há o lirismo preparatório da ficção em que, finalmente, se nota a simplicidade proposital adquirida, entre outras, pela sintaxe ordenada diretamente.

A economia do romance torna mais vistosa e eficaz a decaída do nível lingüístico observada na parte fictícia. Muito criticada, essa queda corresponde, principalmente, às transcrições da fala "pré-gramatical" de Useppe:

E le dóndini pure, ci stanno? E pure i vavalli, ci stanno?

(LS, p. 173)

Assim como à reprodução insistente do dialeto de várias personagens: o romano, usado e louvado por Nino; o calabrés dos discursos anárquicos e o vêneto

das canções, respectivamente, concernentes ao pai e à mãe de Ida; o napolitano de Carulí, o calabrés de Scimò, a carta quase “desgramatical” de Giovanino etc.:

...ché a te ce penzo io, co´ l’amichi mia, e de fame num te lassamo crepà, ce pòi stà certo. (...)

Noi qui stiamo a Roma, e parliamo Romano!

(LS, p. 105)

Ma quale fango, Noruzza mia? Lu fangu sta sulle mani bianche del proletario e del banchiere! Lu fangu è la putrida società! Anarchia non è fango! Anarchia è onore de lu mundu, nome santo, vero suli della nuova storia, rivoluzione immensa, implacabile!!

(LS, p. 25)

Che saccio? (...) chillo tiene u farnetico della frebbe... mica ragiona da cristiano!

(LS, p. 200)

O empobrecimento do estilo configura-se ainda pelo léxico popularizante como: *s’era adormito, mignotta, baccaiava, gaiardi...* O vocabulário elementar e simplificado serve para que Morante atinja o leitor com a comunicação plena e discursiva. A sintaxe se apresenta em ordem direta - sujeito, predicado e complemento - tendendo a fornecer informações completas e exauridas, além de distribuir com clareza o material narrativo:

Le terre occupate, che ancora resistevano nel 1922, erano state ritolte ai contadini con brutalità definitiva.

(LS, p. 39)

A insistente figura de linguagem de *La Storia* é a comparação: *simile a, tale che, si direbbe, una sorta di...* exprimem relações que esclarecem o significado da frase. Assim, a conjunção *come* e os verbos *parere* e *sembrare* “excluídos da linguagem contemporânea”⁴², segundo Siro Ferrone, tendem a propor o

⁴² FERRONE, S. In: *Il Ponte*. p. 1158.

mecanismo da metáfora, com a diferença de que a construção da frase morantiana desloca o primeiro termo da comparação:

... Nora, che in certe contingenze familiari era brava come una leonessa e provvida come una formica, riusciva a mantenere la famiglia senza troppe angustie.

(LS, p. 33)

A maior parte das comparações remetem ao mundo animal ou acenam a uma sensibilidade materna, em uma dimensão infantil:

... come una ragazzetta, si metteva a fantasticara su talune metropoli che, da zitella, nei suoi sogni bovaristici, aveva vagheggiato come trauardi sublimi.

(LS, p. 49)

As numerosas relações de equivalência das personagens com animais não significam a desqualificação das primeiras. Ao contrário, simbolizam a importância dos segundos.⁴³ A naturalidade com que Morante dá voz e sentimentos aos cães e à gata Rossella é conferida também ao confrontar seus “pobres de espírito” aos idolatrados animais. Os cabelos negros de Useppe, por exemplo, eram “tufinhos lisos, úmidos e lustrosos”:

... come quelli di certe anatre migratrici note col nome di morette.

(LS, p. 109)

Conforme observa Natalia Ginzburg, os animais estão em condição de paridade em relação às pessoas, condição essa comprovada pelos diálogos de Useppe com os cães Blitz e Bella. Segundo a crítica, “se ripensiamo ai personaggi di *La Storia*, ripensiamo agli animali e agli uomini, alla cagna Bella, o a Davide

⁴³ Na entrevista para Jean- Noël Schifano, a autora afirma: “tre sole cose hanno contato e contano per me: l’amore, i bambini, i gatti...”, in: *Cahiers Elsa Morante*, p. 7

Segre, o al cane Blitz, o Eppetondo, o alla gatta Rossella, e alla loro sparizione o morte, con eguale misura di dolore e amore. ⁴⁴

As repetições, marca da narrativa, são percebidas até mesmo entre as comparações. Mais de uma vez as personagens são comparadas a bandidos, ao agirem sorrateiramente; e o suor proporcionado pela canícula, ao mar salgado em que se submerge e se repousa.

Em *La Storia*, a crônica é relatada no presente no indicativo, que assume o valor simbólico da repetição ao instaurar o eterno presente, base de estruturação do romance. As frases iniciais revelam que tudo caminha como sempre, alguns têm poder, outros são presenteados com a escravidão; além disso, a última frase do romance exhibe o mesmo caráter: ... *e la Storia continua...*

A narrativa, reflexo do universo morantiano, começa com o pretérito imperfeito (si trovava), garantia de distanciamento crítico, base do romance histórico que relata eventos já transcorridos.

Nas fichas documentais, que antecedem cada capítulo, a função referencial predomina e, de acordo com Graziella Bernabó, "tradisce spesso una sorta di fretta di dare delle informazioni cui è annessa evidentemente un'importanza limitata"⁴⁵, pois são direcionamentos impostos à pequena história.

*Con la resa incondizionata del Giappone, si conclude la Seconda Guerra Mondiale.
Cinquanta milioni di morti (più trentacinque milioni di feriti, e tre milioni di dispersi).*

(LS, p. 365)

A história dos martirizados pela guerra é abarcada pela função poética, principalmente nas cenas em que há descrições de despedidas ou de agonias, como a do soldado Giovannino, morto nas terras geladas da Rússia:

⁴⁴ GINZBURG, N. op. cit., p. 12.

⁴⁵ BERNABÒ, G. *Como leggere La Storia di Elsa Morante*, p. 83.

E soddisfatto si piega nella sua posa preferita di quando sta a letto (...) Questa è la posizione che lui sempre ha preso per dormire, da piccolo, e da ragazzino e da grande; però ogni notte, al momento che si rannicchia in questo modo, gli sembra di tornare piccolo. E invero, piccoli, cresciuti o grandi, giovani, anziani o vecchi, al buio si è tutti uguali. Buona notte, biondino.

(LS, p. 387)

O uso excessivo de diminutivos *coltelluccio, baccetto, creaturina, cagnetto, ragazzettucci* e numerosíssimos outros revela a função expressiva da linguagem. Alguns deles enfatizam a dimensão do pequeno, sobretudo quando remetem à figura de Useppe, menino que carrega no próprio nome essa característica:

“Giuseppe Felice Angiolino”, Angiolino, (...) perché era di misura così piccola, e di occhi celesti, e buono, che ci faceva poco sentire. (...) [Ida] sistemò il minuscolo figliolino (...) in un lettucio ...

(LS, p. 96-7)

Outras vezes, o diminutivo é usado para descrever a pobreza do lugar e das personagens:

A causa della povertà, la sposina, invece del vestito bianco, aveva un abito di lanetta turchino scuro. (...) Aveva le scarpine di pelle bianca ...

(LS, p. 35)

Dentre tantos, os chamados diminutivos afetivos sobressaem-se na obra, por expressarem a ternura e a simpatia da narradora em relação às personagens, que são nomeadas carinhosamente como *Iduzza, Useppe, Ninnareddu, Carulí, Noruzza, Mariulina, Giovannino, Rossela...*

A emotividade do texto é marcada também pela quantidade de adjetivos, categoria gramatical quase ausente nas fichas históricas, os quais manifestam o intuito de persuadir o leitor e limitar a dimensão de sua imaginação, isto é, contar

os fatos são contados exatamente conforme percebidos pela narradora. Assim, os gestos, o corpo, a voz, o olhar das personagens são descritos incansavelmente ao longo do texto:

... occhio inquisitore, autorevole e minaccioso di Gunther; voce sterica da ragazzina malsicura de Ida; sguardo consapevole e cinico de Nino; occhi grandi, spalancati e sguardo sempre intento e parlante de Ussipe...

Nos exemplos acima se observa mais uma característica do estilo morantiano, o gosto pela simetria sempre centrada sobre o equilíbrio de qualificações duplas ou triplas, que produzem uma melodia singular e circunscrevem a imagem descrita.

4. A inserção da História

As referências histórias se alojam sobre a linguagem emotiva da ficção, em uma complexa relação de “domínio à distância” pois, conforme mencionado, os fatos da crônica atravessam todo o romance sem que as personagens mostrem-se cientes disso, ou seja, apesar do afastamento no corpo da obra, o curso da História orienta o dinamismo dos episódios romanceados.

O envolvimento direto das personagens no combate armado (como Gunther, Nino, Eppetondo, Davide Segre...), realiza-se de maneira inconseqüente e automática, ocasionada pela falta de perspectivas própria de um mundo em guerra, e não pela certeza de defenderem uma causa justa, importante para seu país e seu povo.

Nino, por exemplo, é o caso extremo de incoerência e de alienação política. Nascido e crescido concomitante ao fascismo, defende Mussolini fanaticamente até 1943, ano em que deixa a casa materna para lutar pelo *Duce*. Todavia, ao

reencontrar a família, no abrigo dos refugiados, informa que se tornou *partigiano* pois:

... la Camisa Nera nun s'azzarda. Quelli ciano paura pure dell'acqua piovana.

(LS, p. 210)

Além disso, mostra-se incapaz de interpretar os fatos. Para ele a vida é uma sucessão de episódios desconexos:

... nel comunismo, tutti saranno compagni! (...) nun ce sarano più né ufficiali, né professori, né commendatori, né baroni ne re ne regine... e né führer, e né duci!

(LS, p. 227)

A personagem reflete a alteração da rota observada na posição da monarquia italiana. Essa, sem força política, salvaguarda a ascensão de Mussolini e conseqüentemente sua adesão ao nazismo; no entanto, quando se vê em apuros, o rei procura se unir aos aliados que combatem desde a primeira guerra contra os alemães.

A narradora antecipa na crônica a figura de Eppetondo, o velho guerrilheiro, leitor de *l'Unità*, *il vero giornale italiano*⁴⁶, cuja publicação, naquele período, era clandestina:

Le moltitudini terrestri degli oppressi – del resto desinformate e mantenute nell'inganno – guardano sempre all'URSS come alla sola patria della loro speranza.

(LS, p. 10)

A determinação de Eppetondo pelos ideais comunistas traduzem, segundo a narradora, o sucesso das omissões em relação à ditadura implacável instaurada no

⁴⁶ Cf. *La Storia*, p. 213.

enorme território soviético. Esse velho guerrilheiro e os demais *partigiani* não têm conhecimento do regime de terror instituído pelo “companheiro Stálin”.

Embora Giuseppe Ramundo, pai de Ida, seja um dos únicos em *La Storia* com certa consciência política, não deixa de ser menosprezado docilmente pela narradora que afirma:

Si trattava invero di poveri anarchici della domenica, e la loro attività sovversiva si fermava qui.

(LS, p. 41)

Já Davide Segre, cujo discurso será estudado no último capítulo, defende o anarquismo e fala à vontade sem ser ironizado, reproduzindo muitas vezes o pensamento de Simone Weil, filósofa francesa com elevada ascendência sobre Morante⁴⁷.

A História não só vem exposta na crônica mas se torna frequentemente objeto da narração com a finalidade de confirmar a responsabilidade da narradora onisciente e onipresente. A certeza documentarista é proporcionada pela reconstituição dos hábitos (a vestimenta das mulheres, que Ida deixa de usar) e pela citação de jornais, revistas e canções (transmitidas pela rádio no pós-guerra), de personalidades (jogadores de futebol) e de eventos da época (a medalha do Giro d'Italia 46 pertencente a Scimò).

Tal modo de configurar a narrativa marca a intenção de Morante em inscrever a vida cotidiana de Ida, Useppe, Nino e das outras personagens na história cronológica. A imagem criada pelo crítico Venturi esclarece a função da disposição das fichas documentais, “o tempo cronológico funciona como dobradiça entre a História e a ação narrativa”⁴⁸.

⁴⁷ Segundo Cesare Garboli. “si formò in Elsa, senza volerlo, un ‘complesso Simone Weil’, almeno a giudicare dalla piega inaspettata che prese in lei (...) il rapporto col proprio io.” In: *Scritti servili*, p. 157.

⁴⁸ VENTURI, G. op. cit., p. 114.

Além disso, a linguagem dos jornais é utilizada de modo a facilitar a compreensão dos eventos. O assassinato da prostituta Santina e a fuga do garoto Scimò do reformatório seguem a mesma estrutura de notícia que obtém, na narrativa, a conclusão da história de Ida e de Usepe:

*Il giorno dopo sui giornali apparve la notizia di cronaca: Pietoso dramma al quartiere
Testaccio – Madre impazzita vegliando il corpo del figlioletto.*

(LS, p. 647)

Dentre os exemplos de inserção eficaz do elemento histórico no âmbito dos acontecimentos privados, pode-se citar os episódios destinados à "denúncia ao escândalo", como as previsões da judia Vilma sobre as iminentes deportações da população do gueto, as quais são desprezadas por todos, exceto Ida, que a julgava uma profetisa:

*... i tedeschi ammassavano da una parte tutti gli ebrei senza eccezione, e di là li
trascinavano via, fuori dei confini, non si sapeva dove "nella notte e nella nebbia". E tutti costoro,
morti e vivi, venivano buttati uno sull'altro in fosse enormi, che i loro parenti o compagni erano
costretti a scavare in loro precedenza. I soli lasciati sopravvivere, erano gli adulti più robusti,
condannati a lavorare come schiavi per la terra.*

(LS, p. 60-61)

Para a surpresa e espanto dos romanos, finalmente a cidade é atacada. A correria, o desespero, a poeira e a destruição causados pelo bombardeio inesperado produzem grande efeito na narrativa.

Ao descrever a queda da casa de Ida Ramundo, Morante utiliza a enumeração e, ao confirmar a morte do cão Blitz, inventaria os pertences perdidos. A seqüência do elementos suspende a narração e se atinge, assim, o significado dramático vivido pelas personagens, expressando atribulação e desespero:

Blitz era perduto, insieme col letto matrimoniale e il lettino e il divanoletto e la cassapanca, e i libri squinternati di Ninnuzzu, e il suo ritratto a ingrandimento, e le pentole di cucina, e il tessilsacco coi cappotti riadattati e le maglie d'inverno, e le dieci buste di latte in polvere, e i sei chili di pasta, e quanto restava dell'ultimo stipendio del mese, riposto in un cassetto della credenza.

(LS, p. 171)

O mais significativo componente histórico inserido na parte romanceada é, sem dúvida, a visão que os protagonistas têm dos judeus trancados nos vagões para animais, de partida, numa estação periférica de Roma:

Il vocio veniva di là dentro. Erano forse una ventina di vagoni bestiame, alcuni spalancati e vouti, altri sprangati con lunghe barre di ferro ai portelli esterni. Secondo il modello comune di quei trasporti, i carri non avevano nessuna finestra, se non una minuscola apertura a grata posta. A qualcuna di quelle grate, si scorgevano due mani aggrappate o un paio d'occhi fissi. (...) L'interno dei carri, scottati dal sole ancora estivo, rintronava sempre quel vocio incessante. (...)

(LS, p. 244)

A indiferença da população com respeito ao sofrimento estampado nos rostos dos judeus sobreviventes dos campos de concentração é outra variante de natureza histórica incorporada pungentemente à ficção. Nesse sentido, no outono de 1945, os remanescentes e esqueléticos hebreus retornam à cidade e logo aprendem que poucos ouvintes estavam dispostos a conhecer suas histórias⁴⁹. As pessoas queriam removê-los dos seus dias e até mesmo riam-se deles, devido ao peso irrisório e ao aspecto estranho.

A crueldade e a dor, sentimentos intrínsecos à Segunda Guerra Mundial, transmitem-se pelo olhar de Useppe ao se deparar com as fotografias divulgadas, após o fim do conflito, e com os espectros dos sobreviventes que caminham sós pelas ruas. A mãe, nessas situações, reconhece nas pupilas do garoto:

... lo stesso orrore che gli aveva visto in quel mezzogiorno alla Stazione Tiburtina, circa venti mesi innanzi.

(LS, p. 373)

Igualmente aos episódios apenas referidos, ao longo de todo o romance, mencionam-se personagens históricas, como Mussolini, Hitler, o rei Vittorio Emanuele III e Stálin, cujas ações e características são julgadas mordazmente pela narradora ou pelas personagens.

As duas primeiras figuras, por exemplo, são vistas com desprezo desde o início do relato:

Benito Mussolini, arrivista mediocre, e impasto di tutti i detriti della peggiore Italia. (...)

Adolfo Hitler, un ossesso sventurato, e invaso dal vizio della morte.

(LS, p. 9)

Mussolini e Hitler, a loro modo, erano due sognatori.

(LS, p. 45)

Os projetos dos líderes nazifascistas eram distintos. Para a narradora, Mussolini, um *vassalluccio d'intrallazzo*, almejava para si a glória dos antepassados - "os césaes, os augustos" -; queria tornar-se imperador e recuperar a exaltação da romanidade. Já Hitler, um *filisteuccio invidioso*, cujo lema era o da raça, carregava consigo um desejo de morte advinda "por maus-tratos e degradações até a putrefação"⁵⁰.

Nessa perspectiva, a narrativa é iniciada com a menção subliminar do "pacto de aço" assinado entre Itália e Alemanha, configurado em termos ofensivos

⁴⁹ Primo Levi discute a idéia de que faltam palavras para exprimir a ofensa sofrida nos campos de concentração e a "demolição de um homem"; além disso, afirma em seus escritos que os sobreviventes têm necessidade de falar, embora ninguém os ouça.

⁵⁰ Cf. *La Storia*, p. 45.

ao invés de defensivos⁵¹. Isso explica a presença de Gunther em Roma, de passagem, devido ao envio de tropas alemãs para a África, em defesa dos domínios coloniais italianos. Para a narradora, Mussolini:

... s'era appaiato a lui [Hitler], come, nei circhi, il clown s'appaia con l'augusto.

(LS, p. 368)

Além de ridicularizar a união firmada entre eles, as atuações militares comandadas pelo *Duce* são julgadas como “desastrosas e ruinosas”. Na tentativa de aumentar o Império Colonial na África, Mussolini, com a ajuda das tropas alemãs, invadiu a Etiópia. Sobre esse fato, a narradora comenta:

... il fascista Mussolini non si rendeva conto di avere, all'atto dell'impresa di Etiopia protetta da Hitler il nazista (...) aggiogato oramai per sempre il proprio carro carnevalesco al carro mortuario dell'altro.

(LS, p. 45)

A visão de erro absoluto cometido pelo líder fascista nessa empreitada é compartilhada entre os historiadores. Carocci, por exemplo, define a decisão de invadir o território da Abissínia como uma guerra anacrônica, “il momento era degli azioni favorevole alla liberazioni dei popoli coloniali.”⁵² A ação de Mussolini foi infeliz, por ter tomado o lado errado, na medida em que, segundo o mesmo autor, há dois tipos de expansionismo: o pacífico, proporcionado pela penetração econômica e o político militar.

Assim como os planos, o fim dos líderes será diverso. Mussolini tenta fugir disfarçado de alemão, mas é preso pelos *partigiani*, morto, e tem a cabeça exposta

⁵¹ Dai o desembarque dos aliados na Sicília em 10 de julho de 1943, sem a menor resistência, diferentemente do resto da Itália que tardou em arrefecer a luta, pois o Fuher destinou um número pequeno de soldados alemães à ilha. Cf. CARROCCI, p. 297.

⁵² CAROCCI, G. *Storia d'Italia dall'Unità ad oggi*, p. 290.

em praça pública⁵³. Hitler, em concordância ao retrato desenhado pela narradora, prefere matar-se ao ser pego ou se entregar.

Ao comentar o resultado da guerra europeia, com todas as mortes, inclusive as dos comandantes-agressores, a narradora arremata:

E più di cinquantamiloni di morti contronatura: fra i quali lui stesso, il fuhrer, e il duce italiano (...) I loro piccoli corpi erano mangiati dalla terra come quelli dei giudeu, dei comunisti e dei banditi; e di Mosca e Quattropunte e di Esterina e Angelino e della levatrice Ezechiele.

(LS, p.368)

A figura do rei italiano é escarnecida por ser fraco politicamente, por ter deixado o *Duce* assumir o poder com seus *fasci* e, sobretudo, por abandonar Roma e seus “súditos” - quando a cidade se encontra, na prática, dominada pelos nazistas -, amedrontado com os caminhos que o conflito tomara. Sua última tentativa fracassada de manter a monarquia foi a abdicação em favor do filho, Humberto II, porém, a República fora declarada por meio de um plebiscito. Assim, a família real parte para o exílio:

... il re di Italia (uomo sprovvisto di qualsiasi titolo di menzione fuori di quello ereditato di re).

(LS, p. 9)

Il Comandante che si faceva chiamare re di Roma, era un mangione e beone coatto.

(LS, p. 325)

As atrocidades cometidas durante o stalinismo também são censuradas pela narradora. Para ela, a ditadura da massa proletária, prevista por Marx, reduziu-se à ditadura de Stálin:

⁵³ Cf. *La Storia*, p. 368: A distanza di poche ore uno dall'altro, Mussolini, che tentava di salvarsi scappando camuffato da tedesco, veniva preso e fucilato verso il confine d'Italia; e Hitler si ammazzava con un colpo di pistola (di sua propria mano o di mano altrui), nell'ultimo domicilio dove già viveva interrato, il proprio bunker antiaereo sotto la Cancelleria di Berlino...

In URSS, nuovo regime di terrore di Satlin (...) Il Capo dispone a proprio arbitrio della libertà e della vita di tutti i cittadini. (...) Ogni minima mancanza degli operai (...) viene punita con la deportazione. I campi di concentramento della Siberia sono attualmente affollati.

(LS, p. 391)

A personagem Nino, um “ragazzo di vita” pasoliniano, pleno da inquietude juvenil, embora tenha combatido ao lado dos camisas-negras e, mais tarde, participado da resistência, conclui:

... Stalin e gli altri caporioni (...) si fanno l'occhietto per fregare gli altri e fregarsi fra di loro. (...) Lui pure è un imperialista.

(LS, p. 402)

O imperialismo exercido pelas nações poderosas não é poupado da acidez da narradora:

... alcuni Stati detti “Potenze”, le quali praticamente si dividono l'intera superficie terrestre in rispettive proprietà, o Imperi.

(LS, p. 7)

As opiniões referidas comprovam a tentativa de Morante de se apresentar livre ideologicamente, sem uma visão estereotipada da realidade, porém as críticas acirradas acrescidas pelo discurso das personagens, evidenciam a aproximação da autora ao anarquismo, por descartarem qualquer forma de poder e de hierarquia.

A base do pensamento morantiano se assenta sobre o princípio de que na grande História luta-se pelo poder enquanto na pequena, pela sobrevivência. Essa constatação é reforçada pelas palavras de Lukács, “en medio de las guerras civiles más sangrientas la vida cotidiana de la nación sigue su marcha. Tiene que seguirla

ya en el puro sentido economico, pues en caso contrario la población no subsistiría, se moriría de hambre.⁵⁴”

Em *La Storia*, o auge da guerra representa para a população uma batalha particular contra a fome e a miséria. Esse é um momento único, transformador das pessoas, de seus projetos e esperanças. Ida, por exemplo, apesar de exaurir suas energias na busca por alimento, não sente fraqueza nem apetite; tornou-se incapaz de pensar no futuro, concentra-se apenas no hoje. Além disso, não teme mais os decretos raciais ou as intimidações aos judeus nas ruas⁵⁵.

Para prover o próprio sustento, as personagens adotam posturas ilegais como o furto, a prostituição e o contrabando. Assim, o modo de vida, respectivamente, de Ida, de Santina e de Carulí, de Nino e de Remo, é determinado pelas vicissitudes da guerra e, mesmo com o término do conflito, continuam na ilegalidade, trabalhando para os norte-americanos, que financiam a recuperação do país.

A estabilidade política que se firmou na Itália depois de 1945 deveu-se sobretudo porque os conservadores estavam a maioria reunidos em um único partido – o democrata cristão, cujo maior representante era De Gasperi.

Consoante aos fatos, o presidente do conselho, para não perder o apoio nem da direita e nem da esquerda, convocara a população ao *referendum*, em 1946, para a escolha entre monarquia e república. No romance, Ida vai às urnas, sempre mais por medo do que por obrigação de cidadã, e assinala *republica* e *comunismo*, conforme conselho de Remo.

O imobilismo da história é verificado pela permanência dos católicos no poder e também pelo fato de a Itália manter-se sob a tutela de outro país. Durante o fascismo, subordinava-se à forte e dominadora alemã; no pós-guerra, a diplomacia italiana submete-se à potência capitalista americana.

⁵⁴ LUKÁCS, G. *La novela histórica*, p. 38.

⁵⁵ Cf. *La Storia*, p. 328.

Capítulo III - As pontes entre a História e a história

Che significa F.P.?

Si tratta di un'abbreviazione per Felici Pocchi.

(...) in REALTÀ sono belli; ma la REALATÀ è di rado visibile alla gente ...

Insomma. Obiettivamente, per giustizia, qua si certifica, in fede, che gli F.P sono tutti e sempre bellis-si-mi, anche se per suo conto la gente non lo vede).

(MORANTE, E. La canzone degli F.P. e degli I. M.)

1. O desafio

A subordinação de quase todo capítulo de *La Storia* a frases de autores variados é o modo com que Elsa Morante abre caminho aos temas dominantes do romance, ao mesmo tempo em que avaliza os intuitos crítico-ideológicos que o inspiram. Como se fossem frestas pelas quais os leitores espiam para se informar dos acontecimentos, as epígrafes introduzem a narrativa poeticamente.

Toda epígrafe é um modo lírico de anunciar o relato. Nesse sentido, em uma obra que é dedicada à representação das agruras e da aspereza da vida no período bélico, nada mais revelador do que o estudo desse lirismo intermediário, utilizado como que para suavizar a aridez do tema proposto.

Tanto as epígrafes que abrem o romance como as que são inseridas no início dos capítulos são pistas dadas ao leitor daquilo que encontrará ao dar prosseguimento à leitura. Introduzindo a narrativa, aparecem três delas, com a finalidade de, cada qual à sua maneira, prevenir o que se encontrará nas páginas seguintes. Apesar de sinalizarem para o assunto a ser desenvolvido, essas mostram-se independentes dos capítulos, revelando a idéia genérica da experiência da morte e como e a quem relatá-la.

A primeira epígrafe do livro desempenha a função temática por relacionar-se diretamente à Segunda Guerra Mundial, uma vez que se trata do depoimento de um sobrevivente ao ataque da primeira bomba atômica, lançada pelos norte-americanos no Japão, no dia 6 de agosto de 1945:

*Non c'è parola, in nessuno linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché de
la loro morte.*

(Un sopravvissuto di Hiroscima)

(LS, p. 1)

A declaração delimita o que fora apenas intuído pelo título da obra, situando o leitor no período que será abordado ao longo da narrativa.

De maneira sutil, a frase indica também um dos problemas centrais do romance, a linguagem. Ao mesmo tempo, revela a falta de expressão capaz de confortar as vítimas da História, uma vez que para representá-las e para que se reconhecessem, Morante optou por utilizar um estilo demasiadamente simples, objeto de muita controvérsia entre os críticos. Além dessas alusões, pode-se afirmar que a palavra “cavie” (cobaia) denota a idéia de experimento e de passividade, ou seja, sugere que há alguém sendo sacrificado, sem resistir, em favor de outrem.

Logo abaixo do depoimento transcrito, há um trecho do Evangelho de São Lucas em que se lê:

... hai nascosto queste cose ai dotti e ai savi e le hai rivelate ai piccoli...

... perché così a te piacque.

Luca X-21

(LS, p. 1)

As palavras do Apóstolo evidenciam, de imediato, a intenção de Morante de divulgar a história - tanto a escrita com letra maiúscula quanto a com minúscula -,

a todos, ou melhor, *ai piccoli*, que são os humildes, pertencentes ao povo, os quais a autora gostaria de atingir - haja vista a mal falada tiragem econômica - e de representar - pois escolhe, como protagonistas, a classe menos favorecida economicamente; ou seja, relata a história dos pequenos e dos fracos em detrimento a dos antagonistas, *dotti e savi*. Num artigo publicado no jornal *Avanti!*, Walter Pedullà afirma "...di qualsiasi cosa parlino, i suoi popolani si esprimono con termini impropri e con sintassi sgangherata, che però appaiono goffi solo a quei 'dotti' e 'savi' ai quali sia sfuggita l'operazione linguistica con cui la scrittrice ribalta la loro ingenuità"⁵⁷.

Essa menção é relevante ao relacioná-la às críticas que o livro recebeu por parte exatamente dos "sábios", isto é, dos literatos italianos que reagiram com veemência ao fato de Elsa Morante ter escrito *La Storia* sem levar em consideração, segundo alguns, a tradição literária e, desse modo, concebeu um romance que focaliza os humildes e resgata a onisciência. De acordo com Moravia, o ideal da época era utilizar-se da primeira pessoa, ser subjetivo, não havia mais verdades incontestáveis, como as representadas pelo narrador onisciente. Num artigo publicado no jornal *Corriere della Sera*, Natalia Ginzburg comenta: "Da moltissimi anni, i romanzieri scrivono unicamente per sé. Scrivono per essere meno tristi, meno angosciati, meno soli. (...) Essi scrivono essenzialmente, per liberarsi dalla angoscia, ma in verità una tristezza immensa li assale, nell'atto stesso di scrivere"⁵⁸. Dessa feita, nota-se que o ponto de vista da crítica coincide com o de Morante, pois essa demonstra, já com as epígrafes, que deseja escrever para os outros e não para si mesma.

Em um trecho do já referido *Il beato propagandista del Paradiso*, a autora comenta o fato de Fra Angelico ter adotado uma linguagem pictórica compreensível aos 'idiotas' para explicar a luz e também para contar a biografia de

⁵⁷ PEDULLÀ, W. In: *Avanti!*, 1974, p. 4.

⁵⁸ GINZBURG, N. op. cit., p.12

Cristo: "riconosciamo il linguaggio proprio del 'libro degli idioti.'"⁵⁹. Dessa forma, semelhante ao Evangelho que é pregado para que os humildes entendam - uma vez que Lucas queria propagar a vida e a glória de Cristo ao maior número possível de fiéis - Morante escreve para que todos compreendam e passem a conhecer uma parte da história, motivo de vergonha nacional, que ela presenciou: a Segunda Guerra Mundial.

A referência a Lucas é curiosa, ainda, pelo aspecto realístico dado ao seu relato. Dentre os Apóstolos, foi ele quem mais importância deu à veracidade das informações. Assim, ao escrever sobre a doutrina e a vida de Jesus, desde o nascimento até as aparições depois da Ressurreição, aos episódios em que não esteve presente, ele contou com a colaboração de "testemunhas oculares". Lucas esforçou-se para conseguir vários depoimentos de pessoas que presenciaram os fatos que narraria.

Essa epígrafe incita à representação realista levada a cabo pelo romance, no qual é utilizada a figura da narradora para atestar a verdade dos fatos. Além disso, Morante procura embasar a história fictícia nos episódios trágicos e bárbaros ocorridos durante a primeira metade do século XX.

Como parte de sua estratégia literária, a autora emprega a dedicatória. Contudo, ao invés de oferecer a obra a quem admira, pessoal ou intelectualmente, a autora, externando uma motivação de natureza ideológica, dedica seu romance aos analfabetos:

Por el analfabeto a quien escribo.

(LS, p. 3)

A dedicatória, como componente estrutural do texto, não constitui um elemento estranho do ponto de vista funcional nem do ponto de vista semântico. Ao contrário, na tentativa de explicitar seu objetivo, Morante serve-se dela para

⁵⁹ MORANTE, E. *Il beato propagandista del Paradiso*, p. 9.

denunciar, desde o início, concepções histórico-sociais que interferem decisivamente na narrativa.

O verso do poeta peruano César Vallejo⁶⁰ introduz, então, o argumento do romance e antecipa a polêmica ocasionada com sua publicação. Para o crítico Venturi, os analfabetos são "gli unici che potenzialmete sono in grado di percepire il messaggio del romanzo, poiché, appartenendo alla classe dei desiderati, non sono ancora stati contagiati dall'irrealtà del progresso tecnico."⁶¹ A sociedade dos não analfabetos (letrados, políticos) revelou-se incapaz de aceitar esse livro, incapaz até mesmo de lê-lo⁶²; assim, com essa dedicatória, sugere-se, entre outros, que a autora tinha consciência de quem seriam seus leitores.

Ao ofertar o romance aos analfabetos, reitera-se a frase evangélica, uma vez que nela há referência aos *doti e savvi* a quem não foi revelada a palavra, como se fosse de fato destinada *ai piccoli*. Dito de outra forma, ambas resumem o espírito da escritura morantiana que é o de divulgar a História aos *analfabetos*, ou seja, àqueles que não são habituados à leitura. A autora queria ser lida pelo maior número possível de pessoas, daí a opção pela linguagem comum e acessível.

Admitindo-se que muitas vezes tanto a epígrafe quanto a dedicatória revelam motivações de natureza ideológica, é elucidativo o cuidado de Morante para direcionar a leitura de *La Storia*, pois mostra que além de escrever "para" os analfabetos, escreve "por" eles.

Para a autora, esses humildes são melhores, apesar de discutirem de maneira ridícula sobre política, de serem crédulos e supersticiosos, fora-da-lei de algum modo por pura necessidade, miseráveis empenhados com a própria sobrevivência mas capazes de gozar em natural desordem a vida, mentes fatigadas ou imaturas que são educadas a viverem como excluídos.

⁶⁰ Informação encontrada nas notas do romance, p. 658.

⁶¹ VENTURI, G. op. cit., p. 107.

⁶² Alguns resenhistas afirmaram publicamente não terem terminado a leitura do livro.

Nesse aspecto, a autora contrapõe-se ao conceito elitista e não-comunicador da neovanguarda italiana que angariava um público também elitista e, portanto, reduzido. Já o projeto de Morante é popular pois tem como alvo exatamente os não leitores, os analfabetos, conforme explicitado pela dedicatória.

Após as três citações introdutórias, inicia-se o romance, que é composto por oito longos capítulos, sendo desses, apenas o primeiro não intitulado por uma década específica⁶³; já os sete seguintes correspondem a cada ano sucessivamente. Dessa forma, a narrativa começa em 1941 e termina em 1947, datas relativas ao nascimento e à morte de Usepe.

Antes dos fatos da crônica, cuja data inicial é 1900, há a seguinte epígrafe:

“... di procurarmi un catalogo, un opuscolo, perché quaggiú, madre mia, non arrivano le novità del gran mondo...”

(dalle Lettere Siberiane)

(LS, p. 7)

Essa frase concentra elementos importantes para a interpretação da obra. Em primeiro lugar, revela um pedido claro de informações ainda que simplificadas como as presentes em catálogos e opúsculos, portanto, breves como as inseridas na crônica. Ao mesmo tempo, demonstra a ânsia de ao menos conhecer o “grand monde”, a “alta roda”, a aristocracia do poder.

É também explicitado que o sujeito está distante, mais especificamente, numa posição inferior. A frase destaca, antes mesmo de iniciar o relato, a nítida divisão estabelecida pela autora entre a grande História, construída pelos pertencentes ao *grand mondo*, e a pequena, submetida àqueles que apelam por notícias, mesmo que sejam mínimas.

⁶³ O capítulo inicial é intitulado:19**.

2. O relato

Da mesma maneira que a crônica tem a função de contar as novidades do *grand mondo*, a narrativa serve como introdução, pois se trata, na verdade, da apresentação de Ida Ramundo e de Gunther, cujas histórias são narradas a fim de que o leitor visualize a origem do garoto, Useppe, fruto desse encontro e que será contemporâneo ao período bélico. Desse modo, está contido no capítulo inicial a história pessoal da mãe - a infância, os pais, o marido, como se deu a morte desses entes queridos -, e a breve trajetória do pai - a família em Dachau e os passeios de bicicleta.

Abre-se o capítulo introdutório pela apresentação em versos de Gunther, o soldado do exército alemão:

*Un giorno di gennaio dell'anno 1941 / un soldato tedesco camminava / nel quartiere di San Lorenzo
a Roma.
Sapeva 4 parole in tutto d'italiano / e del mondo sapeva poco o niente.
Di nome si chiamava Gunther. / Il cognome rimane sconosciuto.*
(LS, p. 13)

Esses versos prenunciam, de maneira geral, a relação compreensiva que a narradora estabelecerá com as personagens, ao passo que, especificamente, expressam a ingenuidade do rapaz, de modo a não deixar espaço a futuros julgamentos hostis. Gunther é apresentado como um jovem inexperto e, apesar do estupro cometido, pode-se ler nas páginas seguintes a cautela da narradora em não responsabilizá-lo pelo ato, uma vez que:

... lo aveva sorpreso un'orrenda e solitaria maliconia, che denunciava la sua indole non formata, piena di contrasti. Un po', difatti, il ragazzo era impaziente di avventura; ma un altro po', rimaneva, a sua stessa insaputa, un mammarolo.

(LS, p. 17)

Com essa descrição psicológica do soldado, a narradora sai em sua defesa com o argumento de que o soldado não passa de um rapaz inseguro e, naquela ocasião, estava embriagado e com muita saudade de casa.

A cena em que Useppe é concebido remete à anunciação de Cristo, como se o jovem alemão visitasse Ida, a futura mãe, exatamente para revelar-lhe a vinda de uma criança especial. Embora incapaz de encarar e interpretar a vida na realidade, é a professora da escola elementar a “escolhida”, a cheia de “graça”.

Ainda nessa epígrafe se evidencia um caráter típico de *La Storia* que é a delimitação cerrada do tempo e do espaço; esse último é marcado pelo lugar em que a personagem passeia, não só circunscrevendo a cidade como também o bairro, o que já traz conotações próprias:

Il Testaccio non era un quartiere di periferia come San Lorenzo. Benché abitato anch'esso, in prevalenza, dal ceto operaio e popolare, solo poche strade lo separavano dai quartiere borghesi.

(LS, p. 310)

Quanto ao tempo, vê-se que é de extrema significância pois, tanto a epígrafe quanto a narrativa têm início com as mesmas palavras, que o situam com exatidão:

Un giorno di gennaio dell'anno 1941...

(LS, p.15)

O tempo é um aspecto fundamental no romance, iniciado no momento em que o exército alemão está presente na cidade de Roma. Observa-se que o tempo da narrativa é coerente com o histórico, pois é marcado com frequência e estabelece a seqüência dos episódios. Assim, pode-se seguir os acontecimentos não só pelo título de cada capítulo, como também pelas sentenças inseridas no decorrer do texto:

Giuseppe Felice Angiolino nato a Roma il 28 agosto 1941. (LS, p. 96);

Il primo inverno della sua vita, come già l'autunno, Giuseppe lo passò in totale clausura...

(LS, p. 119);

... era caduto il fascismo, sostituito dal governo provvisorio badogliano, che durò 45 giorni.

Il quarantacinquesimo giorno, che fu l'8 settembre 1943, gli Alleati angloamericani (...) Durante tutti questi avvenimenti, Ida e Useppe avevno seguitato a dimorare sui margini del territorio di

Pietralata... (LS, p. 179);

Dopo lo sbarco alleato a Anzio del 22 gennaio, dalla borgata arrivarono canti e grida, come

se ormai... (LS, p. 295);

Ma in quella primavera del '45... (LS, p. 369);

Sui primi di gennaio del '46, i Marroco ebbero notizia che un loro parente di Vallecorsa (...)

era tornato, lui pure, dalla Russia... (LS, p. 393) e,

Sul finire dell'inverno, a casa di Ida era stato impiantato il telefono. (LS, p. 491).

É interessante notar a rapidez com que a Itália reergueu-se no pós-guerra, pois, em 1943, Ida torna-se desabrigada e, quatro anos mais tarde, possui uma linha telefônica em casa. Isso confirma o auxílio financeiro norte-americano⁶⁴, modificador drástico do modo de vida italiano.

A poesia em que se celebra o nascimento de um herdeiro, designada como epigrafe do segundo capítulo, anuncia a chegada de Useppe que viverá até o final da Segunda Guerra Mundial.

*Trecento araldi in festa coi nastri al vento
corrono la città suonando trombe e tamburi. (...)*

Tutte le porte si spalancano. Sulle soglie i pellegrini salutano a mani giunte. (...)

perchè la regina oggi

ha dato al mondo un erede al trono!

(LS, p.79)

⁶⁴ De Gasperi desejava enfraquecer os comunistas para obter melhores condições no tratado de paz e ainda contar com a ajuda econômica dos EUA, o que certamente agilizaria a retomada do desenvolvimento italiano.

É com Useppe que começa a longa celebração morantiana da vitalidade, da *joie de vivre* e da inocência dos pobres de espírito. Assim, as palavras aludem à alegria e ao orgulho proporcionados pela existência de Useppe, menino prematuro, que veio ao mundo sem querer machucar, dominado por uma felicidade contagiante.

Nesse capítulo, narram-se os acontecimentos de 1941: a gravidez de Ida, o nascimento de Useppe no gueto romano e a mudança da rotina em sua casa, pois, além da chegada do recém-nascido, vive agora, no pequeno apartamento, o cão Blitz, que segundo Nino é de raça bastarda⁶⁵. Para ele, Useppe é visto como um presente:

...a lui non importava molto di sapere donde gli venisse questo regalo inaspettato.

(LS, p. 99)

O garoto oferece ao irmão mais velho acima de tudo maior liberdade, na medida em que já durante a gravidez oculta, Ida entrega, finalmente, as chaves da porta ao adolescente.

A poesia manifesta as visitas que, pela manhã, sem que a mãe soubesse, Nino fazia a Useppe com os amigos e que o enchiam de contentamento e de satisfação e, acrescente-se a isso, o amor incondicional que os irmãos sentem um pelo outro.

Quando o que se vai narrar são os primeiros passos, palavras e passeios do pequeno Useppe, correspondentes ao terceiro capítulo, a epígrafe inserida é uma canção popular infantil:

*(...) Esci esci sole / ché mamma tua ti vuole
e búttaci le pagnotte / per dare ai giovanotti*

⁶⁵ Cf. *La Storia*, p. 104.

*e búttaci i biscottini / per dare ai bambini (...)*⁶⁶

(Canto popolare infantile)

(LS, p. 117)

A pertinência dessa canção é grande por apresentar o mais alegre e, não por acaso, menor capítulo do livro. São apenas 24 páginas em que aparecem a precocidade e os pequenos e raros prazeres do menino:

... non s'era mai vista un creatura più allegra di lui.

(LS, p. 120)

A chegada do verão é outro fator que, a despeito da situação beligerante, enche de luz e de vida as ruas de Roma - cujos habitantes acreditavam tratar-se de uma "cidade santa e intocável" onde, finalmente, o menino faz o primeiro passeio:

*... era la prima volta in vita sua che vedeva un prato; e ogni stelo d'erba gli appariva
illuminato dal di dentro, quasi contenesse un filo di luce verde.*

(LS, p. 123)

Surgem as descrições das saídas de Useppe, suas descobertas; primeiro às escondidas, *a cavalluccio sulle spalle di Nino* acompanhados pelo cão Blitz e, em seguida, com a mãe que, algumas vezes,

*... se lo caricava in collo, cercando di nascondere la propria faccia col corpicciolo di lui:
spaurita, come se lungo il tragitto si rischiasse d'incontrare il babau.*

(LS, p. 131)

A alegria de viver característica do menino Useppe não é abalada quando descobre a miséria e a dor espalhados pela cidade. Igualmente, Nino - um sedutor,

⁶⁶ *La Storia*, p. 117. (Saia saia sol / que sua mãe o quer / e jogue-nos os pãezinhos / para darmos aos

na opinião de Pasolini -, exala festividade nos caminhos percorridos, ainda que cresça em anos tormentosos de guerra. A autora, até aqui, não apenas representa a vida, como a enaltece.

3. A barbárie

A dramaticidade dos acontecimentos narrados no longo capítulo referente a 1943 é inferida pelo poema da epígrafe, cujos versos iniciais são:

Dove andiamo? dove ci portano?

(LS, p.145)

Dessa epígrafe sobressai, evidentemente, a cena já referida, em que Ida e Ueseppe se deparam com judeus encarcerados em vagões na estação Tiburtina, à espera do desconhecido, o que acontece no ano do bombardeio sobre Roma⁶⁷.

Tal como aconteceu na história real, as personagens procuram abrigos antiaéreos e, mais tarde, com a destruição de bairros romanos inteiros, instalam-se em refúgios ou ainda - semelhante ao ocorrido com Nino - jovens se afastam da família para lutarem com os camisas-negras.

As interrogativas da epígrafe estabelecem o traço de dúvida que abrange o capítulo como um todo. Nino, por exemplo, em plena adolescência, é impelido por fatores intercorrentes ao furto de alimentos, às brigas nas ruas, à visita a prostitutas

garotinhos / e jogue-nos os biscoitinhos / para darmos aos menininhos).

⁶⁷ Os dois bombardeios sobre Roma aparecem no livro de maneiras diversas. O primeiro é descrito com minúcia, já o segundo é apenas mencionado.

e ao abandono à escola⁶⁸. Sem nenhuma convicção política, apenas para “animar” a vida, segue para o norte do país em defesa do *Duce*.

As vítimas dos ataques aéreos e os fugitivos de guerra dirigem-se ao abrigo de Pietralata sem saberem ao certo o que será de suas vidas. Outra personagem completamente sem rumo que surge nesse capítulo é o burguês Davide Segre. Após fugir do trem que transportava judeus para os campos de concentração, chega ao refúgio e, ao receber a notícia da deportação de seus familiares, decide-se pela luta *partigiana* também por falta de opção e não por ideologia.

Além disso, Roma fora declarada Cidade Aberta, significando, na prática, a ausência de governo, pois tanto Mussolini quanto o Rei abandonam a cidade e se escondem amedrontados. Com o avanço dos aliados pelo sul do país e a resistência dos alemães ao norte, a população romana vive dias extremamente turbulentos e incertos.

A ordem dupla da polícia enviada para os chefes de província, determinando o envio dos judeus aos campos de concentração e o confisco de seus bens, além de instituir a vigilância dos meio-hebreus⁶⁹, também relaciona-se à mensagem do primeiro verso do poema por antecipar o até então desconhecido destino dos judeus e de seus pertences.

4. O vazio

No meio da narrativa, em que a fome arrebatava a Cidade Santa, não há mais epígrafes, como se não houvesse mais o que explicar ou aludir. O silêncio impera momentaneamente:

⁶⁸ Cf. *La Storia*, p. 136.

⁶⁹ Cf. *La Storia*, p. 285.

...dentro la città isolata, saccheggiata e stretta d'assedio, la vera padrona era la fame.

(LS, p. 326)

É nessa parte da narrativa que se assiste à maciça interseção dos eventos da Segunda Guerra Mundial e as histórias individuais das várias personagens do romance.

Em 1944, os Ramundo partem de Pietralata, graças à herança deixada por Giuseppe Secondo, e alugam um quarto na via Mastro Giorgio, no Testaccio, a poucos passos da escola de Ida.⁷⁰ Os esforços dessa para alimentar o filho caçula em meio aos estragos da guerra são tocantes e comparam-se aos dos animais para com seus filhotes. O desespero faz com que a mãe zelosa perca:

... ogni senso d'onore e di vergogna, oltre che di paura.

(LS, p. 329)

Ida não porta mais chapéu nem meias e, por ser prático, corta os cabelos. Até mesmo qualquer sensação de fome lhe é subtraída. A precariedade da situação a incita a cometer pequenos furtos: ovos, uma lata de carne em conserva, um pacote de sal e a farinha roubada do caminhão.

In quell'ultima decade di maggio, essa commise, di media, un furto al giorno. Stava sempre di guardia, come una borsaiola, pronta alla prima occasione di arraffare.

(LS, p. 333)

A comunicação é interrompida não só pela ausência do elo entre os fatos históricos e a narrativa – função das epígrafes – como também no próprio espaço do romance pois, por ocasião dos ataques aéreos:

⁷⁰ Cf. *La Storia*, p. 308.

... era stato proibito il passaggio dei ponti sul Tevere. Così la città era divisa in due territori, che non potevano comunicare fra loro.

(LS, p. 344)

A impossibilidade de atravessar a cidade dificulta ainda mais a vida das pessoas que param de trabalhar ou mesmo, no caso de Ida, de receber o talão de racionamento, pois a Pagadoria fica do outro lado do rio.

No sexto capítulo, referente a 1945, também sem alusão poética no início, a narradora explica as bombas de Hiroshima e de Nagasaki, seguida do comentário do fim oficial da Segunda Guerra Mundial.

A intensidade dramática pode ser observada quando Useppe descobre as fotografias publicadas em jornais e revistas com o término da guerra. As imagens colhidas pelos aliados ao entrarem nos campos de concentração ou recuperadas nos arquivos dos próprios alemães, atormentaram sobremaneira o menino que fica paralisado e, justamente uma das hipóteses aventadas para sua morte precoce, recusa-se a crescer e conhecer as atrocidades da vida.

A volta dos judeus, com os semblantes aterrorizados, é representada e percebida dolorosamente pelo garoto:

Per il loro peso irrisorio e il loro strano aspetto, la gente li riguardava come fossero scherzi di natura. (...) Presto essi impararono che nessuno voleva ascoltare i loro racconti.

(LS, p. 376-7)

As pessoas, ao contrário, querem esquecer-los, apagá-los da lembrança da mesma forma que, segundo a narradora, se faz com entes doentes em uma família, como se aqueles fossem responsáveis por trazer mais feiúra e infortúnio à cidade que já se encontrava arrasada⁷¹.

⁷¹ A cidade é comparada à Índia mais de uma vez ao longo do romance.

No mesmo capítulo, acontecem vários episódios trágicos: o assassinato do velho guerrilheiro Giuseppe Secondo e o do jovem companheiro de resistência de Nino; o bárbaro fim de Mariulina e de sua mãe; a morte do avô da família Marroco; o homicídio da prostituta Santina e, finalmente, a agonia de Giovannino Marroco na Rússia.

Com o fim da guerra, em 1946, mãe e filho mudam-se para a via Bodoni. Useppe é acometido pelo primeiro ataque epiléptico - que se dá no mesmo dia em que Nino morre em um acidente de caminhão. Diante de tanta infelicidade, têm-se início a transformação e o distanciamento de Ida que se torna alheia à sua atividade profissional e de qualquer outro envolvimento.

Enfim, no centro do texto descrevem-se momentos e situações de desespero, de penúria e de profunda tristeza proporcionados pela história dos poderosos às suas vítimas. A ausência das epígrafes corresponde ao nada, ao vazio impostos pelas vicissitudes da guerra que, no seu auge, marca pungentemente o clima do romance.

5. A volta ao relato

No último capítulo reaparece a epígrafe, dessa vez, com dois versos de uma poeta russa:

... imponderabile in un mondo di pesi...

...dismisura in un mondo di misure...

Marina Cvetaeva

(LS, p. 489)

O final da narrativa é reservado para discorrer sobre o “mal” de Useppe, manifesto com mais evidência, relatar as constrangidas consultas a especialistas e, conforme a narradora afirma:

Resta dunque da raccontare per ultima quella primavera-estate del '47, coi vagabondaggi di Useppe e della sua compagna Bella, in libera uscita nel quartiere Testaccio e dintorni.

(LS, p. 507)

As palavras da epigrafe remetem também à imponderável solidão de Davide, acentuada pela morte de Nino:

... in tutti i posti dove andava (...) in qualsiasi altra città o paese, non aveva nessun amico.

(LS, p. 513)

e ao desmedido discurso proferido na taberna, assim como sua morte por overdose.

Não seria exagero afirmar que a morte é o tema dominante na obra de Elsa Morante. Já nos primeiros contos, reunidos em *Lo scialle andaluso*, até o último romance, *Aracoeli*, a morte, que a fascina e ao mesmo tempo a repele, está presente com significados variados. De acordo com Venturi, "la morte si trasforma necessariamente in folia"⁷², de modo que o morto possa viver na mente transtornada de quem não suporta lidar com a perda. Poder-se-ia enumerar uma série de personagens morantianas que não aceitam a ausência de entes queridos ou que se defrontam com a morte, como: Jusvin, de *Il ladro dei lumi*, é punido por um deus impiedoso; o protagonista de *L' uomo dagli occhiali*, que não se lembra do assassinato que cometera; Anna e Concetta, que não compreendem a morte do belo Edoardo em *Menzogna e sortilegio*; Antigona, de *Il mondo salvato dai ragazzini*, que se nega a ver o fim do pai, permanecendo ao lado dele; o filho de *Aracoeli*, que vai à

⁷² VENTURI, G. op. cit., p. 47.

terra natal materna como quem quer resgatar ao menos os caminhos por onde a mãe passou.

Seja nos contos juvenis ou nos romances, a morte é destacada como um limite absoluto, perseguido de modo sutil pela maioria das personagens, que se arriscam e se defrontam com essa idéia obsessiva. O presságio da morte transformar-se-á, enfim, numa “despreocupação” em *La Storia*, ou melhor, a morte também faz parte da realidade, é inerente à vida e, portanto, passa a ser encarada com indiferença. Nas palavras de Venturi, “la morte altro non è e non deve essere che una modificazione della vita”⁷³ e como tal passa a ser “narrada” dentre as esferas do real que são abarcadas pela literatura.

Os versos simbolizam, finalmente, a dor que se apodera de Ida, cuja demência é arraigada pela morte do segundo filho:

Ida prese a dondolare in silenzio la propria testolina imbianchita; e qui le sopravvvene il miracolo. Il sorriso, che oggi aveva aspettato inutilmente sulla faccia di Useppe, spuntò a lei sulla propria faccia.

(LS, p. 647)

A derradeira epígrafe antecedente ao apêndice histórico, que vai de 1948 a 1967, é um trecho de uma poesia do poeta espanhol, Miguel Hernandez⁷⁴, combatente republicano, morto nas prisões franquistas. Esse último apelo é para o *pischeluccio* Useppe:

*Muerto niño, muerto mio.
Nadie nos siente en la tierra
Donde haces caliente el frio.
Miguel Hernandez*

⁷³ VENTURI, G. op. cit., p. 73.

⁷⁴ No artigo de *La censura in Spagna*. Morante comenta que citou o poeta espanhol em *La Storia* com a intenção de honrar “quanto di vivo, di tragico e di meraviglioso rappresenta la Spagna nella cultura del mondo e nella vicenda sanguinosa del nostro secolo”.

Com o poema, retorna-se ao tema da primeira epígrafe, comprovando a circularidade da história. Assim como o escândalo, repetido a dez mil anos, a incompreensão e o desconsolo provados pela morte são retomados no final da história.

Outra relação existente entre as epígrafes apenas mencionadas é a referência à arquitetura do romance. A primeira reporta-se à Segunda Guerra Mundial especificamente, logo, aos fatos descritos nas fichas documentais, e essa vincula-se em essência ao enredo, ou seja, à história das personagens do romance, ao refletir o pesar sentido com a morte de um menino. A ligação entre elas é evidente pois, além do tema, fazem parte da divisão da obra e confirmam a repetição na estrutura. Em outras palavras, a de abertura lança luz à grande História e a última focaliza a pequena.

Tendo em mente essa última, Ida soubera resistir à perda de seus pais e do marido, Alfio, ao racismo, às ruínas da guerra, à fome, aos massacres⁷⁵, mas sucumbiria à morte de um filho. Sua vida passou da dor ao desvario.

6. A esperança

Os versos fúnebres finais são atenuados pelas palavras gramiscinianas, escritas quando o autor estava encarcerado, que encerram realmente o livro:

*Tutti i semi sono falliti eccetuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non
un'erbaccia.*

(Matricola n° 7047 della Casa Penale di Turi)

⁷⁵ Cf. *La Storia*, p. 476.

A citação privilegia um escritor com inequívoco influência sobre Morante, portanto, a reverência estabelecida é evidente⁷⁶.

O pensamento de Gramsci remete, inevitavelmente, ao otimismo, pois embora afirme não saber exatamente o que restou, acredita que seja uma flor e não uma erva daninha. Nessa acepção, transmite-se a idéia de que a inocência, a sabedoria e a felicidade emanadas pelas crianças e por aqueles que são crianças espiritualmente representam a alternativa ao espírito de prepotência e às injustiças da vida e do mundo.

Fechar o romance com uma citação gramsciana comprova a referência evangélica do início do livro, pois é conhecida a fé do filósofo no proletariado. Ele acreditava, diferentemente da maioria dos intelectuais, que não havia necessidade de se guiar a massa, posto que essa chegaria ao poder por si só e um dia construiria a história.

Morante busca um reforço aos seus ideais de aproximação e preferência ao povo, na medida em que o autor eleito para concluir o romance defende a ação de um intelectual “orgânico”, ou seja, aquele não só capaz de entender as manifestações populares como de senti-las.

Apesar de a História ser cíclica e vista como um mal inexorável, a frase gramsciana significa a certeza da reconstrução, uma flor que brota dos escombros, as ervas daninhas esgotaram seu ciclo.

⁷⁶ Cf. La canzone degli Felici Pochi e degli Infelici Molti. In: *Piccolo manifesto e altri scritti*, p. 29.

Capítulo IV – Quem conta essa história

O poeta produz o belo pela atenção fixada no real. Do mesmo modo, o ato de amor. Saber que este homem, que tem fome e sede, existe realmente tanto quanto eu – isso basta, o resto vem por si.

(Simone Weil, A gravidade e a graça)

1. A participação

A narradora de *La Storia* gerou muita controvérsia entre os críticos, principalmente quanto à distância em relação às experiências contemporâneas, que se utilizavam da primeira pessoa ou do “tradicional” narrador onisciente, sem a complexidade de envolvimento e sentimentalidades evidentes no discurso daquela que conta essa história.

Como uma testemunha ocular que não se nomeia e não se sente obrigada a dar explicações sobre como conhece os fatos, a narradora indica que é interna por meio de comentários, como:

Ricordo che quel giorno era domenica; e il mese, mi pare fosse giugno.

(LS, p.371)

Com frequência, informa seu ponto de vista diante dos eventos como, por exemplo, na ocasião da morte de Davide:

La mia opinione sarebbe che Davide Segre, di sua natura, amava troppo la vita per disfarsene consapevolmente da un giorno all'altro.

(LS, p. 621)

Por ser incontestável que se imprime na narrativa a marca do narrador, é que se evidencia o modo de ver o mundo sob a perspectiva feminina. Essa perspectiva garante o forte envolvimento emocional com as personagens, percebido, entre tantos outros, por meio do apelo da narradora para ficar mais um pouco com Useppe:

... che mi si lasci, dunque, ancora un poco in compagnia del mio pischelluccio, prima di tornarmene sola al secolo degli altri.

(LS, p.625)

Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa de *La Storia* pertence ao chamado gênero misto, pois, embora seja em terceira pessoa, há comentários que comprovam a proximidade da narradora com as personagens:

E anch'io qua d'ora in poi lo chiamerò Useppe, giacché questo é il nome che sempre gli ho conosciuto.

(LS, p. 131)

Ricordo con precisione particolare la canzone trasmessa nel frattempo dalla radio (era una, difatti, ch'io tenevo già nell'orecchio, forse perché uscita nell'immediato dopoguerra, comunque, ancora in tempo per essere cantata da Ninnuzu: era da lui, credo, che l'avevo imparata).

(LS, p. 590)

Evidencia-se, conforme a citação acima, que a narradora dialoga com o leitor. Porém, a singularidade dessa figura reside no fato de se relacionar também com as personagens, assim, avisa Ida de que errou o trajeto durante a caminhada a esmo pela cidade, como reação à morte de Nino:

Ida Ida dove vai, hai sbagliato direzione.

(LS, p. 466)

Embora tenha um olhar abrangente dos fatos, a narradora se coloca no mesmo plano que as personagens, está na mesma dimensão e não acima delas.

Morante não se cansa da matéria narrada e sempre opta por esgotar a representação das personagens, feita de maneira espiral, até que se conheçam todos os lados de sua personalidade. Conforme comentado, para preparar o nascimento de Useppe, menino que vive até o imediato pós-guerra, apresenta antes a vida de Ida e de Gunther, numa longa digressão.

A narrativa é desviada, então, para o tempo e espaço referentes aos pais de Ida, em Cosenza, focalizando o relato no cotidiano que levavam como professores, nas leituras e discussões travadas entre si. Logo no primeiro capítulo, a narradora, manifestando sua participação no romance, afirma não conhecer muito bem a Calabria⁷⁷, terra natal de Giuseppe Ramundo, pai anárquico, que citava constantemente autores revolucionários como Proudhon, Bakunin, Kropótkin⁷⁸.

De acordo com Rosenfeld, "dona do assunto, tem o direito de intervir, expandindo o relato em espaço e tempo, voltando a épocas anteriores ou antecipando-se aos acontecimentos, visto conhecer o futuro (dos eventos passados) e o fim da história"⁷⁹. Nesse sentido, em reiteradas vezes, a narração avança por meio de informações fornecidas aos leitores, das quais as personagens ainda não são cientes ou nem chegarão a saber, tais como o desconhecimento de Ida sobre as perguntas a seu respeito, feitas por alguns policiais alemães ao porteiro do apartamento da rua Mastro Giorgio⁸⁰ e o encontro de Nino com os Mil em Nápoles:

Però Ninnuzu non si ricordò mai, dopo, di riferire questo incontro a Ida: la quale (...) rimase per sempre nel dubbio che i Mille fossero tutti sepolti sotto le macerie di Albano.

(LS, p.280)

⁷⁷ Cf. *La Storia*, p. 28.

⁷⁸ Autores lidos e comentados por Morante nas cartas enviadas para amigos, numa dessas escreveu: "sto rileggendo i miei cari AUTORI anarchici" In: *Piccolo manifesto e altri scritti*, p. 14.

⁷⁹ ROSENFELD, A. *Gêneros e traços estilísticos*, p. 30.

São vários os episódios em que as personagens não vêem o mesmo que a narradora, dentre eles, o referente à consequência da notícia recebida por Davide sobre a deportação de seus pais, avós e irmã:

... alla mattina, le giunture delle sue [Davide] dita erano tutte scorticate e sanguinolente; ma nessuno, nello stanzone, fece in tempo a osservagliele.

(LS, p. 255)

E ainda quanto ao paradeiro da judia Vilma, andarilha que clama pelo quadrilátero do gueto, o holocausto vindouro:

... Ida non la rivide più; ma io ho motivo di supporre che sia sopravvissuta a lungo. Mi sembra infatti di averla riconosciuta, non molto tempo fa (...)

(LS, p. 480)

Apenas o posicionamento retrospectivo da narradora permite o conhecimento de ações que seriam ignorados por um observador sincrônico. Assim, além de saber mais que as personagens, antecipa questões, como a presença de algumas figuras na história. O garoto Scimó, por exemplo, protagonista dos episódios transcorridos na “tenda das árvores”, à margem do Tibre, tem sua participação na trama anunciada, juntamente com a da cachorrinha Bella, quando Usepe pensa ter ouvido os pintassilgos cantarem *è uno scherzo uno scherzo tutto uno scherzo!*

... solo verso la fine, come si vedrà, l' ha insegnata [a canção] a due suoi amici: un ragazzetto di cognome Scimó, e una cagna.

(LS, p. 269)

⁸⁰ Cf. *La Storia*, p. 286.

O quarto protagonista da obra, Davide Segre, também é mencionado com antecedência ao ser evidenciada a pobreza de Useppe diante dos demais habitantes do abrigo de Pietralata:

... in séguito, come si vedrà, arrivò un ospite che, almeno per il momento, era più povero ancora di lui.

(LS, p. 187)

A narrativa de Elsa Morante não é neutra, logo, apresenta-se repleta de digressões. Essas, em *La Storia*, além de prepararem a chegada das personagens, esclarecem assuntos e adiantam fatos. Nesse sentido, ao comentar os pensamentos da médica, enternecida pela fraqueza e desnutrição de mãe e filho, a narradora assegura que Ida ou Useppe morrerá em breve, ao confirmar o que era apenas uma suposição:

"Ecco due creature, alle quali resta poco da vivere..." Ma su una delle due, in realtà, essa si sbagliava.

(LS, p. 624)

"Como se fosse um pequeno deus onisciente", na acepção de Rosenfeld, a narradora diseca os pensamentos e ações das personagens, sejam animais ou figuras humanas. Dessa feita, descrevendo um dos passeios de Bella com Useppe, afirma que a primeira:

... abbassò la coda e gli orecchi svicolando i muri del Canile Municipale, da cui si poteva udire qualche grido sperduto; però, a Useppe essa preferì non farlo sapere.

(LS, p. 518)

Conhece de fato qualquer movimento da consciência, até os extratos mais subterrâneos:

Essa non osò chiedere a Tore altri schiarimenti (...) né sapeva a chi rivolgersi per conoscere se pure i mezzo-sangue stavano scritti nell'elenco dei colpevoli (fu proprio questo il termine usato da lei nel pensiero).

(LS, p. 238)

É particularmente interessante examinar a narração em terceira pessoa que exprime, com clareza, não somente os estados consciente e inconsciente de Ida, mas também dos pensamentos mais íntimos das demais personagens, trata-se, segundo Pupino, da chamada "capacidade demiúrgica" que a narradora arroga a si mesmo, com o intuito de coordenar os episódios.

Assim, com a suspensão momentânea da velocidade da narrativa, formulam-se asserções ou reflexões fundamentais para o estilo explicativo adotado por Morante. Conforme referido, as digressões manifestam a posição particular da narradora que conhece previamente os eventos narrados:

Nel fondo, [Ida] era convinta (e non si sbagliava infatti) che l'accesso non si sarebbe ripetuto.

(LS, p.82)

Na parte relativa à grande História, ocorre a mesma antecipação pois, ao afirmar que a Itália pertence à Tríplice Aliança, a narradora previne o leitor que o país passará mais tarde à Tríplice Entente⁸¹.

Semelhante aos "autoritários" narradores oitocentistas, que notoriamente tudo sabiam e podiam, a de *La Storia* conta um segredo de Nino:

... una di quelle notti, chi lo sa in che modo, Nino riuscí a sviarsi da solo di dietro a quei palazzi storici (...) portando, nascosto addosso, un barattolo di vernice nera con un pennello! E, di soppiatto, in fretta e furia tracciò a grandi lettere sul muro la seguente scritta: VIVA STALIN.

(LS, p.135)

E, embora os protagonistas não tomem conhecimento da crueldade das mortes de determinadas figuras, essas são descritas minuciosamente. Assim, Ida não soube e nem perguntou quais foram as circunstâncias do fim de Eppetondo, mas os leitores sabem, com detalhes, como fora lenta e torturante⁸².

É demonstrativo ainda, corroborando a onisciência da narradora, o domínio sobre o fim do canivete deixado de lembrança pelo soldado alemão, na tarde do encontro com Ida:

[Nino] ostentava di farsi la barba tutti i giorni, usando, per l'operazione, un vero rasoio da barbiere, a lama lunga d'acciaio: che era poi precisamente quel famoso coltelluccio multiplo, dai vari usi, lasciato dal soldato Gunther a Ida.

(LS, p. 137)

2. O cerceamento

As situações e ambientes são ilustrados com minuciosa paciência. Logo nas páginas iniciais, verifica-se quão intenso é o envolvimento na trama. O cerco à ação é tamanho que impede qualquer salto por parte do leitor em relação ao mundo narrado, tudo passa pela ótica de quem relata os acontecimentos. Segundo o crítico Angelo Pupino, "la volontà definidora che sembra presiedere alla rappresentazione (...) dà, una volta per tutte, un'immagine del reale, tale quale è stata percepita dalla scrittrice, che non consente variazione alcuna"⁸³.

Apesar da riqueza das descrições encontradas no romance, longe de serem artificiais ou mecânicas, são, ao contrário, totalmente vinculadas ao enredo e são

⁸¹ Cf. *La Storia*, p. 7.

⁸² Cf. *La Storia*, p. 297.

pormenorizadas para transcrever a verdadeira dimensão da penúria em que vivem as personagens.

A livre imaginação do leitor fica sacrificada pela necessidade de concluir os traços fisionômicos de cada figura e os ambientes em que se situam. A descrição cerca o horizonte de expectativa, sendo o lugar onde a narrativa se interrompe e se cria o cenário. Esse, por sua vez, revela a personagem. O início da descrição do apartamento da prostituta Santina mostra a precariedade do lugar e confirma os dissabores que a vida reserva à moradora do local:

Ci si entrava direttamente dalla strada, per un usciolo senza targa né campanello, e l'interno, di una sola umida stanzuccia, dava per un lato su una sorta d'immondezzaio, visibile da un finestrino a grata, che peraltro era sempre celato da una tenda.

(LS, p. 351)

Assim, não só as personagens e o tempo são delimitados na narrativa, mas o espaço também. A paisagem urbana, destruída pelos bombardeios, acena para certa dilatação dos limites mas não basta para contestar a decisão de fechar os episódios em lugares estreitos, pontualmente representados a fim de guiar o leitor com firmeza, sem dar muita liberdade de interpretação.

Destaca-se, desse modo, a atenção especial dada à privacidade, à vida dentro de casa, o que incide na detalhada descrição dos interiores ocupados pelos protagonistas, tais como todos os lugares habitados por Ida (o apartamento no bairro periférico de San Lorenzo; o dos Marrocco na via Mastro Giorgio, no Testaccio; o da via Bondoni; o salão habitado com a família napolitana em Pietralata); o ambiente em que seus pais, passavam as noites, em Consenza; a casa da parteira Ezequiele, no gueto; a escola, enfim, todos os locais referentes ao espaço doméstico, ligados ao cotidiano e, no caso, intimamente familiares a Ida.

⁸³ PUPINO. A R. *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*, p. 45.

Até mesmo a vista que Ueseppe tem do mar, símbolo de vastidão, é restrita ao espaço limitado pela lente do binóculo, pois o garoto vê o mar Tirreno em um de seus passeios, com o irmão mais velho:

... nello smuoversi del binocolo, vide una zona acquatica celeste (...), accendendo e spegnedo delle bolle di luce: finché d'un tratto, festosamente, si rompeva in una fuga di nuvole. (...) "Il mare..." sussurrò Ueseppe (...).

(LS, p.266)

Tudo chega ao leitor através do relato da narradora que, reitera-se, é onisciente, conhecedora do avesso, do interior das personagens e se esforça para representar o sofrimento concreto de homens concretos no período delimitado. Segundo Lukács, "aquilo que constitui o verdadeiro núcleo da obra não é apenas um destino típico durante a derrocada da Segunda Guerra Mundial, mas também, através de um caso individual, o destino típico de toda uma geração, e mesmo de toda uma parte do povo [italiano], num momento concretamente dado da sua história."⁸⁴

A exata topografia serve para assegurar o retrato do mundo e também a visão do absurdo da vida sob aquelas condições. Isso posto, o livro, segundo Luigina Stefania, "resulta tutto scritto"; restando pouco para se especular.

3. A afetividade

A autora de *La Storia* tende a se identificar com as personagens. Na sua voz se encontram Ueseppe, Nora Almagià, Nino, Vilma, as mulheres do gueto ou a própria Morante.

⁸⁴ LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*, p.130.

Os sentimentos são compartilhados entre narradora e personagens, assim ela e Nino gostam de Davide, embora o considerem burguês e mimado. O contrário também é observado, isto é, a narradora e Davide apreciam em Nino sua determinação em não obedecer a nenhuma hierarquia, não se submeter a leis e ter verdadeira antipatia por oficiais ou patentes.

As identificações mais contundentes são estabelecidas com Ida, cuja aura materna se espalha pelo texto, e com Davide, responsável por confirmar a ideologia e recontar a história. Assim, Ida e Davide encarnam os dilemas pessoais da escritora, pois expressam, respectivamente, a maternidade e o anarquismo, traços característicos de Elsa Morante.

A sentimentalidade contundentemente impregnada ao longo da obra, sugere que o relato é filtrado pelo olhar de Ida, cujo sobressalente lado materno se estende por toda a narrativa. O mesmo cuidado e preocupação que a mãe dedica aos filhos serão empregados em relação às personagens.

De antemão, pode-se afirmar que a base de inspiração para o romance - ainda que passado em anos de guerra e abrangendo a camada da população que mais sofreu com a fome e a carestia - é "il femminile, il materno, la poesia della infanzia e la profonda e solenne pietàs nei confronti della sofferenza umana"⁸⁵.

Sem se furtar em dar palpites e opiniões, conhecedora das angústias mais íntimas das personagens, apresenta como sinais típicos o zelo e o carinho com que trata as diletas; haja vista os incansáveis diminutivos já referidos.

Nesse sentido, ambas apresentam pontos de vista semelhantes no que concerne às preferências pessoais. Nutrem, portanto, ternura e admiração por Useppe, Nino, Davide, Giuseppe Ramundo, Nora Almagià, os Mil, além de não julgarem severamente as atitudes de Gunther.

A índole materna da narradora é observada na "defesa" das personagens. Embora muitas delas serem descritas como "feias, sujas e malvadas", nenhuma é

⁸⁵ BERNABÒ, G. op. cit., p. 39.

representada negativamente. O garoto Scimò, fugitivo de um reformatório, ou Nello, assassino de Santina, têm suas ações justificadas uma a uma. Morante destina às personagens a ética de Simone Weil, que defende a atenção como “a forma mais pura de generosidade.”⁸⁶

Semelhante complacência é observada ao apresentar Gunther, cuja vida é contada sem minúcias, porém, o maternalismo está presente no tratamento a ele dispensado. Para a narradora, se Ida no momento do estupro:

... avesse potuto vederlo, invero, si sarebbe forse accorta che lui, davanti a lei, stava nell'atteggiamento di un mendicante piuttosto che di uno sgherro.

(LS, p.64)

Nesse episódio, Morante utiliza as reflexões de Simone Weil sobre o reconhecimento de que a leitura individual dos fatos nada mais é do que uma possibilidade de verdade e, portanto, pode estar equivocada. A narradora focaliza a ação nas personagens separadamente, de modo a desculpar as atitudes de Gunther e de Ida, evidenciando a falta de percepção de ambos para a vida, o que ocasiona um irreversível engano. Prova disso são os gritos de Ida causados pela vertigem do ataque epiléptico que se aproximava, os quais enraivecera a Gunther:

... e la violentò con tanta rabbia, come se volesse assassinarla.

(LS, p. 69)

De maneira geral, Morante coloca em cena personagens muito inferiores à narradora, tanto pelas condições sociais quanto pela abertura intelectual. Assim, muito embora a aura maternal de Ida se espraie por todo o texto, o universo da narradora é mais amplo que o da personagem. Isso, não só pela capacidade

⁸⁶ BOSI, E. *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*, p. 43.

particular de conhecer os episódios antes de se darem, já que é uma figura onisciente, mas pela maneira de interpretar as situações vividas. Assim, ridiculariza vários temores de Ida ao longo da narrativa, tal como o referente ao eletroencefalograma:

Alla lunga parola minacciante, mai sentita prima, i suoi occhi s'ingrandirono...

(LS, p. 492)

A distância intelectual entre elas é fortalecida pelo fato de Ida ser caracterizada como criança. Dessa feita, a chamada *sposa-bambina* tem pavor de espaços abertos, sentindo-se segura apenas ao lado do pai e, mais tarde, do marido. O aspecto físico da protagonista corrobora sua infantilização:

... l'età aveva lasciato stranamente incolume la sua faccia tonda, dalle labbra sporgenti, che pareva la faccia di una bambina sciupatella. E difatti, Ida era riamata, nel fondo, una bambina...

(LS, p. 21)

A simpatia tradicional da narradora pelas personagens infantis - Useppe e Caruli - ou inconformistas - Nino e Davide - é mais um aspecto relevante da narrativa, uma vez que é encontrada na maioria das obras de Elsa Morante. O menino Useppe é, por si só, uma personagem encantadora, que possui o "dom" de se comunicar facilmente; Nino, apesar de descrito como um garoto arrogante, é envolto numa aura de carinho e compreensão, o que o torna uma figura doce e alegre, cujo amor incondicional devotado ao irmão chega a comover e, assim como a narradora e a mãe, o leitor passa a se sentir atraído por ele. A solidariedade dispensada a Davide, personagem controverso, é incontestável, pois a narradora mostra-se se condoída com a angústia do jovem. Nesse sentido, cabe a observação feita por Graziella Bernabó, segundo a qual "la via scelta dall'autrice è piuttosto

quella, intrigante e materna, di una partecipazione alle vicende narrate e al drama dei suoi personaggi”⁸⁷.

No grande afresco de *La Storia* todos se comportam como crianças. O grito de raiva de Gunther posto ao início da narração vale para as demais personagens que cruzam o destino de Ida Ramundo:

... *la disgrazia è crescere!*

(LS, p. 67)

O caráter infantil é próprio de Eppetondo, ao tentar persuadir Nino de que também é um *bravo* guerrilheiro; dos vários componentes da tribo do Mil, como a exemplar mãe-criança Carulí; da inteira família Marroco, que se nega a enxergar a realidade, e prefere manter-se iludida sobre o retorno próximo de Giovannino da Sibéria. A luta *partigiana* também é descrita sob a insígnia da juventude ingênua: a brigada Libera é composta por rapazes dal *viso imberbe e roseo*⁸⁸, Quattropunte, Assodicuore, Tarzan testemunham o impulso vital e confiante que animava a Resistência.

Ao mesmo tempo, quase com sarcasmo, a narradora oferece elementos para provar o quanto as personagens são medíocres, na acepção lukacsiana, ou seja, não avaliam a importância da História no caminho a elas destinado:

L'invasione italiana dell'Abissinia che promuoveva l'Italia da Regno a Impero, era rimasta, per la nostra maestrina, un evento remoto quanto le guerre cartaginese.

(LS, p. 43-4)

Nota-se, nessa observação, a condescendência destinada a Ida, na medida em que o pronome possessivo anteposto ao diminutivo sugere a disposição em proteger e justificar a alienação total da personagem. Em plena guerra, uma

⁸⁷ BERNABÒ, G. op. cit., p. 45.

professora que reproduz no quadro as façanhas do *Duce*⁸⁹, não conhecer nem mesmo as “glórias” conquistadas por seu país, traduz a incapacidade de compreender a própria história. Parafraseando Lukács, a necessidade do exército de massas faz com que a guerra tenha que ser explicada para a população por meio da propaganda⁹⁰, assim as proezas do império eram divulgadas insistentemente.

As personagens são despojadas de espessura intelectual, não mudam porque não crescem. Incapazes de escolhas conscientemente maduras, e sobre isso a narradora insiste com materna crueldade, são todas planas, na acepção fosteriana do termo.

Useppe é a única figura redonda do romance que muda no curso da narração. A maior manifestação disso é a expressão de seu olhar que, conforme o garoto cresce e trava conhecimento das atrocidades da vida, perde pouco a pouco o brilho e a alegria característicos para carregar um sinal, observado pela médica e por Nino, mas traduzido apenas pela narradora:

*Il fatto è che quegli occhietti (consapevoli senza saperlo) dicevano a tutti quanti,
semplicemente, addio.*

(LS, p. 625)

A ética weiliana, proferida em manuscritos publicados postumamente, se ancora na importância do respeito ao outro. Essa idéia, reitera-se, é a base do relacionamento profundamente atencioso que a escritora mantém com todas as figuras do romance.

Os conceitos sentenciados pela filósofa francesa em *A gravidade e a graça*, por exemplo, são refletidos na consideração incondicional que a narradora entrega às personagens no decorrer do texto. Nesse sentido, vários acontecimentos são

⁸⁸ Cf. *La Storia*, p. 262.

⁸⁹ Cf. *La Storia*, p. 44.

⁹⁰ Lukács, G. *La novela historia*, p. 21.

descritos e pronunciados intensamente; os diminutivos afetivos mencionados, referentes não só aos protagonistas, o denotam com clareza.

4. A História se repete

A fala ideológica de Davide Segre, outra personagem querida pela narradora, contém um aspecto autoral por recuperar tudo o que, polemicamente, fora excluído, relegado em corpo menor.

A simbiose entre o discurso da personagem e o pensamento morantiano é notável, a ponto de sugerir a criação de um micro-universo no interior do romance. Do mesmo modo que a autora deseja revelar as atrocidades da história aos “analfabetos”, Davide se esforça em explicar sua doutrina para alguns jogadores de carta:

Stavolta [Davide] prese una forma da Professore di Storia.

(LS, p. 565)

... con accigliata pazienza si riportò indietro alla propria lezione schematica di prima.

(LS, p. 568)

O episódio da taberna possibilita o resgate da interpretação evangélica na medida em que também se pretende “catequizar” o público. No sermão da montanha, os primeiros aos quais Cristo anuncia a bem-aventurança são, na ordem, os humildes de espírito, os que choram, os mansos, os que têm fome e sede, os misericordiosos, os limpos de coração, os pacificadores, os perseguidos (Mateus, 5. 1-12). Com isso, evidencia-se a preferência da autora pelos primeiros, já que todas as personagens pertencem a esse grupo.

Da mesma forma que Simone Weil, cujo “dom pedagógico era prodigioso (...) ela sabia se por ao nível de qualquer pessoa para ensinar o que quer que

fosse”⁹¹, Morante e Davide procuram palavras simples para se expressarem, pois são cientes de que os leitores ou ouvintes não compreenderiam determinadas construções:

[Davide] impegnandosi alla calma, alla chiarezza, e anzitutto a un ordine metodico.

(LS, p. 565)

Todavia, ao menos a tentativa de Davide revela-se inútil:

...le sue frasi, là in giro, venivano ricevute al più come un fenomeno acustico.

(LS, p. 567)

Como se fosse insuficiente a história das mazelas provocadas pela guerra e o que essa deixaria transparecer, Morante condensa na fala de Davide as definições que pautam toda a narrativa anterior. Isso comprova, uma vez mais, o desejo de comunicação absoluta⁹² e o controle do texto; a autora explica minuciosamente corroborando o que Cesare Garboli chama de “il bisogno di dar sempre lezione, la mania di mettere i puntini sugli i.”⁹³

Muitas vezes rechaçada pelos críticos, a parte concernente ao longo e apologético discurso na taberna, contém críticas à estrutura de classe e ao modo de vida burguês ocidental, que faz da mentira uma ideologia:

*E tutte le loro scelti quotidiane, fino alle più spicciole, erano già prestabilite, in base a certi
Credi filistei che essi onoravano come massime di un'etica superiore.*

(LS, p. 581)

⁹¹ BOSI, E. *Simone Weil: a condição operária e outros estudos*, p. 48.

⁹² Para Giorgio Agamben, “i racconti di Elsa Morante, come i suoi romanzi, sono racconti di educazione (educazione dell’uomo a se stesso, alla vita e alla morte)”. In. Paese Sera, 10 gennaio 1964.

⁹³ GARBOLI, C. *Scritti servili*, p. 150.

As intervenções da narradora ao longo das muitas páginas referem-se, basicamente, à disposição dos objetos, ao aspecto fisionômico de Davide, assim como à postura dos freqüentadores do local:

Di qua, frattanto, altri clienti anziani avevano disposto una seconda tavolata, con le loro carte.

(LS, p. 563)

A ausência de comentários acerca do conteúdo do “monólogo” confirma a interpretação de que a narradora concorda com o jovem e por isso mantém-se placidamente neutra, deixando-o falar à vontade.

Os pontos de semelhança entre o pensamento morantiano e a “filosofia de Davide”⁹⁴ são muitos e remetem aos assuntos discutidos por Simone Weil como a morte, a guerra, o poder, a burguesia, o trabalho, o sentido da vida e da amizade, a violência, a religião.

A identificação primeira é o ódio à burguesia e sentirem-se sufocados pelas regras estabelecidas. Davide reconhece com pesar e vergonha sua origem:

‘Io’, rimasticò a voce bassa, ‘sono nato di famiglia borghese ...

(LS, p. 577)

Depois dessa afirmação, passa a inventariar os bens da família, além de ridicularizar as atitudes, os deveres e os hábitos da burguesia; entre os quais, as esmolas, a retribuição de um almoço, o tom solene ao falarem de arte (música, literatura ou pintura), “quase como se semelhantes elevações fossem um privilégio de classe...”⁹⁵

O episódio em que relata sua desastrosa tentativa de trabalhar em uma fábrica remete diretamente à experiência weiliana que, de modo dramático e

⁹⁴ Cf. *La Storia*, p. 562.

obstinado, empreendeu semelhante ato para se aproximar dos operários. Para a filósofa, “nenhuma poesia sobre o povo é autêntica se a fadiga não estiver presente nela, assim como a fome e a sede nascidas da fadiga”⁹⁶. Somente tendo as mesmas sensações que os operários, seria possível compreendê-los.

A síndrome auto-destrutiva e auto-punitiva de Davide são características da filósofa francesa, cuja influência está na construção da personagem⁹⁷.

Nessa perspectiva, Davide assevera que sua “ideologia” fundamenta-se na não-violência; porém, ironicamente, mostra-se vingativo ao matar barbaramente um soldado alemão. A justificativa, uma vez que Morante não abandona Davide ao livre julgamento do leitor, vem por intermédio da filósofa, para quem “infalivelmente, o bem produz o bem e o mal produz o mal”⁹⁸. A confissão do jovem manifesta a culpa e a dor pelo crime cometido durante o envolvimento com a Resistência. Ao deparar-se com um combatente nazista, responsável pela morte de toda sua família, tornou-se igual a ele. Segundo a filósofa francesa, “não se pode contemplar sem terror a extensão do mal que o homem pode fazer e sofrer.”⁹⁹

A autora confia ao discurso final de Davide a mensagem anárquica que sempre defendeu e exaltou pessoalmente:

*L'anarchia è il motore del mondo e la sola, reale giustificazione della storia*¹⁰⁰.

Em meio às conversas e canções paralelas da taberna, Davide declara que é anarquista e descreve o que seria a Comuna Anárquica:

... la terra è di tutti, e tutti la lavorano assieme, spartendosi i prodotti alla pari secondo la legge di natura...

⁹⁵ Cf. *La Storia*, p. 579.

⁹⁶ BOSI, E. op. cit., p. 381.

⁹⁷ Ambos são judeus.

⁹⁸ WEIL, S. *A gravidade e a graça*, p. 139.

⁹⁹ WEIL, S. op. cit., p. 82.

¹⁰⁰ VALENTINA, C. In: *Panorama*, p. 64.

(LS, p. 573)

Confirmando a posição da filósofa, segundo a qual “a religião enquanto fonte de consolo é um obstáculo à verdadeira fé: nesse sentido o ateísmo é uma purificação”¹⁰¹, Davide afirma ser ateu:

Roba di preti e da fascisti. Parlano di fede in Dio nella patria nella libertà nel popolo nella rivoluzione (...) A ogni modo, io sono ATEU.

(LS, p. 570)

Assim como Morante responsabiliza os “alfabetos”, os poderosos por submeterem suas queridas personagens a situações trágicas, Davide acusa a todos – não só os ali presentes, mas os homens em geral – de negligência voluntária em relação à última guerra e seus milhões de mortos¹⁰².

Também para a personagem, o verdadeiro inimigo é o poder, “na realidade, não existe a mínima diferença entre uma ou outra criatura humana.” Em conformidade às idéias de Morante, Davide explica à prostituta Santina que o poder:

... è degradante per chi lo subisce, per chi lo esercita e per chi lo amministra! Il Potere è la lebbra del mondo!

(LS, p. 359)

O pensamento morantiano, fundamentado na divisão da sociedade em dois grupos, os exploradores e os explorados, está presente também quando Davide “elucida” o que é fascismo:

¹⁰¹ WEIL, S. op. cit., p. 126.

¹⁰² Cf. *La Storia*, p. 562.

La parola è di conio recente, ma corrisponde a un sistema sociale di decrepitudine preistorica (...), simile sistema si fonda infatti sulla sopraffazione degli indefesi (popoli o classi o individui) da parte di chi tiene i mezzi per esercitare la violenza. (...) In realtà, lungo tutto il corso della Storia umana, non sussiste altro sistema fuori di questo

(LS, p.565-6)

É exatamente Davide quem encarna a mensagem do livro, qual seja, a denúncia ao fascismo, à restrição da liberdade, às diretrizes históricas traçadas desprezando-se os homens, enfim, para Morante, o ciclo da luta pelo poder e pela supremacia de uns sobre os outros é a causa de todo o mal.

Considerações finais

O envolvimento proporcionado pelas numerosas páginas de *La Storia*, com cenas e personagens inesquecíveis, talvez tenha sido o impulso para o início da pesquisa. No entanto, ao encerrá-la, percebe-se o quanto a emotividade da linguagem morantiana e a descrição do cotidiano adverso das personagens foram construídas com seriedade.

Quanto à instituição literária, Morante testemunha, em primeiro lugar e com grande eficácia, que um ciclo histórico da tradição italiana estava consumado. Escreveu um livro diverso, em que rompe concretamente com os modelos da narrativa contemporânea à obra, que discorre, basicamente, sobre a consciência infeliz da burguesia.

O romance reflete que, para a autora, a obra de arte literária é uma forma de ação, de intervenção, em defesa de um projeto de vida. Por meio do relato do difícil e conturbado cotidiano das prosaicas personagens, Morante deflagra um ato de acusação argumentado contra qualquer guerra.

A história de indivíduos subalternos constitui uma alternativa ideológica à grande história do poder e da potência. Tanto é que Morante sintetiza essa História no início de cada capítulo, em breves notas estampadas em corpo menor, quase a sublinhar com isso a estranheza e o caráter dominante em relação àquela mais verdadeira história que a autora evoca de sua fantasia.

As repetições constantemente percebidas no livro são a chave para a análise do texto. É a partir delas que o caráter das personagens é urdido, assim como a visão que se tem dos fatos é esclarecida, pois a autora deseja, a todo custo, ser compreendida. Da mesma forma que os professores, expressa mais de uma vez a mesma idéia reforçando o tom pedagógico próprio da escritura morantiana. As repetições intensificam, ainda, o intuito de denunciar os estragos causados pela história que, interpretada como ciclo, se repete, e dura “há dez mil anos”.

O lirismo da autora revela-se não só ao longo da história dos Ramundo, mas também nas epígrafes que envolvem todo o romance. São o atestado da cisão/união estabelecida desde o início do livro.

A solidariedade dispensada aos “pobres de espírito” indica o exasperado humanismo da narradora que se esforça para ficar no mesmo plano das personagens.

La Storia não é um livro pessimista pois, se o fosse, não teria como última frase um pensamento de Gramsci em que sugere a esperança, a certeza de o que restou foi uma flor e não uma erva daninha.

O romance revela-se infelizmente atual, pois conforme a conclusão da narradora, a História continua. Assim, as decisões são tomadas pelos detentores de poder, há massacres e extermínio de pessoas, enfim, a violência e o mecanicismo da História imperam. A voz da narradora é a de quem sabe que as guerras e o desejo de supremacia nunca têm fim.

“Não sou eu quem repete essa história é a história que adora uma repetição, uma repetição...”

(Chico Buarque de Holanda)

Bibliografia

de Elsa Morante

MORANTE, Elsa. *La Storia*. Torino: Einaudi, 1995.

Opere vol I e II. Milano: Mondadori, 1990.

Menzogna e sortilegio, 1948.

L'isola di Arturo, 1957.

Alibi, 1958.

Lo scialle andaluso, 1963.

Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi, 1968.

La Storia, 1974.

Aracoeli, 1982.

Pro e contro la bomba atomica e altri scritti, 1987

Lettere ad Antonio [Diario 1938], 1989.

"Il beato propagandista del Paradiso". In: *L'opera completa dell'Angelico*.

Milano: Rizzoli, 1970, pp. 5-10, p. 7.

"Piccolo manifesto" e altri scritti. Milano: Linea d'ombra, 1988.

La censura in Spagna. In: *l'Unità*, 15 maggio 1976, p. 3.

A História. Trad. de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

sobre Elsa Morante

- BERNABÒ, Graziella. *Como leggere La Storia di Elsa Morante*. Milano: Mursia, 1994.
- DAVID, Michel. *La psicoanalisi nella cultura italiana*. Torino: Bollati Boringhieri, 1990, p. 510-41; 562-75.
- GARBOLI, Cesare. *Il gioco segreto. Nuove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1985.
- Saggi di Elsa. In: *Scritti servili*. Torino: Einaudi, 1989, p. 149-163.
- Gruppo la luna. *Lecture di Elsa Morante*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1987
- PASOLINI, Pier Paolo. Elsa Morante, La Storia. In: *Descrizioni di descrizioni*. Torino: Einaudi, 1979, p. 353-362.
- PUPINO, Angelo Raffaele. Elsa Morante. In: *Letteratura italiana. I contemporanei*. Milano: Marzorati, 1969, p. 716-743.
- Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*. Ravenna: Longo, 1968.
- SALINARI, C., RICCI, C. e SERRI, G. Elsa Morante. In: *Il novecento italiano: cultura e letteratura*. Roma - Bari: Laterza, 1983, p. 859.
- SCHIFANO, Jean-Noel e NOTARBARTOLO, Tjuna (a cura di). *Cahiers Elsa Morante*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- SGORLON, Carlo. *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano: Mursia, 1997.
- SICILIANO, Enzo (a cura di). Elsa Morante. In: *Racconti italiani del novecento*. Milano: Mondadori, 1983, p. 867-874.
- SPAGNOLETTI, Giacinto. Dove non va il neorealismo. Morante. In: *La letteratura italiana del nostro secolo*. Volume terzo. Milano: Mondadori, 1985, p. 876-97.
- VARESE, Claudio. Elsa Morante. In: *Cultura letteraria contemporanea*. Pisa: Nistri - Lischi, 1951, p. 259-264.
- VENTURI, Gianni. *Elsa Morante*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.

Periódicos:

BALDACCI, Luigi. Il romanzo "pascoliano" di una nuova Elsa Morante. In: *Epoca*, 20 luglio 1974, p. 77.

BALESTRINI, Nanni ecc. Contro il "romanzone" della Morante. In: *Il Manifesto*, 18 luglio 1974.

BO, Carlo. I disarmati. In: *Corriere della Sera*, 30 giugno 1974, p. 13.

La poesia di Elsa Morante: Cantastorie. In: *Corriere della Sera*, 12 settembre 1968, p. 11.

CALVINO, Italo. Allora Hugo disse alla Morante... In: *L'Espresso*, 1° settembre 1974, p. 37.

CASES, Cesare. Una pagina della Morante. In: *L'indice*, n.° 6-7, marzo 1989, Roma.

DEBENEDETTI, Carlo. La "Storia" della Morante in un giudizio sovietico. In: *l'Unità*, 13 marzo 1975.

FORTINI, Franco. Elsa Morante grande solitaria. In: *Corriere della Sera*, 14 novembre 1982, p. 5.

GAGLIARDI, Rina. La Morante non è marxista. E allora? In: *Il Manifesto*, 19 luglio 1974.

GALASSO, Giuseppe. Che dice allo storico un romanzo d'oggi. In: *La Stampa*, 5 luglio 1974, p. 8, Torino.

GARBOLI, Cesare. I conti con la Storia. In: *Libri nuovi*, VI 1974.

Lo scandalo è la poesia. In: *Epoca*, 12 ottobre 1974, p. 76.

Un crocicchio di esistenze. In: *Corriere della Sera*, 30 giugno 1974, p. 13.

GINZBURG, Natalia. Elsa Morante e la censura. In: *Corriere della Sera*, 27 maggio 1976.

Elzeviri. In: *Corriere della Sera*, 30 giugno 1974, p. 3.

I personaggi di Elsa. In: *Corriere della Sera*, 21 luglio 1974, p. 12.

- GIUDICI, Giovanni. Così diventa arte anche la "cultura di massa". In: *l' Unità*, 18 novembre 1982.
- GIUSEPPE, Premoli. È bastata una lettera per passare da una parte all' altra. In: *Il Manifesto*, 27 luglio 1974.
- GOLINO, Enzo. La storia della Morante. In: *Mondo operaio*, ago-sett 1974, Roma.
- LUKÁCS, G. L' ottobre e la letteratura. In: *Rinascita*, 27 ottobre 1967, n.º 42, p. 23, Milano.
- MICCINESI, Mario. La Storia di Elsa Morante. In: *Uomini e libri*, n.º 50, sett-ott 1974, Milano.
- MILANO, Paolo. Mi fa male la storia. In: *L' Espresso*, 14 luglio 1974, p. 46.
- MONDO, Lorenzo. Una saga moderna della povera gente. In: *La Stampa*, 19 luglio 1974, p. 8, Torino.
- MORAVIA, Alberto. La leggerezza di Elsa. In: *Corriere della Sera*, 11 luglio 1987, p. 3.
- ORTESTA, Cosimo. Elsa Morante, l' utopia che contamina e non redime. In: *Il Manifesto*, 31 luglio 1974.
- PAMPALONI, Geno. La Morante di ieri e il bellocchio di oggi. In: *Il Giornale*, 12 novembre 1989, p. 1, Torino (sul Diario 1938).
- PARIS, Renzo. La Morante, un' espressione della piccola borghesia. In: *Il Manifesto*, 21 luglio 1974.
- PEDULLÀ, Walter. Non è "popolare" il "romanzo popolare" di Elsa Morante. In: *Avanti!*, 17 agosto 1974, p. 4.
- L' alibi del "popolo". In: *Avanti!*, 8 settembre 1974, p. 6.
- RABONI, Giovanni. Il libro di Elsa Morante. In: *Quaderni piacentini*, n.º 53-54, 1974, Piacenza.
- RAGO, Michele. Il nuovo romanzo di Elsa Morante. In: *Paese Sera*, 9 novembre 1982, p. 11.
- RELLA, Franco. "La storia": un mediocre romanzo borghese da criticare da un punto di vista marxista e proletario. In: *Il Manifesto*, 24 luglio 1974.

- RIVA, Valerio. Ma che "Storia" è questa? In: *L'Espresso*, 11 agosto 1974, p. 34.
- ROSSANDA, Rossana. Una storia d'altri tempi. In: *Il manifesto*, 7 agosto 1974.
- SICILIANO, Enzo. "La cravatta, ultimo ponte tra l'uomo e la fantasia". In: *Corriere della Sera*, 26 luglio 1987, p. 12.
- SOFRI, Adriano (a cura di). Festa per Elsa. In: *Reporter*, inserto della serie "Fine Secolo", il 7-8 dicembre 1985.
- SPINAZZOLA, Vittorio. Perché la Storia torna in famiglia? In: *l'Unità*, 18 novembre 1982, p. 11.
- Lo scandalo dalla storia. In: *l'Unità*, 21 luglio 1974, p. 3.
- VALENTINI, Chiara. Dolce, violenta, disperata Elsa. In: *Panorama*, 11 luglio 1974, p. 64.

Revistas:

- BALDACCI, Luigi. Elsa Morante, La Storia. In: *Paragone*, n.º 298, dicembre 1974, Firenze, p. 112-115.
- BARILLI, Renato. Elsa Morante. La Storia. In: *Il Verri*, n.º 7, ottobre 1974, p. 105-110.
- CAMON, Ferdinando. Il test della "Storia". In: *Nuovi argomenti*, n.º 45-46, maggio-agosto 1975, Roma, p. 186-239.
- CORDATI, Bruna. Menzogna e sortilegio: lo spazio della metamorfosi. In: *Paragone*, n.º 4 (450), agosto 1987, Firenze, p. 77-87.
- FOFI, Goffredo. La pesantezza del futuro. *Idem*, p. 88-92.
- SANJUST, Margherita. Dall'isola alla storia. *Idem*, p. 93-98.
- COSTA, Simona. Elsa Morante, un mancato appuntamento con la "storia". In: *Antologia Vieusseux*, X, ottobre-marzo 1974-1975, Firenze, p. 36-42.
- DEBENEDETTI, Giacomo. L'Isola della Morante. In: *Intermezzo*. Mondadori, Milano, 1963, p. 101-125.

- L' isola di Arturo. In: *Nuovi argomenti*, n.° 26, maggio-giugno 1957, Roma, p. 43-61.
- DEDOLA, Rossana. Strutture narrative e ideologia nella "storia" di Elsa Morante. In: *Studi Novecenteschi*, n.° 15, novembre 1976, Padova, p. 247-265.
- FERRETTI, Gian Carlo. Il dibattito sulla "Storia" di Elsa Morante. In: *Belfagor*, n.° 1, 31 gennaio 1975, Firenze, p. 93-98.
- FERRONE, Siro. Davanti a un plotone d' esecuzione. In: *Il Ponte*, n.° 10, 31 ottobre 1974, Firenze, p. 1151-1163.
- FOFI, Goffredo. Alcuni appunti sul romanzo "La Storia". In: *Ombre Rosse*, n.° 7, dicembre 1974, Roma, p. 89-98.
- FORTI, Marco. "La Storia" senza mito. In: *L' approdo letterario*, n.° 67-68, dicembre 1974, Torino, p. 149-158.
- MONTEFOSCHI, Giorgio. Funzione dei personaggi e linguaggio in "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante. In: *Nuovi argomenti*, n.° 15, luglio-settembre, 1969, Roma, p. 252-267.
- PAMPALONI, Geno. Elsa Morante, Menzogna e sortilegio. In: *Il Ponte*, n.° 4, aprile 1949, Firenze, p. 544-545.
- PASOLINI, Pier Paolo. Il mondo salvato dai ragazzini. In: *Paragone*, n.° 44, 1968, Milano, p. 121-126.
- RAVANELLO, Donatella. Tempo verbale e metafora temporale nei romanzi di Elsa Morante. In: *Il Contexto*, n.° 4-5-6. Urbino: Argalia, 1979, p. 329-343.
- ROSA, Giovanna. La "Storia" senza seguito. In: *Pubblico 1986*. Milano: Libri, 1987, p. 23-57.
- SALTINI, V. & GARBOLI, C. Pro e contro. In: *L' Espresso*, 11 agosto 1974.
- SAMONÀ, Carmelo. Elsa Morante e la musica. In: *Paragone*, n.° 432, febbraio 1986, Firenze, p. 13-20.
- STEFANI, Luigina. Elsa Morante. In: *Belfagor*, n.° 3, 31 maggio 1971, Firenze, p. 290-308.

Elsa Morante, La Storia. In: *Belfagor*, n.º 6, 30 novembre 1974, Firenze, p. 712-717.

VARESE, Claudio. Elsa Morante. L'isola di Arturo. In: *Nuova Antologia di Lettere, Arte e Scienze*, luglio 1957, Roma, p. 403-406.

Geral

ADORNO, Theodor W. "Sartre e Brecht, engajamento na literatura". In: Caderno de Opinião.

"Discurso sobre lírica e sociedade". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

ARISTÓTELES. "Poética". In: *Metafísica; Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Trad. de Vincenzo Cocco [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, PH., RIFFATERRE, M., WATT, I. *Literatura e Realidade - que é o realismo?* Trad. de Tereza Coelho. Paris: Éditions du Seuil, 1984. (Coleção: Arte e Sociedade, n.º 3).

BENJAMIN, Walter. "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONET, CARMELO M. *El Realismo literario*. Editorial Nova: Buenos Aires, 1958.

BOSI, Ecléa (org.). *Simone Weil: a condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Trad. de Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CANDIDO, Antonio. "A literatura e a formação do homem". In: *Ciência e cultura*, set. 1972, p. 803-9.

A educação pela noite e outros ensaios. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

CAROCCI, Giampiero. *Storia d' Italia dall' unità ad oggi*. 4ª ed. Milano: Feltrinelli, 1995.

- CARPEAUX, Otto Maria. "Ensaio de exegese de um poema de Manuel Bandeira".
In: Sônia Braynes (org.)
- CHIAMPI, Irleamar. "O efeito do encantamento no discurso." In: *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 52-71.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 2ª ed. Trad. de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.
- FREDERICO, Celso. *Lukács: um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.
- FRYE, Northrop. *O caminho crítico*. Trad. de Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GINSBORG, Paul. *Storia d' Italia dal dopo guerra a oggi. Società e politica 1943-1988*. 2ª ed. Torino: Einaudi, 1999.
- GRAMSCI, Antonio. *Lettere dal carcere*. 7ª ed. Torino: Einaudi, 1977.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LUKÁCS, Georg. "Narrare o descrivere?" In: *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino: Einaudi, 1953.
- La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. 2ª ed. México: Ediciones Era, 1971.
- Realismo crítico hoje*. Introd. Carlos Nelson Coutinho Brasília, Editora de Brasília, 1969.
- LUPERINI, Romano e MELFI, Eduardo. *Neorealismo, deodecadentismo, avanguardie*. Bari: Laterza, 1981.
- MARCO, Valéria de. "A questão do romance histórico". In: *Gêneros de fronteira*. (org.: Aguiar, Flávio). São Paulo: Xamã, 1997.
- NOVO TESTAMENTO E SALMOS. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1974.
- PAZ, Octavio. "A ambigüidade do romance". In: *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. "Gêneros e traços estilísticos". In: *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

“Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

SARTRE, Jean- Paul. *Que é literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.