

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

Leonardo Ferreira Aguiar

Dove credi di andare:
Um estudo inaugural sobre a obra de Francesco Pecoraro no Brasil

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2022

LEONARDO FERREIRA AGUIAR

Dove credi di andare:

Um estudo inaugural sobre a obra de Francesco Pecoraro no Brasil

VERSÃO CORRIGIDA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italianas

Orientador: Prof. Dr. Fabiano Dalla Bona

SÃO PAULO
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

A284d Aguiar, Leonardo Ferreira
 Dove credi di andare: Um estudo inaugural sobre a obra de Francesco Pecoraro no Brasil / Leonardo Ferreira Aguiar; orientador Fabiano Dalla Bona - São Paulo, 2022.
 201 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua, Literatura e Cultura Italiana.

1. Literatura. 2. Literatura Italiana. 3. Língua Italiana. 4. Contemporaneidade. I. Bona, Fabiano Dalla, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): LEONARDO FERREIRA AGUIAR

Data da defesa: 06/10/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): FABIANO DALLA BONA

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/10/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

AGUIAR, Leonardo F. *Dove credi di andare*: Um estudo inaugural sobre a obra de Francesco Pecoraro no Brasil. 2022. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a):

Instituição:

Julgamento:

DEDICO este trabalho às duas raízes que hoje me fazem dar frutos: à minha avó Maria de Lourdes Alexandre Ferreira (*in memoriam*) e ao meu avô José das Dores Ferreira.

AGRADECIMENTOS

À força que rege este universo e que me animou a completar esta pesquisa, mesmo nas adversidades pessoais e profissionais e, sobretudo, em meio à pandemia da Covid-19.

Ao meu orientador, o professor Fabiano Dalla Bona, cujos ensinamentos se resumem na palavra “generosidade”.

À Carolina, minha companheira, que tanto me apoiou, possibilitando, em nosso dia a dia, com que eu pudesse trilhar este caminho mesmo quando eu duvidava que seria possível. Com ela, quero poder compartilhar muitas conquistas e momentos de alegria e de aprendizado. Do seu Machado, com amor.

Aos meus amigos e familiares, os quais, apesar de, muitas vezes, não compreenderem o meu distanciamento e o meu foco pouco permissivo durante a elaboração desta dissertação, sempre demonstraram apoio e admiração por mim e por meu trabalho.

À Dayane Arena dos Santos, minha querida amiga e revisora de tantos trabalhos.

Aos tantos e queridos professores de Graduação e de Pós-graduação, responsáveis por meus conhecimentos objetivos na área de Letras e, também, pela paixão à docência, que carrego e pratico.

Aos meus colegas professores da Escola Estadual de Ensino Integral Prof. Ayres de Moura, os quais foram tão acolhedores desde o meu primeiro dia de trabalho e que, ainda hoje, tanto me ensinam.

Aos meus alunos, que me fazem renovar, diariamente, a certeza de que escolhi a profissão certa, mesmo com todas as questões difíceis a ela implicadas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Pesquisa de Nível Superior (CAPES), pelo curto, porém fundamental, período de concessão de bolsa.

E, por fim, à Universidade de São Paulo, instituição sonhada desde os meus treze anos e que me possibilitou um desenvolvimento técnico e pessoal incomparáveis, inclusive através de um intercâmbio à *Università degli Studi di Roma – La Sapienza* (para a qual os agradecimentos se estendem), experiência na qual pude viajar ao exterior pela primeira vez e que somou tanto à minha formação como profissional e, principalmente, como sujeito.

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.
Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

RESUMO

AGUIAR, Leonardo F. *Dove credi di andare*: Um estudo inaugural sobre a obra de Francesco Pecoraro no Brasil. 2022. Dissertação (Mestrado em Língua, Literatura e Cultura Italianas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

Francesco Pecoraro, escritor italiano contemporâneo em plena atividade, tem se destacado no meio da crítica literária, especialmente após a publicação de seu primeiro romance, *La vita in tempo di pace* (2013). Nomes importantes, como Andrea Cortellessa (2013; 2014), apontam ao caráter inexorável da história do protagonista Ivo Brandani, que se desenvolve de trás para frente intercalando uma moldura narrativa no presente com quadros da história recente da Itália. De fato, o primeiro romance de Pecoraro apresenta singular importância na obra do escritor; contudo, há nele temas, personagens, léxico e afins que já estavam presentes nos títulos precedentes do escritor, principalmente em sua primeira obra, o volume de contos publicado em 2007 intitulado *Dove credi di andare*. Feitas tais explanações, esta dissertação tem por objetivo apresentar Francesco Pecoraro através da análise dos sete contos que compõem o seu primeiro livro, desenvolvendo, para isso, três eixos: no primeiro, tecem-se considerações sobre a vida e a obra de Pecoraro, de modo a trazer à luz a trajetória do escritor precedente e posterior à publicação de *Dove credi di andare*, inclusive discorrendo sobre os seus outros livros e sobre a sua posição no cenário literário italiano contemporâneo, dos ‘anos zero’ (DONNARUMMA, 2014); no segundo, passando à análise particular do estilo dos contos, busca-se pensar sobre os elementos que dão ao volume uma unidade narrativa que justifique a expressiva continuidade entre eles; e o terceiro aponta à poética do homem médio, conceito criado para demonstrar como a mediocridade dos protagonistas advém de um mal-estar do sujeito no tempo presente (chamado “hipermoderno” pelo filósofo Gilles Lipovetsky (2004)), herdeiro do personagem *inetto*, cujo arquétipo está em grande parte da obra do escritor italiano Italo Svevo (1861-1928). Chega-se à conclusão de que a obra de Francesco Pecoraro representa uma inovação que vale a pena ser trazida ao conhecimento do público brasileiro, sendo que, nas análises iniciais e inéditas que se seguem, ficarão demonstrados os três eixos supracitados, de modo que se abram novas possibilidades de pesquisa sobre a obra desse escritor no Brasil.

Palavras-chave: Francesco Pecoraro. *Dove credi di andare*. Literatura Italiana. Conto. Hipermodernidade.

ABSTRACT

AGUIAR, Leonardo F. *Dove credi di andare*: An initial research about Francesco Pecoraro in Brazil. 2022. Thesis (Master in Italian Language, Literature and Culture) – School of Philosophy, Literature and Human Sciences, São Paulo University, São Paulo, 2022.

Francesco Pecoraro, a contemporary Italian writer still active today, has been a prominent name in literary criticism, especially after his first novel, *La vita in tempo di pace* (2013), was published. Furthermore, critical scholars, such as Andrea Cortellessa (2013; 2014), draw attention to the inexorable character of the story of the protagonist Ivo Bradani, whose development works backward, interspersing a narrative frame in the present with recent moments of Italian history. Indeed, Pecoraro's first novel has particular relevance in the writer's career. However, it presents themes, characters, vocabulary, and more that were already present in the author's previous works, especially his earliest, a book of short stories published in 2007 whose title is *Dove credi di andare*. After these considerations, this dissertation aims to introduce Francesco Pecoraro through the study of the seven short stories that compose his first book, from the development of three axes of analysis: first, considerations are made about Francesco Pecoraro's life and work, in order to bring out the writer's previous and subsequent legacy related to *Dove credi di andare*, along with comments about his other books and his position in the contemporary Italian literary scenario, the 'anos zero' (DONNARUMMA, 2014); second, the intention is to reflect about the elements that provide a narrative unit to the book and an expressive continuity between the short stories from the particular analysis of their style; finally, the third axe points to the middle man poetic, a concept created to demonstrate how the protagonists' mediocrity comes from the unease of the subject in the present times (called "hypermodern" by the philosopher Gilles Lipovetsky (2004)), inheritor of the *inetto* character, which archetype appears mainly in the work of the Italian writer Italo Svevo. In conclusion, it is possible to observe that Francesco Pecoraro's works represent an innovation worth bringing to the Brazilian public's knowledge, considering that this preliminary and unprecedented analysis will illustrate the three mentioned axes, so new possibilities to study Pecoraro's books can arise in Brazil.

Keywords: Francesco Pecoraro; *Dove credi di andare*; Italian literature; Short story; Hypermodernism.

RIASSUNTO

AGUIAR, Leonardo F. *Dove credi di andare*: Una prima ricerca sull'opera di Francesco Pecoraro in Brasile. 2022. Tesi (Master in Lingua, Letteratura e Cultura Italiane) – Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane, Università di São Paulo, São Paulo, 2022.

Francesco Pecoraro è uno scrittore italiano contemporaneo in attività che si fa notare dalla critica letteraria, specialmente dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *La vita in tempo di pace* (2013). Nomi importanti come Andrea Cortellessa (2013; 2014) sottolineano il carattere inesorabile della storia del protagonista di Pecoraro, Ivo Brandani, la quale si sviluppa a ritroso transitando dalla cornice narrativa nel presente ai quadri della storia recente d'Italia. Infatti, il suo primo romanzo riveste una particolare importanza nell'arco delle due opere; anche se ci siano temi, personaggi, lessico ed altro che si vedeva già nei titoli precedenti dell'autore, principalmente nella sua prima opera, un volume di racconti pubblicati nel 2007, il cui titolo è *Dove credi di andare*. Detto ciò, questa tesi ha lo scopo di presentare Francesco Pecoraro attraverso l'analisi dei sette racconti che compongono la sua prima opera, lungo lo sviluppo di tre assi: nel primo, si fanno commenti sulla vita e sull'opera di Pecoraro, in modo tale da portare alla luce la traiettoria dello scrittore, precedente e posteriore alla pubblicazione di *Dove credi di andare*, anche scorrendo sugli altri suoi libri e sulla sua posizione nello scenario letterario italiano contemporaneo, degli 'anni zero' (DONNARUMMA, 2014); nel secondo, passando all'analisi particolare dello stile dei racconti, si cerca di riflettere sugli elementi che portano al volume un'unità narrativa la quale giustifica l'espressiva continuità tra di loro; e il terzo punto è dedicato alla poetica dell'uomo medio, concetto creato per dimostrare come la mediocrità dei protagonisti proviene dal malessere del soggetto nel tempo presente (chiamato "ipermoderno" dal filosofo Gilles Lipovetsky (2004)), erede dal personaggio dell'*inetto*, il cui archetipo risale in gran parte dall'opera dello scrittore italiano Italo Svevo (1861-1928). Concludiamo dicendo che l'opera di Francesco Pecoraro rappresenta un'innovazione che vale la pena essere portata alla conoscenza del pubblico brasiliano, presentando analisi iniziali e inedite, lungo il filo degli assi sopracitati, in modo da mostrare nuove possibilità di ricerca sull'opera di questo scrittore in Brasile.

Parole-chiave: Francesco Pecoraro. *Dove credi di andare*. Letteratura Italiana. Racconto. Ipermodernità.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Capa da primeira edição de <i>Dove credi di andare</i>	26
Figura 2. Capa da edição em <i>e-book</i> de <i>Dove credi di andare</i>	27
Figura 3. Capa da primeira edição de <i>Questa e altre preistorie</i>	32
Figura 4. Página 68 de <i>Questa e altre preistorie</i>	36
Figura 5. Página 122 de <i>Questa e altre preistorie</i>	36
Figura 6. Página 226 de <i>Questa e altre preistorie</i>	36
Figura 7. Capa da primeira edição de <i>Primordio Vertebrale</i>	37
Figura 8. Capa da primeira edição de <i>La vita in tempo di pace</i>	41
Figura 9. Capa da segunda edição de <i>La vita in tempo di pace</i>	41
Figura 10. Capa da primeira edição de <i>Tecnica mista</i>	46
Figura 11. Capa da primeira edição de <i>Lo stradone</i>	48
Figura 12. Reprodução de parte da p. 167 de <i>Lo stradone</i>	54
Figura 13. Capa da primeira edição de <i>Nodulo</i>	55
Figura 14. Página 11 de <i>Nodulo</i>	58
Figura 15. Páginas 46-47 de <i>Nodulo</i>	58
Figura 16. Capa da primeira edição de <i>Camere e stanze</i>	59
Figura 17. Autorização para o uso da entrevista	201

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. FRANCESCO PECORARO: UM EXÓRDIO TARDIO	23
1.1. Breves pontuações sobre a trajetória de Francesco Pecoraro	24
1.2. Para além de <i>Dove credi di andare</i> : o estado da arte da obra de Francesco Pecoraro	31
1.2.1. <i>Questa e altre prestorie</i> (2008)	32
1.2.2. <i>Primordio vertebrale</i> (2012)	37
1.2.3. <i>La vita in tempo di pace</i> (2013).....	41
1.2.4. <i>Tecnica mista</i> (2014)	46
1.2.5. <i>Lo stradone</i> (2019)	48
1.2.6. <i>Nodulo</i> (2021).....	55
1.2.7. <i>Camere e stanze</i> (2021)	59
1.3. Situando Pecoraro: o conto italiano no século XXI	66
2. DIVERSOS ASPECTOS DO MESMO PERSONAGEM: RECORRÊNCIAS NARRATIVAS E ASPECTOS ESTILÍSTICOS	78
2.1. Resumo dos contos	83
2.1.1. <i>Camere e stanze</i>	83
2.1.2. <i>Happy hour</i>	84
2.1.3. <i>Vivi nascosto</i>	86
2.1.4. <i>Il match</i>	87
2.1.5. <i>Farsi un Rolex</i>	89
2.1.6. <i>Rosso Mafai</i>	91
2.1.7. <i>Uno bravo</i>	93
2.2. A unidade de <i>Dove credi di andare</i> : recorrências temáticas, de linguagem e de estilo nos contos.....	96
2.2.1. Das recorrências temáticas: o embate geracional	96
2.2.2. A linguagem vulgar	108
2.2.3. O estilo da morbidez.....	114
3. A POÉTICA DO HOMEM MÉDIO	120
3.1. “ <i>Camere e stanze</i> ”: a dialética do não-lugar	122

3.2.	Narradores: híbridos, sugestivos/reveladores e frágeis	145
3.2.1.	Narradores híbridos	146
3.2.2.	Narradores sugestivos e reveladores	153
3.2.3.	Narradores frágeis.....	160
3.3.	Repropondo a figura do <i>inetto</i>	168
3.3.1.	O arquétipo do <i>inetto</i>	169
3.3.2.	O <i>inetto</i> nos tempos hipermodernos	172
3.3.3.	Entre a inação e o despropósito	177
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	188
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	194
	ANEXO	201
	Autorização para o uso da entrevista	201

INTRODUÇÃO

A literatura italiana contemporânea tem se destacado, nos últimos anos, pela retomada de um posicionamento relevante no cenário mundial. Isso quer dizer que novos escritores surgem e tão logo gozam de um sucesso editorial de público e de crítica, tendo as suas obras exportadas e traduzidas em diversas línguas, com isso chegando à formulação de um novo cânone que se acosta aos nomes da tradição antiga e daquela contemporânea. Umberto Eco (1932-2016), por exemplo, faz parte desse elenco de nomes responsáveis pela popularização da literatura italiana *a cavallo* entre o século XX e o século XXI, pois a sua extensa produção dialoga com as mudanças do mundo contemporâneo, sendo incorporada aos sistemas literários (MINER, 1979, p. 339-353 *in* SINOPOLI; MOLL, 2018, p. 86) mais variados e, assim, tornando-se referência de uma literatura atuante e percebida como patrimônio comum, inclusive no Brasil.

Mais recentemente, encontram-se tantos outros exemplos de como se reafirma a presença da literatura italiana mundo afora, como: nos fenômenos mundiais que compõem a conhecida e adaptada ao cinema/à televisão “tetralogia napolitana” (*L’amica geniale* (2011), *Storia del nuovo cognome* (2012), *Storia di chi fugge e di chi resta* (2013) e *La figlia oscura* (2016)), da escritora Elena Ferrante (1943-); assim como na obra do jornalista-escritor Roberto Saviano (1979-), famoso por expor a máfia e o mundo da investigação policial, tanto em seu livro de caráter híbrido intitulado *Gomorra* (2006), quanto no mais recente *ZeroZeroZero* (2020), inspirando seriados vinculados em plataformas de *streaming*; ou no não menos conhecido escritor, roteirista e jornalista Domenico Starnone (1943-), cuja produção remonta a década de 1990 e se mantém até hoje na autoria de obras como *Via Gemito* (2000), *Confidenza* (2019), *Lacci* (2014), entre outros; e, também, na obra da escritora Igiaba Scego (1974-), cujos títulos mais exemplares são *La mia casa è dove sono* (2010), *Adua* (2015) e, inclusive, o ensaio-depoimento dedicado ao cantor brasileiro Caetano Veloso (1942-) intitulado *Caminhando contra o vento* (2018).

Se é verdade que há um grupo importante a colocar a literatura italiana no mercado editorial mundial, também devemos considerar aqueles escritores que, apesar de não atingirem o mesmo nível de visibilidade, apresentam uma obra consistente e de qualidade que tem chamado a atenção da crítica especializada. Andrea Cortellessa, em *La terra della prosa – Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)* (CORTELLESA, 2014), faz um elenco de trinta nomes proeminentes da narrativa italiana contemporânea, os quais emergem como

importantes dadas as suas consideráveis contribuições e inovações em um arco temporal de apenas quinze anos – até então; dentre eles, destacam-se: Tommaso Pincio, Nicola Lagioia, Laura Pugno, Emanuele Trevi, Luca Ricci, Roberto Saviano, Giorgio Vasta, Gilda Policastro e Emmanuela Carbé. Segundo Cortellessa, o critério para a sua seleção foi simples:

Acenei a tal questão anteriormente: esta antologia não faz qualquer concessão, no que compete ao critério de seleção, ao conteúdo dos textos (os quais, de fato, não são ordenados em seções temáticas, ao contrário do que [Angelo] Guglielmi fazia em o *Piacere della letteratura* [1981]). O único critério observado – totalmente criticável e, também, opinável, já que enunciado por um só crítico [...] – é, de fato, o da *qualidade*. Pareceria um truísmo, nada mais do que uma tautologia, defender que a escolha de uma antologia seja qualitativa. Mas a prática com a qual são montadas as antologias *embedded* [...], justamente, desabitua-nos a esta obviedade. E, na verdade, não somente a essa: mesmo parte da nossa melhor crítica – que sobreviveu seja ao dismantelamento da relação entre ensino e pesquisa na Universidade que à progressiva restrição dos espaços públicos para intervenção em revistas e jornais [...] – parece, há tempos, desinteressada por processos de seleção de textos com base qualitativa [...]. (CORTELLESSA, 2014, p. 25, tradução nossa)^{1 2}

Conforme fica evidente, o crítico faz a sua escolha baseado na percepção subjetiva da qualidade literária desses escritores, o que justificaria as suas eleições. Porém, adiante em sua introdução, após justificar o motivo pelo qual considerou somente a narrativa em prosa em sua antologia – resistente à “hiperprodução” de romances (segundo Alfonso Berardinelli (CORTELLESSA, 2014, p. 27)) e ao seu “fetiche” (segundo Franco Cordelli (CORTELLESSA, 2014, p. 35)) – Cortellessa declara que todos aqueles escritores, de alguma maneira, estão no limiar entre a forma tradicional da narrativa e a abertura às experiências que buscam uma nova forma de configurar a vida, apontando à hibridização da narrativa.

De fato, há um debate na crítica italiana contemporânea que exalta características peculiares nos narradores dos ‘anos zero’, ou seja, do século XXI. Raffaele Donnarumma (2014), por exemplo, é um dos estudiosos que defendem que a literatura italiana teria entrado em sua fase hipermoderna (usando a nomenclatura do filósofo francês Gilles Lipovetsky,

¹ Texto original: “*Lo accennavo in precedenza: quest’antologia non fa alcuna concessione, in quanto a criterio di selezione, ai contenuti dei testi (i quali infatti non vengono raccolti in sezioni tematiche, al contrario di quanto anche Guglielmi faceva nel Piacere della letteratura). Unico criterio osservato – del tutto sindacabile, e altrettanto opinabile, in quanto enunciato da un singolo critico [...] – è infatti quello della qualità. Parrebbe un truismo, nient’altro che una tautologia, ribadire che quella di un’antologia è una scelta qualitativa. Ma la pratica con la quale sono state allestite le antologie embedded [...] appunto a questa ovvietà ci ha disabituaato. E, per la verità, non solo quella. Anche parte della nostra critica migliore, sopravvissuta allo smantellamento del nesso fra insegnamento e ricerca all’Università e al progressivo restringimento degli spazi pubblici d’intervento su riviste e giornali [...], pare da tempo disinteressata a processi di selezione dei testi su base qualitativa [...].*”

² Todas as citações diretas de textos teóricos em italiano serão traduzidas à língua portuguesa com o intuito de dar ao leitor desta dissertação mais fluidez em sua leitura. Os textos originais constarão nas notas de rodapé.

autor de *Os tempos hipermodernos* (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004)), significando que as obras deste século teriam por característica, entre outras coisas, um retorno ao realismo enquanto necessidade de representação, dada à crise da experiência em um mundo conturbado e avesso às subjetividades do indivíduo. É nesse sentido que Donnarumma declara que, a partir dos anos 1990, com o fim do pós-modernismo como elemento cultural, os escritores teriam ressignificado a centralidade dos personagens como sujeitos críveis em suas narrativas:

[...] A sua atenção para com a contemporaneidade é de outra qualidade: coloca ao centro a experiência de personagens críveis, retratados em sua complexidade psicológica e no meio de relações e conflitos sociais e morais. A vida cotidiana volta a ser o cenário no qual se mede, de modo problemático e sem garantias, a busca por valores coletivos e pelo sentido dos destinos individuais. (DONNARUMMA, 2014, p. 61-61, tradução nossa)³

Sendo a posição do sujeito fundamental, Donnarumma considera *Gomorra*, de Saviano, exemplar no que se refere à literatura dita hipermoderna, pois o escritor napolitano teria sabido interpretar o olhar testemunhal, denunciativo, que está entre a ficção e a não-ficção, em uma obra cujo saber não se nutria do saber literário, conseguindo transpor o plano da realidade àquele da verdade. Segundo o crítico: “[...] Aquilo sobre o que aqui se diz não é tanto a realidade, mas, sim, uma verdade que, sem poder jamais prescindir daquela, se sobrepõe; e a verdade, que existe antes nos discursos do que nas coisas, é submetida constantemente a controles. [...]”. (DONNARUMMA, 2014, p. 12, tradução nossa)⁴.

Claramente, a posição de Donnarumma não é pacífica e outros nomes da crítica com ela antagonizam, como é o caso de Remo Ceserani⁵ (2012) e de Giuliana Benvenuti (2012). Mas, seja como for, fato é que os apontamentos teóricos em debate retomam as colocações de Cortellessa e, conseqüentemente, justificam a tentativa deste crítico ao propor um panorama da literatura italiana contemporânea que tenha como fundamento a qualidade literária – que é um dado real, independentemente da nomenclatura que se queira utilizar para classificá-la.

³ Texto original: “[...] *La loro attenzione per la contemporaneità è di una qualità diversa: pone al centro l’esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali. La vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali.*”

⁴ Texto original: “[...] *Ciò di cui si parla qui non è tanto la realtà, quanto una verità che, senza poter mai prescindere da quella, se ne solleva; e la verità, che esite nei discorsi anziché nelle cose, va costantemente sottoposta a controlli.* [...]”.

⁵ Gostaríamos de lembrar o debate entre Raffaele Donnarumma (2011) e Remo Ceserani (2012) nos números 64 e 65-66 da revista *Allegoria*, cujo ponto de inflexão foi a nomenclatura e as definições de “literatura hipermoderna” para se referir à literatura contemporânea.

Nesse sentido, além dos já citados, um escritor dentre tantos desponta como uma promessa a qual, em partes, já foi concretizada em oito publicações, sendo a primeira e a última, curiosamente, dois volumes de contos: *Dove credi di andare* (2007) e *Camere e stanze* (2021); entre aquele inaugural e o recém-publicado título, estão as obras: *Questa e altre preistorie* (2008); *Primordio vertebrale* (2012); *La vita in tempo di pace* (2013); *Tecnica mista* (2014); *Lo Stradone* (2019) e *Nodulo* (2021). Estamos falando de Francesco Pecoraro, escritor romano de 77 anos cujo exórdio tardio, nas palavras de Franz Krauspenhaar (2007), representa uma revelação literária que, depois, consolidou-se como um dos escritores mais atuantes e que reelabora o conteúdo e a forma narrativa nos termos supracitados de Donnarumma que, em sua resenha para *Lo stradone*, sublinha traços de um estilo singular:

[...] Mas esse diagnóstico, que, aliás, é compartilhado por tantos escritores de hoje, de Siti a Houellebecq, deve a sua eficácia à voz tão comprometida de quem a enuncia: não o narrador extralocal ou os seus vicários de *La vita in tempo di pace*, mas ao anônimo locutor que conhece as coisas porque está em sua lama (e é marcado por ela). Esse orgulho de interioridade em um presente no qual, também, não se reconhece nele, essa satisfação ressentida da contradição, essa sensação, enfim, de ser refém do próprio tempo é, parece-me, a única postura que torne crível um discurso sobre o hoje; e é também, talvez, um dos modos mais inteligentes de repensar a lição de Pasolini. O próprio estilo se faz testemunha dessa atitude idiossincrática: melhor ainda do quanto ocorria em *La vita in tempo di pace*, Pecoraro refaz o seu Gadda como escritor da *indignatio*, com as suas invectivas, o seu grotesco e os seus elencos furibundos; e da pluralidade tonal (não só, banalmente, linguística). [...] A plena maturidade de Pecoraro coincide, para a sua fortuna e para nossa enquanto seus leitores, com um verdadeiro exercício de liberdade e de invenção. [...]. (DONNARUMMA, s/p, 2019, tradução nossa)⁶

As colocações do crítico vão ao encontro das afirmações de Cortellessa que, em sua antologia (que traz Francesco Pecoraro até *La vita in tempo di pace*, uma vez que o arco temporal da obra chega até 2014), argumenta como o caráter combativo do escritor é um eixo de força em seu primeiro romance:

Pecoraro é um escritor da guerra; de uma guerra terminada há muito tempo, mas que, desde então, prosseguiu nos “*sessant’anni di pace*” e prossegue sempre, capilar,

⁶ Texto original: “[...] *Ma questa diagnosi, che per altro è condivisa da tanti scrittori di oggi, da Siti a Houellebecq, deve la sua efficacia proprio alla voce così compromessa di chi la enuncia: non il narratore extralocale o i suoi vicari della Vita in tempo di pace, ma l’anonimo locutore che conosce le cose perché sta nel loro fango, e ne è segnato. Questo orgoglio di internità a un presente nel quale, pure, non ci si riconosce, questo compiacimento astioso della contraddizione, questa sensazione insomma di essere ostaggi del proprio tempo è, mi pare, la sola postura che renda credibile un discorso sull’oggi; ed è anche, forse, uno dei modi più intelligenti di ripensare alla lezione di Pasolini. Lo stile stesso si fa testimone di questa attitudine idiosincronica: meglio ancora di quanto accadesse nella Vita in tempo di pace, Pecoraro rifà un suo Gadda come scrittore dell’indignatio, con le sue invettive, le sue grottesche e i suoi elenchi furibondi, e della pluralità tonale (non solo, banalmente, linguistica). [...] La piena maturità di Pecoraro coincide, per la fortuna sua e di noi che lo leggiamo, con un vero esercizio di libertà e di invenzione. [...].”*

“*nei tanti inferni del fare umano*”; no mundo do trabalho e ao interno do casal burguês, nos labirínticos metrô e em uma natureza que é tudo, menos domada; no confronto de todos os dias com o máximo do horror e o máximo da beleza, misturados juntos, na nossa vida, de modo vulnerante e implacável. (CORTELLESSA, 2014, p. 674, tradução nossa)⁷

Tal sobreaviso perante a guerra nunca terminada é um sintoma de uma guerra interior do sujeito que cresceu e se formou nos ditos ‘anos de paz’, os quais se revelam, na verdade, tão violentos e conturbados a ponto de formar uma subjetividade como a do protagonista Ivo Brandani, de *La vita in tempo di pace*, retomando a configuração neurótica dos narradores do século XX (CORTELLESSA, 2014, p. 675). Mas não é somente Cortellessa que chama a atenção ao alerta inerente de Pecoraro: Daniele Giglioli afirma que “[...] a escrita de Francesco Pecoraro é sem perdão [...] [pois] a realidade hostil é interpelada, bloqueada, congelada por um olhar que não a liberta e que, ao contrário, enfrenta-a: um olhar sempre frontal. [...]” (in CORTELLESSA, 2014, p. 696, tradução nossa)⁸.

Em um texto posterior ao de Giglioli, intitulado “*Spitfire*”, Cortellessa retoma a colocação daquele crítico sobre Carlo Emilio Gadda (1893-1973) e acrescenta que parece haver uma diferença importante entre o escritor milanês e Pecoraro:

Diferentemente de Gadda, porém, que no Barroco do Mundo acabava por mergulhar, ao mesmo tempo horrorizado e eufórico, para aderir melhor às coisas, tal como o seu personagem Pecoraro obstina-se a contornar as suas vontades, a execrar nauseado o seu exagero e a sua “vontade de surpreender”, justamente *para fugir da perseguição das coisas*; desse modo, porém, atirando-nos e afogando-nos dentro delas novamente, cada vez mais. Porque, de fato, as palavras têm algo de *inexorável*; e, enfim, não podemos nos render a elas. (CORTELLESSA, 2013, s/p, destaques do autor, tradução nossa)⁹

Mas não é só com Pier Paolo Pasolini (1922-1975) e Gadda a quem Pecoraro é comparado, mas, também a Italo Svevo (1861-1928), pela crítica e escritora Emmanuela

⁷ Texto original: “*Pecoraro è uno scrittore di guerra. Di una guerra finita tanto tempo fa – ma che da allora è proseguita nei “sessant’anni di pace” e prosegue sempre, capillare, “nei tanti inferni del fare umano”. Nel mondo del lavoro e all’interno della coppia borghese, nei dedali metropolitani e in una natura tutt’altro che domata, nel confronto di tutti i giorni col massimo dell’orrore e il massimo della bellezza – mescolati insieme, nella nostra vita, in modo vulnerante e spietato.*”

⁸ Texto original: “[...] *quella di Francesco Pecoraro è una scrittura senza perdono [...]. La realtà ostile viene intercettata, bloccata, congelata da uno sguardo che non svicola e che al contrario la fronteggia: uno sguardo sempre frontale.* [...]”

⁹ Texto original: “*A differenza di Gadda, però, che nel Barocco del Mondo finiva per tuffarsi, orripilato e insieme euforico, per meglio aderire alle cose, al pari del suo personaggio Pecoraro si ostina ad aggirare le sue volute, a esecrare nauseato il suo sperpero e la sua «volontà di stupire», appunto per fuggire dalla persecuzione delle cose: così tuttavia ripiombandoci dentro, affogandoci ogni volta di più. Perché davvero la scrittura, le parole hanno qualcosa di inesorabile. E noi, infine, non possiamo che arrenderci.*”

Carbé (in CORTELLESSA, 2014, p. 699); e ao estadunidense Don DeLillo (1936-), autor de *Underworld* (1997), pelo crítico/escritor Gabriele Pedullà (in CORTELLESSA, 2014, p. 699).

Do que foi exposto até aqui, fica claro que Francesco Pecoraro é um nome proeminente no cenário literário italiano contemporâneo e que, além de estar em plena atividade, segue sendo requisitado para, além de divulgar a sua obra, participar de encontros, entrevistas, rodas de conversa e afins, de modo que possa explicar a sua visão de mundo enquanto escritor e cidadão. Se recuperarmos as suas participações, dentre os muitos exemplos, encontraremos: uma leitura e discussão, em janeiro de 2013, em que Pecoraro protagonizou aquilo que seria o quinto capítulo de *La vita in tempo di pace*; uma mesa-redonda cujo tema era o futuro do livro, em 2016, na Universidade de Pádua; mais tarde, em 2018, em Perugia, a fala de Pecoraro sobre a herança da literatura de 1968; também em 2018, em Viterbo, sendo arquiteto por formação e escritor, comentários do autor sobre a relação entre a arquitetura e a literatura; a entrevista concedida à Rai Cultura, em 2019, na qual Pecoraro fala sobre a gênese e o enredo de seu segundo romance, *Lo stradone*; a apresentação e discussão deste livro, em janeiro de 2020, no *Istituto della Enciclopedia Italiana – Treccani*, em Roma; no período pós-pandêmico da Covid-19, em 2021, a entrevista a Antonio Syxty e a Massimiliano Manganelli, sobre a obra *Nodulo*; e, por fim, a sua intervenção na *Tomo Libreria Caffè*, em Roma, de 13 de maio de 2022, no ciclo de conferências sobre o *incipit* na literatura¹⁰.

Entretanto, nota-se que o escritor passou a ser mais conhecido, divulgado e apreciado pelo público e pela crítica, de fato, a partir da publicação de *La vita in tempo di pace*. Mas, de alguma maneira, esse dado faz com que as publicações anteriores ao primeiro romance sejam ou esquecidas ou consideradas menores, como se não guardassem em si uma coerência em relação à totalidade da obra de Pecoraro e/ou um tipo de gênese de um estilo tão característico que elevou o autor à relevância da qual hoje goza. Nesse sentido, o leitor que conhece a obra de Francesco Pecoraro, de *Dove credi di andare* à *Camere e stanze*, verá que há algo que merece atenção – nem tanto uma continuidade, mas, sim, uma recorrência entre os títulos: seja no uso dos personagens, no tom mórbido e ácido, na linguagem coloquial e incisiva (com o uso de palavras de baixo calão, inclusive) – na forma breve do escritor, que está na essência

¹⁰ Os links das entrevistas e participações de Pecoraro em eventos estão no Youtube e podem ser acessadas, em ordem de menção, nos endereços a seguir: <<https://www.youtube.com/watch?v=AkLv3X519pA>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=WyjQ68WpKI4>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=qNeaVb9mvGs>>; <<https://www.youtube.com/watch?v=gxxH8PTziEM>>; <<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2019/06/Francesco-Pecoraro-Lo-stradone-4c7f4ba2-793d-4679-a970-deee61d8ab1d.html>>; <https://www.treccani.it/magazine/webtv/videos/Conv_libro_pecoraro.html>; <https://www.youtube.com/watch?v=BB_lsogk5pI>; <https://www.youtube.com/watch?v=QD1_5nD4kdk>. Acesso em: 02 jul. 2022.

de suas poesias e é reelaborada na forma longa de seus romances. Enfim, seja na republicação dos volumes em formato *e-book* ou como antologia, há um trabalho substancial em Pecoraro que indica a configuração de uma poética própria e inédita, sendo esse o dado de qualidade (remetendo à citada introdução de Cortellessa) que traz o escritor romano à luz.

Logo, um trabalho de pesquisa que se proponha a estudar a obra de Francesco Pecoraro no âmbito acadêmico brasileiro precisa apresentar o escritor a esse novo público, de modo que se possa conjecturar sobre quais são as relações possíveis entre o escritor italiano e a literatura brasileira, inclusive via tradução – o que, diga-se, ainda não foi feito. Justamente nesse sentido, nesta dissertação, propomos uma introdução a Pecoraro a partir da análise de *Dove credi di andare*, primeira obra do autor, pois consideramos que os sete contos que compõem tal volume representam o início de uma poética que amadurecerá nas obras posteriores, sendo esta a origem de uma escrita particular que não é objeto de estudo sistemático nem mesmo na Itália.

Desta feita, apostando no caráter primordial de *Dove credi di andare*, decidimos abrir esta dissertação com a apresentação de Pecoraro, pois conhecer o escritor e tentar capturar a maneira pela qual a sua experiência se traduz em sua literatura é fundamental em um caso não canônico. Assim sendo, o primeiro capítulo será revelador, tanto no que se refere à exploração da figura do escritor, quanto na demonstração de como surgiram os primeiros sete contos e, adiante, como eles abriram caminho a outros sete títulos (os já mencionados: *Questa e altre preistorie*, *Primordio vertebrale*, *La vita in tempo di pace*, *Tecnica mista*, *Lo stradone*, *Nodulo* e *Camere e stanze*).

Indo além, também no primeiro capítulo, há uma resenha para cada uma das obras do escritor, as quais têm por objetivo dar indícios ao leitor de que modo elementos importantes nos contos iniciais aparecem em tais narrativas como uma espécie de maturidade e/ou experimentação cuja origem fora *Dove credi di andare*. Nesse sentido, estando munido de tais informações e tendo em mente o universo pecorariano, o público conseguirá enxergar as análises sucessivas dos contos do primeiro título com mais propriedade, conseguindo apontar as semelhanças e as diferenças entre as obras e, também, a pertinência (ou não) de nossas colocações.

Nesse mesmo espírito, inicia-se o segundo capítulo com um resumo dos contos que integram *Dove credi di andare*, de modo que seja possível criar uma base comum que dialogue com as discussões vindouras nesse e no terceiro capítulo. Dada uma limitação extensiva e legal, seria impraticável reproduzir os contos originais em sua integralidade, sendo a síntese de cada uma das sete narrativas uma solução que busca apresentar os

elementos essenciais dos enredos e que, enfim, dê substrato e sentido às elucubrações específicas, como a do embate geracional, a linguagem vulgar e o estilo da morbidez. Logo, ao propormos a taxonomia da unidade narrativa de *Dove credi di andare*, percebe-se que os sete contos apresentam um fio condutor quando se trata dos três pontos supracitados, uma vez que os protagonistas de “*Camere e stanze*”, “*Happy hour*”, “*Vivi nascosto*”, “*Il match*”, “*Farsi un Rolex*”, “*Rosso Mafai*” e “*Uno bravo*” são todos permeados por um desconforto oriundo da desagregação entre o presente e a sua geração, pertencente ao passado; logo, a linguagem vulgar aparece como uma marca do empirismo e da experiência nesse cenário deslocado, gerando irritação e incompreensão, traduzidas em uma língua coloquial; e, por fim, como os protagonistas são inseridos no presente forçadamente, a sua maneira de se posicionar se apoia em um estilo de expressão mórbido, cuja marca é a negatividade.

Se a unidade narrativa de *Dove credi di andare* se dá por tal fio condutor, é razoável dizer que há uma poética em curso na obra de Pecoraro, ainda mais se se colocam os contos em perspectiva nos planos da forma e do conteúdo e, principalmente, se os encarmos como a origem de algo a se desenvolver nas obras posteriores – sobretudo nos romances *La vita in tempo di pace* e *Lo stradone*. Essa poética se revela interessante do ponto de vista de como os protagonistas são e de como se dão as suas ações em meio a cenários desfavoráveis legitimamente ou, apenas, em suas concepções fracassadas. Sendo característicos em sua meia idade, em sua disposição para estar no limiar entre a inserção e a exclusão, em sua voz narrativa fragilizada e em sua inaptidão para com a vida, afirmamos que tais personagens expressam a poética do homem médio, ou seja, aquele cuja essência é, por opção ou por ironia da condição humana, a mediocridade.

Dessa maneira, discutimos no terceiro capítulo os três pilares da poética do homem médio, ou seja: a dialética do não-lugar; a presença de narradores classificados como híbridos, sugestivos/reveladores e frágeis; e como Pecoraro repropõe a figura do *inetto*, arquétipo sveviano, no século XXI. Em conclusão, pode-se verificar que aos protagonistas de *Dove credi di andare* colocam-se questões, muitas vezes, infundadas, mas cuja origem é um mal-estar que, como consequência, resulta ou na prostração ou na ação despropositada. Para ficar clara essa poética, busca-se citar os contos diretamente, a fim de demonstrar como as nossas análises a partir do texto apontam à habitação do meio: nem tão alto quanto um herói clássico, nem tão baixo quanto um personagem cômico; aqueles de Pecoraro são homens que chegaram ao limite de suas vidas ordinárias e que tentam agir tendo um último arroubo. Buscam, enfim, criar uma experiência genuína em um mundo que lhes tolhe tal possibilidade, o qual, de alguma maneira, lembra-lhes de que eles já não pertencem ao mesmo tempo que nós, sendo

essa a marca final da obra: expor a que ponto pode chegar o deslocamento e a mediocridade em uma realidade que torna as coisas obsoletas com atrocidade, incluindo o ser humano.

Por fim, espera-se que esta dissertação seja o início de uma nova linha à crítica e à academia brasileiras na inclusão de Francesco Pecoraro em seus horizontes. A pergunta embutida no título de *Dove credi di andare* sugere um movimento que, muitas vezes, revela-se inconsequente e esvaziado; uma andança sem destino e que, no entanto, cria algum tipo de experiência. Ao público, a pergunta inicial deságua em um mar de reflexões, as quais tentaremos encaminhar nos capítulos que se seguem criando um sentimento de deleite e de vontade de prosseguir conhecendo a obra do escritor.

1. FRANCESCO PECORARO: UM EXÓRDIO TARDIO

Conforme a breve introdução, fica claro que Francesco Pecoraro é um escritor muito bem recebido pela crítica e que está em plena atividade; porém ainda é muito jovem como autor, apesar de ter 77 anos de idade, pois o seu exórdio, *Dove credi di andare*, foi publicado há apenas quinze anos e seus romances, obras tais que representam uma maturidade autoral em sua carreira, têm menos de uma década.

Todavia, ainda que se trate um jovem-escritor, Pecoraro se aventura nas mais diferentes formas e a fluidez de suas composições em relação aos gêneros textuais e em relação à escrita são uma marca formal fundamental em sua poética. Já no que se refere ao plano das ideias, o escritor coloca em cena um descompasso perene entre o tempo presente e a memória; e entre a realidade e a degradação da cidade, espelho de uma subjetividade formada (entre outras coisas) pelo espaço urbano. Além disso, a sua escrita é enérgica no que se refere ao uso de uma língua vivaz e empírica, sendo o coloquialismo um traço que quer traduzir uma maneira genuína de se expressar, para isso usando um italiano médio, compreensível a todos os públicos e, ainda assim, literariamente belo.

Esses apontamentos que fazemos servem para ilustrar o que será desenvolvido durante este trabalho (especialmente neste primeiro capítulo), de modo que se possa compreender como Francesco Pecoraro se insere no sistema literário contemporâneo e quais são as suas características enquanto escritor. Dito isso, porém, antes de adentrar na análise dos contos de *Dove credi di andare*, ponto de partida de uma obra múltipla e relevante – e que abriu o caminho às demais – é necessário trazer elementos biográficos de Pecoraro, tendo em vista que este é um trabalho que se propõe a inaugurar uma linha de pesquisa sobre o escritor, uma vez que ainda faltam referências sobre ele em nosso país.

Justifica-se, portanto, uma apresentação de Pecoraro em relação à sua pessoa, à sua trajetória; e, para fazê-la, recorreremos às fontes disponíveis em formato de artigos, vídeos, entrevistas e afins – referenciadas, inclusive, na nota de rodapé número dez da introdução – mas partindo, sobretudo, de uma entrevista inédita¹¹ com o escritor, realizada em sua residência, em Roma, no dia 30 de maio de 2019.

¹¹ A entrevista com o escritor Francesco Pecoraro, concedida a Leonardo Ferreira Aguiar, pode ser encontrada a seguir: <https://drive.google.com/drive/folders/1cunbdfGv3AABYFtlBU08W-J_eIYbnkMA?usp=sharing>. Por se tratar de um material autêntico, o escritor autorizou o seu uso (ver anexo) e é necessário solicitar acesso via e-mail para conferência do conteúdo.

1.1. Breves pontuações sobre a trajetória de Francesco Pecoraro

Francesco Pecoraro nasceu em Roma, em 16 de setembro de 1945. Tendo crescido e vivido no quarteirão norte da capital, zona prestigiada e tradicionalmente liberal, Pecoraro passou os anos escolares em um *liceo* católico, algo que significou muito para a sua formação no que se refere à sua compreensão de mundo, à solidão, à censura e, até mesmo, à política – uma vez que o escritor revela ter sido mandado à escola de padres por uma demanda familiar de evitar os comunistas, teoricamente presentes em outras instituições, como a prefeitura. Desde pequeno, Pecoraro demonstra talento para o desenho, tendo chegado a considerar estudar no *liceo artistico*, quando jovem. Porém, por influência do pai, que era arquiteto, Pecoraro decidiu seguir essa mesma profissão, ingressando na universidade em 1964.

No ambiente universitário, Pecoraro começou a se interessar e a vivenciar mais a política, uma vez que estava envolto pelos movimentos estudantis, cujo ponto alto foi em maio de 1968. Dessa maneira, o autor criava o seu repertório a partir do contato com uma bibliografia marxista, que passava a se somar com as leituras que o formaram como leitor na primeira infância e na juventude. Desta época, emergem nomes da tradição italiana do final do século XIX e do modernismo da primeira metade do século XX, como Carlo Collodi (1826-1890), Pier Paolo Pasolini (1922-1975), Beppe Fenoglio (1922-1963); ainda, faziam parte dessa coletânea escritores estadunidenses dos anos 1920/1930 e contemporâneos à Pecoraro, como William Faulkner (1897-1962), Ernest Hemingway (1899-1961), Jennifer Egan (1962-). Pecoraro salienta como esses autores contribuíram ao mercado editorial italiano (já, na época, em tradução ao italiano), sendo essa uma consequência da forte influência cultural e de consumo que os EUA mantiveram nos países da Europa Ocidental no pós-guerra. Sobre esse tema, afirma o escritor:

Não era uma exercitação: eu achava que se deveria escrever assim porque era influenciado pelos americanos. Toda a literatura italiana da segunda metade do século XX foi fortemente influenciada pelos americanos. Essa é uma coisa que se diz pouco, mas é absolutamente essencial. Até os grandes escritores – sei lá – Calvino, Pasolini, Moravia, etc., tinham uma relação direta, mas também muitos outros jovens. E eu era influenciado, até na escola de escritura o eram, e são ainda: na escola de escritura mais importante da Itália, que se chama Holden – não sei se já ouviu falar – que é dirigida (ou era dirigida) por Baricco (um escritor que vendeu muitos exemplares), é chamada, justamente, *Holden*, do livro de Salinger, cujo título *O apanhador no campo de centeio* – ou algo assim – em italiano se chama *Il giovane Holden*. Não sei se já leu, mas, se não, sai daqui e compre porque é belíssimo! Então, existia essa influência. Eu não tenho nenhuma dificuldade em admitir que fui influenciado.

Já formado, Pecoraro começa a sua atividade como arquiteto e logo passa a trabalhar na prefeitura de Roma, local no qual permaneceu por longos anos até 2010, quando se aposentou por opção própria – tendo que assumir o pagamento de uma multa por isso. Pode-se dizer que ele tenha tomado essa decisão por dois motivos: primeiro porque o seu trabalho era uma atividade maçante e pouco agregadora, chegando a trabalhar em um escritório isolado na Villa Borghese, local abastado de Roma; em segundo lugar, Pecoraro, que publicara *Dove credi di andare* e *Questa e altre preistorie*, resolveu se dedicar à escrita, o que culminou em seu primeiro romance, *La vita in tempo di pace*. Ao desestímulo com o trabalho soma-se um acúmulo de assédios morais e o uso de medicamentos antidepressivos, fatores que decretaram a vontade de se aposentar, enquanto que a sua atividade como escritor corria em paralelo.

Nesse período, Pecoraro mantinha um *blog* chamado *Tashtego*, cujo nome foi retirado do personagem nativo-americano no romance *Moby-Dick* (1851), do escritor Herman Melville (1819-1891). Nesse espaço, cuja primeira postagem data de 17 de fevereiro de 2005, Pecoraro publicava uma grande quantidade de pequenos textos sobre os mais variados assuntos, da crônica à livre reflexão, que serviram como um exercício de escrita da forma breve, no meio digital; já a última postagem feita em *Tashtego* é de 09 de novembro de 2011, portanto, posterior aos dois primeiros volumes publicados. Porém, a escrita é algo que vem de muito antes, uma vez que o autor compõe as suas primeiras poesias já na década de 1980, quando passa a morar sozinho depois de uma fase conturbada e, como uma atividade terapêutica, começa a escrever. Porém, ao ter contato com o computador em 1985, a perspectiva de Pecoraro muda, pois compreende que escrever é uma atividade fluída e não definitiva, como parecia ser na máquina de escrever. Justamente por isso, em seu *blog*, a constância e a qualidade de seus textos criaram a demanda de uma espécie de formalização da escrita, levando-o a frequentar uma escola de escritura por um curto período, mas que foi importante à idealização da forma de seus contos, resultando em “*Camere e stanze*”, o primeiro de *Dove credi di andare* e da recente e homônima coletânea de todos os seus contos. Enfim, *Tashtego* também deu a oportunidade ao autor de ser visto, uma vez que uma frequentadora de seu *blog* o ajudou a enviar uma seleção de contos à editora Mondadori, que os aceitou e os publicou sob o título *Dove credi di andare*, em 2007. Deste aceite, Pecoraro considera que:

Uma editora assim grande que gostou dos contos. Bom, devo isso a Antonio Francchini – digamos – que era o editor da época, também um escritor muito importante, de quem gosto muito (agora não mais na Mondadori). Eles tinham acabado de publicar uma série de sucessos, entre eles, um ou dois anos antes, *Gomorra*, que foi um sucesso mundial. A esse ponto poderiam se permitir a publicar

um livro de contos que não venderia nada; mas, na verdade, vendeu bem, fizeram uma tiragem de sete mil cópias, o que hoje seria impensável para um iniciante nos contos (e contos ninguém quer ler, não é?).

Figura 1. Capa da primeira edição de *Dove credi di andare*.

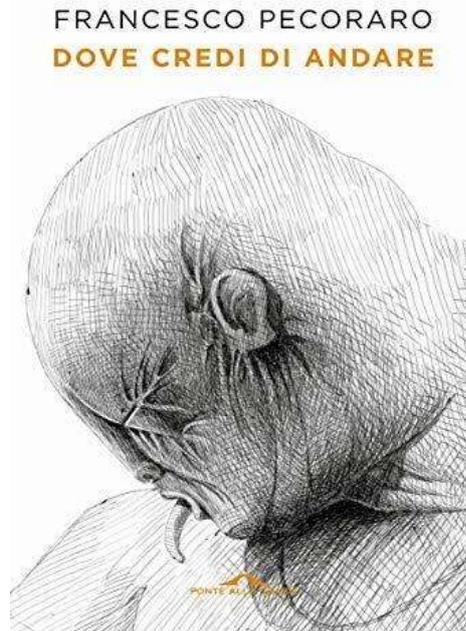


Fonte: <https://www.amazon.com.br/Dove-credi-andare-Francesco-Pecoraro/dp/8804562080>. Acesso: 20 jan. 2022.

Dove credi di andare foi tão bem aceito pela crítica que recebeu os prêmios Giuseppe Berto e o Napoli, além de ser finalista no Prêmio Chiara. Porém, vale dizer que tanto o título quanto a capa foram escolhas editoriais e que o próprio Pecoraro não gostou de ambos. Tanto é verdade que, em 2020, o livro foi reeditado, então pela editora Ponte alle Grazie, em formato *e-book* e, se não houve alteração dos contos e nem do título da obra, por outro lado, mudou-se a capa, passando a ser um dos tão expressivos desenhos de Pecoraro, já parte de *Questa e altre preistorie*.

Quando perguntado sobre os contos de sua primeira obra, Pecoraro afirma: “[...] são diversos aspectos do mesmo personagem: uma pessoa medianamente culta, que fica para trás, que faliu na vida de algum modo, não consegue chegar em lugar algum; ou, então, se autodestrói, como no último conto, do qual foi tirada a capa, que a mim não agrada, de jeito nenhum a quis assim.”.

Figura 2. Capa da segunda edição de *Dove credi di andare*.



Fonte: <https://www.amazon.com/credi-andare-Italian-Francesco-Pecoraro-ebook/dp/B088DG5TXH>.

Acesso: 20 jan. 2022.

E continua:

Então se trata, fundamentalmente, do mesmo personagem, do mesmo homem em situações diferentes. A cidade em que está é uma cidade que muda de tempos em tempos, não é prevalentemente Roma, mesmo se nunca é nomeada – acredito que nunca é nomeada. Tem um ambientado em Nápoles, aquele do advogado: aquela é uma história real que me foi contada e eu a restituí (na verdade é dedicada a Nicandro, que é esse amigo que viveu esse episódio). Tendencialmente, digamos, a minha formação de atenção aos objetos, a como são feitos, etc., faz com que eu os coloque em primeiro plano, os objetos são protagonistas da vida junto a nós, junto aos animais, etc.; enfim, essa é um pouco a minha visão. Mas não é algo que decidi que fosse assim, me vem naturalmente escrever assim. Até que, num certo momento, até mesmo não prevalecem, porque em *Lo stradone* há essa prevalência dos objetos sobre os humanos.

Partindo disso é que discutiremos, nos capítulos dois e três desta dissertação, o papel das recorrências e do estilo de escrita emergentes em *Dove credi di andare*, de modo a criar uma poética a qual chamaremos de a poética do homem médio, chave interpretativa de sua primeira publicação e que cremos abrir caminho à análise das outras obras.

Neste momento, porém, é interessante observar que a atenção de Pecoraro aos objetos é, justamente, uma visão que acompanha o escritor em todos os outros volumes; são determinantes à visão da cidade e aos seus detalhes. Assim, a informação de que o autor foi arquiteto e se dedicou muito tempo à profissão revela uma sensibilidade às artes plásticas e ao desenho, sendo que essa forma de expressão será fundamental em *Questa e altre preistorie* –

conforme mencionado – no romance *Lo stradone* e nas poesias de *Nodulo*. Em todos os três casos, os desenhos de Pecoraro aparecem tanto com a função ilustrativa quanto com aquela representativa, no sentido de que as imagens interpretam o que é narrado e, ao mesmo tempo, traduzem conceitos caros ao escritor (como é o caso do *Grande Ripieno*, sobre o qual falaremos adiante). Mantendo essa mesma linha, a fotografia também é algo importante para Pecoraro, sendo uma espécie de *hobbie* e, também, um material de estudo para a sua escrita. Sobre isso, relata o autor:

No que diz respeito às fotos que você viu, ali eu comecei tomando nota para escrever *Lo stradone*; notas, digamos, de fenomenologia urbana mínima: os objetos com os quais temos a ver, com a sua integridade, o fato que são deformados, o fato que há combinações de imagens que, passando, em certo ponto se percebe que existem correspondências, simetrias, etc. Toda uma série de temas ligados à visão cotidiana, à percepção cotidiana da cidade, digamos assim. Eu tirei milhares de fotos e um pouco publico no *Instagram* (num dado momento as coloquei no *Instagram*, mas tenho muitas mais). E pouco a pouco se refinaram e se refinou também o uso dos celulares, porque também tenho boas máquinas; cheguei a comprar uma, para *Questa e altre preistorie*, porque queria fazer com fotos, não desenhos (tinha comprado uma Nikon, que agora está com meu filho). Comecei a fotografar com aquela, mas me dei conta que para o tipo de fotografia que faço não posso sair para tirar fotos; saio para fazer outra coisa e se surge uma fotografia, aí então a faço. E, se saio, tenho também uma Sony muito boa, pequena, mas pesa muito; e aquela coisa no bolso me incomoda, é como se dissesse: “você tem que tirar fotos porque eu existo”, e isso me incomoda. Então: celular. Agora eu queria comprar um celular melhor para tirar fotos melhores. Mas tiro fotos com o celular.

A chamada “fenomenologia urbana mínima” se faz presente em sua obra, principalmente na constante dicotomia *forma urbis / forma mentis*, ou seja, na percepção de como o primitivismo humano é moldado pela sociedade, que, por sua vez, organiza-se em cidades; logo, a cidade molda o sujeito, as suas relações e ações (conforme ficará mais evidente nas resenhas de *Questa e altre preistorie* e *Lo stradone*).

Isso leva às reflexões sobre como a arte pode expressar o mundo contemporâneo, assunto para o qual Pecoraro diz não conseguir imaginar normas, mas que faz reflexões interessantes sobre a modernidade nos moldes do século XX em relação ao tempo presente. O escritor reconhece a impossibilidade de se compreender o presente sem as redes sociais, pois, de alguma maneira, elas estabelecem vínculos entre pessoas e criam uma série de imagens em quantidades imensas, sendo, também, produtoras de algum conteúdo que se poderia definir artístico. Da mesma maneira, a arte da palavra está presente, pois Pecoraro considera que nunca se leu ou se escreveu e se publicou tanto quanto antes dessas novas mídias – sem entrar no mérito da qualidade do que se lê, escreve e publica – algo que, antigamente, exigia uma mediação mais prolongada até que pudesse aparecer em jornais, revistas ou livros. Desta feita,

há uma horizontalização dos meios de comunicação, pois se utilizam as mesmas plataformas para a interação entre pessoas que, se não fossem as redes sociais, talvez nunca teriam contato. Nesse ponto, Pecoraro declara:

Enfim, não se compreende a contemporaneidade sem as redes sociais, entende? Para entender um pouco, estar informado. Então, enfim, depois de tudo, o alto e o baixo estão em contato direto, não? (“alto” entendido como “poder”). Por isso, eu posso, tranquilamente, – sei lá – dialogar com um ministro sobre um problema que ele propõe, como se fosse meu vizinho. Então, há essa horizontalização, não necessariamente positiva da vida social, da comunicação, que produz efeitos, e os efeitos são políticos.

Se essas elucubrações são verdadeiras, qual seria o impacto disso na sociedade atual? Para Pecoraro, pensar que os meios possibilitam uma comunicação expansiva cria a ilusão de uma subjetividade igualmente alargada, sendo que, contrariamente, o mundo tal como o conhecemos e no qual vivemos no século XXI se enrijece cada vez mais. Esse, por exemplo, seria o problema do protagonista do conto “*Il match*”, de *Dove credi di andare*, pois o personagem é um pintor que entra em um processo alucinatório de pintura e se esquece das limitações que a realidade impõe, como se fosse possível que a arte existisse sem vínculos, a arte pela arte. Essa compreensão traduzida na literatura se expandirá nos outros títulos do autor, sobretudo (de maneira impactante) em alguns dos contos posteriores de *Camere e stanze* – conforme ficará exposto na resenha de tal título. Pecoraro faz essa mesma ponte entre os meios de comunicação e o impacto subjetivo quando afirma:

Nós temos uma dupla sensação: a sensação de ser infinitamente expandidos, porque temos os meios para acessar praticamente qualquer coisa: se quisermos fazer um comentário num artigo do *New York Times*, podemos; se quisermos dialogar com o Trump, podemos. E temos a ideia de ter uma quantidade infinita de informações, portanto, expansão. Até expansão expressiva, se quiser – mesmo que a expressão reduza muito a palavra – contemporânea, mas que não nos promove socialmente (é muito difícil que o faça). Enquanto vivemos essa sensação, que é alucinatória, a sociedade se endurece, se restringe e se torna cada vez mais coercitiva e classista, mesmo que seja um classismo que não se vê, são coerções que não se vêem, até mesmo auto coerções, no sentido de que a democracia se auto coage dentro de esquemas que comprimem a todos nós. Porém, acho que essas formas de compressão sempre existiram, talvez sejam diferentes, mas não existe uma sociedade que não seja um sistema de compressão, um sistema de repressão, como não existe estrutura ou cultura que não seja organizada em termos repressivos, até porque, se se tira a repressão, tira-se tudo.

A partir do trecho acima, podemos observar que o escritor desenvolve um pensamento que vai em direção às questões caras às ciências que se dedicam a estudar a contemporaneidade e, no nosso caso, como ela é representada na literatura. Por esse motivo,

Pecoraro pontua uma diferença fundamental em relação aos termos “moderno” e “pós-moderno”, sendo claro que, para ele, ambas as palavras expressam conceitos diferentes e diversos daquilo que se vive hoje, pois teriam sido fases importantes da história cultural e que, hoje, já não são uma realidade vívida. Leia-se:

Eu não faria coincidir a pós-modernidade com a contemporaneidade. O pós-moderno acabou há muito tempo e era a convicção, uma sensação que tinham os artistas pós-modernos, aquilo que fora construído na primeira metade do século XX com um novo paradigma de interpretação e modificação do mundo (que era o modernismo), e que na arquitetura foi muito importante: quando eu entrei na faculdade de arquitetura, eram todos sacerdotes do modernismo; e, quando eu terminei a faculdade, começava-se a ver o pós-modernismo, nós gostávamos dos pós-modernos. E os pós-modernos eram aqueles que nos diziam: “não, atenção: o modernismo é um estilo entre tantos, não é uma religião”. O que, ao contrário, não é verdade, no sentido que o modernismo era arte, era política, era reforma; a forma e a reforma eram duas coisas que andavam juntas, entende? Então a reforma da cidade, a casa popular era uma coisa que não existia, não se fazia um plano de casas populares: naquele momento entrava em cena a forma sobre a reforma e as duas coisas andavam juntas e se construía esses bairros que eram forma, mas eram também reforma, porque davam casas, era um fato político. Então, o modernismo também era política, e nós saímos dele sem saber disso. Depois, num certo momento, saiu o livro de Charles Jencks [1939-2019], *Post-modern* [1977], um arquiteto, estudioso americano de arquitetura que escreveu esse livro há muitos anos e sistematizava isso (mas falava de arquitetura, depois veio o conceito de pós-moderno em literatura, mas nunca foi bem preciso; em arquitetura sempre foi muito claro).

Como fica claro, Pecoraro distingue a modernidade da pós-modernidade em suas concepções e, também, historicamente, já que sabemos que o escritor ingressou na faculdade de arquitetura em 1964 e, logo, testemunhou o momento no qual se deu essa mudança de paradigmas. Contudo, é preciso dizer que a compreensão de que a perspectiva modernista significou a forma e a reforma como um ato político se faz presente na obra do escritor, pois há um apelo para a ordenação do mundo ao redor de seus personagens como uma maneira de combater o caos interior que os aflige pela simples razão de serem humanos e, assim, herdeiros de um primitivismo determinista, patético e frágil. A forma enquanto tema é uma obsessão para Pecoraro, sendo um elemento constante; porém, é curioso perceber que o próprio escritor não é austero em termos formais em suas obras, pois a própria disposição dos parágrafos nas páginas e a presença de uma técnica que faz lembrar a montagem bejaminiana – sobretudo no que se refere à inserção de imagens e esquemas, principalmente em seus dois romances – quebram a rigidez linear que narrativas tradicionais trariam. Soma-se a isso o seu modo de escrever, o qual, em suas palavras:

Os meus livros, seja *La vita in tempo di pace* que *Lo stradone*, não são escritos do mesmo jeito, mas de modo oposto, cada vez mais oposto. Isso não porque eu

procure a complexidade, mas porque me vem, porque me vem de escrever em um determinado modo e depois procuro simplificar. De fato, meu grande trabalho, em relação à primeira versão, é de simplificar, de deixar mais legível, mas sem desnaturalizar aquilo que, no início, nasce como uma espécie de vomitada complexa. E todo meu trabalho está em procurar não anular completamente a dança das palavras, que têm que ser breves, longas; devem abrir-se, fechar-se; que têm suas leis, as quais não saberia te dizer quais são, porque quando escrevo não sou eu quem escreve, mas alguém dentro de mim.

Tal aspecto que acabamos de destacar pode ser matéria de discussão, pois, de fato, é perceptível uma gradação do primeiro ao último título de Pecoraro no que compete à forma e as estruturas de seus textos. Justamente por isso, julgamos importante que esse percurso biográfico seja confrontado tanto com as resenhas de seus livros, quanto – maiormente – com a análise de *Dove credi di andare*, para que seja possível uma comparação generalista da obra do escritor, demonstrando a sua qualidade e relevância no cenário literário italiano e, assim, abrindo portas à sua inserção no brasileiro através de traduções à língua portuguesa.

1.2. Para além de *Dove credi di andare*: o estado da arte da obra de Francesco Pecoraro

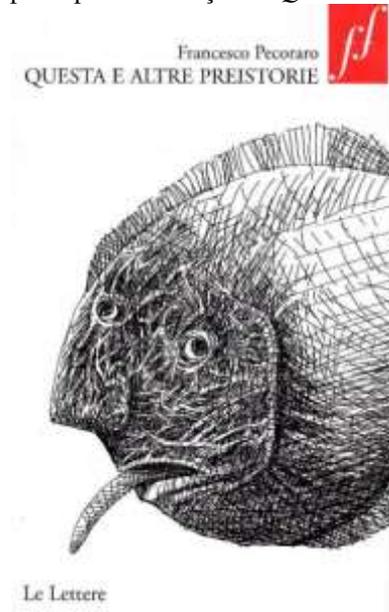
Até o presente momento, Pecoraro publicou oito obras: *Dove credi di andare* (2007), *Questa e altre preistorie* (2008) *Primordio vertebrale* (2012), *La vita in tempo di pace* (2013), *Tecnica mista* (2014), *Lo Stradone* (2019), *Nodulo* (2021) e *Camere e stanze* (2021).

Dos títulos apontados, foram traduzidos: *La vita in tempo di pace*, para o francês e publicado como *La vie en temps de paix*, pela editora JC Lattès, em 2017; para o holandês como *Het leven in tijden van vrede*, pela editora Wereldbibliotheek, em 2017; também para o espanhol como *La vida en tiempo de paz*, publicado em 2018, pela editora Periférica (com distribuição também na América Latina); para o inglês como *Life in peacetime*, em 2019, pela editora londrina Seagull Books; e a mais recente tradução de *Lo stradone* em espanhol, também pela editora Periférica, como *La avenida*, em 2021.

Nesta seção, apresentaremos uma resenha para cada obra de Pecoraro a partir de *Questa e altre preistorie*, segundo título do escritor, uma vez que, no próximo capítulo, apresentaremos os resumos dos contos de *Dove credi di andare* e daremos início à sua análise.

1.2.1. *Questa e altre preistorie* (2008)

Figura 3. Capa da primeira edição de *Questa e altre preistorie*



Fonte: <https://www.amazon.it/Questa-altre-preistorie-Francesco-Pecoraro/dp/8860871832>

La natura è di destra.

Dunque, per estensione, dio è di destra.

Direi che dio è di *estrema* destra.

Cos'è la destra, se non conflitto e competizione, sopravvivenza del più forte & sopraffazione, rapporti di dominanza, violenza, amico-nemico, interno-esterno, eccetera?

Oppure, all'opposto, sesso & amore viscerale, protezione e cura parentale, solidarietà cieca con i congiunti, eccetera?

Cos'è la natura, se non tutte queste cose?

Si ciancia periodicamente di culture di destra, ci si sforza di individuarle qui e là, in questo o quello.

Ma in realtà non si trova mai niente di veramente consistente, organizzato e convincente.

Si trova solo una tradizione balbettante di autori che si sono dedicati, con intento più o meno apologetico, a forza, sopraffazione, dominanza, violenza, oppure maternità, famiglia, ruoli sessuali, e annessi «valori».

Questa scarsità di cultura di destra, se non questa assenza, non è casuale, perché la destra è *natura*.

Invece la sinistra è *cultura*.

Voglio dire che è, innanzi tutto, il prodotto dell'opposizione umana alla violenza e all'ingiustizia dei *principi naturali*, quelli stabiliti da dio.

Quando si dice «cultura di sinistra» si dice un pleonismo, perché cultura e sinistra sono sinonimi.

Natura e destra sono anch'esse sinonimi.¹²

[...] (“*Natura e cultura*” in PECORARO, 2008, p. 119)

¹² A partir desta citação, toda referência direta às obras de Francesco Pecoraro será feita em fonte padrão, pois julgamos que as partes em itálico destacadas pelo próprio escritor devem ser mantidas, uma vez que têm funções que moldam a interpretação de seus textos.

Em uma forma entre o diário e o ensaio – que lembra em muito o *Zibaldone* leopardiano e, em certa medida, o ensaísta e pensador Italo Calvino de, por exemplo, *Assunto encarrado* ([1980] 2009)¹³ – cuja forma fragmentária advém da reunião dos escritos em seu antigo blog *Tashtego* e, ao mesmo tempo, cuja unidade se dá pela forma livro – palavra-chave na obra – *Questa e altre preistorie*, segunda publicação de Francesco Pecoraro, traz à tona uma voz contínua e dinamicamente reflexiva. Ao mesmo tempo em que dá concretude a um olhar subjetivo, seus pensamentos são reflexões sobre a cidade, a história, sobre si e o mundo caótico que está ao redor de um enunciador em primeira pessoa que não tem nome; é um personagem de si mesmo que observa e ora relata, ora conta, em uma escrita curta, objetiva, intensa e que usa a matéria da memória subjetiva e da constituída através das experiências de vida para subverter o olhar do leitor às coisas mais simples. Nas palavras de Filippo La Porta:

[...] Trata-se da transcrição de algumas de suas postagens [...], mas o milagre de Pecoraro é o de elevar o *blog* e rebaixar o ensaio, até que essas formas encontrem uma zona limiar, criando um novo gênero literário. Poderia-se definir *Questa e altre preistorie* como auto-historiografia corporal (história civil do nosso país [Itália] através da autobiografia do corpo), fantasia neorrealista (o *Ballard* visionário metropolitano da *Isola di cemento* e de *Condominio*, pelo menos em sua configuração), urbanística da interioridade e do humorismo do desabafo-inventivo contra Roma [...], crônica do apocalipse sempre imanente [...], poema teo-escolástico. (in CORTELLESSA, 2014, p. 695-696, tradução nossa)¹⁴

O apocalipse iminente, como salienta o crítico, rege uma sequência dividida em três partes. Em cada uma delas, Pecoraro concentra suas anedotas tematicamente, de acordo com o título da casa seção: URBS, na qual o foco é a cidade (sobretudo Roma), em sua forma, em seus empecilhos quotidianos e em sua gigantesca e inerente desigualdade; HOMINES, na qual a história do indivíduo se mistura com a história de uma sociedade, demonstrando que a crise sempre foi parte de nós enquanto espécie; e ANIMALIA, na qual a vida submarina é vista como um passado originário, sendo as suas estranhas e fascinantes criaturas testemunhas da involução do ser humano. Como dito, predomina o fragmento dada a origem desses escritos, que ganham coerência uma vez que saem de uma plataforma virtual para uma forma livresca

¹³ Procurar-se-á referir os títulos das obras, quando possível, em língua portuguesa, com o ano de publicação original entre colchetes e o ano da edição brasileira utilizada como uma forma de dar fluidez à leitura e para que o leitor deste trabalho encontre as fontes bibliográficas com mais facilidade.

¹⁴ Texto original “[...] *Si tratta della trascrizione di alcuni dei suoi post [...], ma il miracolo che compie Pecoraro è che eleva il blog e abbassa il saggio fino a farli incontrare in una zona di confine che crea un nuovo genere letterario [...]. Si potrebbe definire Questa e altre preistorie come auto-storiografia corporale (storia civile del nostro paese attraverso l'autobiografia del corpo), fantascienza neorealista (il Ballard visionario metropolitano dell'Isola di cemento e di Condominio, almeno per il setting), urbanistica dell'interiorità e dell'umoralità, sfogo-inventiva contro Roma [...], cronaca dell'apocalisse sempre immanente [...], poema teo-scatologico.*”

e, então, são organizados de maneira a criar uma sequência narrativa pretendida ou não (como nos casos explícitos do quarteto “*L'uomo nero*” (PECORARO, 2008, p. 95), “*Pleistocene*” (PECORARO, 2008, p. 97), “*Cosa guardava l'uomo nero*” (PECORARO, 2008, p. 95) e “*I padroni dello spazio-tempo*” (PECORARO, 2008, p. 103); e do trio “*Restare ancorati a Rothko*” (PECORARO, 2008, p. 155), “*Poi ci sono andato*” (PECORARO, 2008, p. 159) e “*Ancora su Rothko*” (PECORARO, 2008, p. 163)). Sendo assim, Pecoraro trabalha não com enredos, mas com temas que se complementam metonimicamente e transversalmente, como é a figura do *Viadotto*, uma “[...] divindade hostil e decididamente imperscrutável, domesticável através de uma série de rituais longamente codificados [...]”, segundo o posfácio de Gabriele Pedullà (in CORTELLESSA, 2014, p. 694, tradução nossa)¹⁵, o qual aparece constantemente como um ponto de passagem e de observação do alto e será, mais tarde, essencial para a construção da metáfora que rege o romance *Lo Stradone*.

Além disso, há passagens que podem ser identificadas como o primeiro sinal do que, depois, tornariam-se imagens importantes em sua obra, como a referência ao período de ‘paz’ após 1945 em “*Quello che sappiamo*” (PECORARO, 2008, p. 83), enredo concentrado do romance *La vita in tempo di pace*; citando diretamente a passagem, o título do romance se anuncia: “Nessuno di quelli della mia generazione si sognerebbe mai di dire che ha vissuto in un tempo di pace.” (PECORARO, 2008, p. 84). Assim, também, o uso da expressão “*Città di Dio*” (PECORARO, 2008, p. 59, 63, 201), cenário metafísico em *Lo stradone* equivalente à cidade de Roma, definido pelo próprio escritor, em entrevista à rádio Rai, como:

A “*Città di Dio*” é o conjunto de todas as cidades que a constituem e, então, também da “*città di merda*”. A “*città di merda*” é a não-cidade que foi se construindo a partir de um certo momento, que, no livro, naturalmente, tem alguns elementos reforçados. Mas, substancialmente, tratam-se de ideais que, aos olhos de uma pessoa como o protagonista, um historiador da arte sensível àquele tipo de manifestação, às manifestações estéticas – o protagonista, aliás, não tem um nome; não consegui encontrar um nome para ele. (PECORARO, 2019b, tradução nossa)¹⁶

Voltando à questão temática, podemos identificar temas predominantes em *Questa e altre preistorie*, como: a dicotomia interno/externo sob um ponto de vista universal

¹⁵ Texto original: “[...] divinità ostile e decisamente impercrustabile, da ammansire attraverso una serie di rituali precisi e longamente codificati [...]”

¹⁶ Texto original transcrito: “La “*Città di Dio*” è l’insieme di tutte le città che la costituiscono, e quindi anche delle “*città di merda*”. La “*città di merda*” è la non-città che si è costruita da un certo momento in poi, che nel libro naturalmente vengono forzati alcuni termini, ma sono sostanzialmente quelli ideali agli occhi di una persona come il protagonista, che è uno storico dell’arte sensibile a questo tipo di manifestazione, alle manifestazioni estetiche – il protagonista, per’altro, non ha un nome; non sono riuscito a trovargli un nome.”

(“*Demilitare e abitare*” (PECORARO, 2008, p. 33)); a forma como sinônimo de organização e paz perante ao caos do universo e da existência (“*Forma urbis & forma mentis*” (PECORARO, 2008, p. 39)); a inconformidade com a história e, sobretudo, com Roma (“*Roma e le sue rovine*” (PECORARO, 2008, p. 57)); a compreensão de uma continuidade na espécie humana, do ponto de vista cultural e genético (“*Discariche*” (PECORARO, 2008, p. 65)); questões sociais aparecem relatadas por um ponto de vista externo indignado do qual ecoa um discurso à esquerda política (“*La vita altrui*” (PECORARO, 2008, p. 75)); a memória (“*Quello che sappiamo*” (PECORARO, 2008, p. 83)); figuras familiares, principalmente a paterna (“*Rovesciare un bicchiere*” (PECORARO, 2008, p. 91)); a pendular oposição entre civilização/civilidade (*civitas*) e um estado primordial rudimentar da natureza e da humanidade (“*I padroni dello spazio-tempo*” (PECORARO, 2008, p. 103)); a sensibilidade e o discurso do espectador das artes visuais, especialmente da pintura (“*Ancora su Rothko*” (PECORARO, 2008, p.163)); convenções sociais sem sentido sustentadas pela aparência (“*Sciami di opinioni*” (PECORARO, 2008, p. 167)); o confronto entre a História e a própria história, e a passagem do tempo individual e coletivo (“*Se il mondo fosse immobile*” (PECORARO, 2008, p. 197)); o conceito leopardiano de indiferença da natureza perante à sua própria criação, concebida como uma sucessão de acasos e de erros (“*Il paradiso dell'indifferenza*” (PECORARO, 2008, p. 201)); um estado intermediário entre o passado longínquo e o futuro incerto, evidenciando o catáter animalesco e hereditário que liga o ser humano às espécies marinhas (mesmo que metaforicamente) (“*Nulla a che fare com la pietà*”, (PECORARO, 2008, p. 211)); o olhar curioso em direção ao detalhe primoroso do que é conhecido, de modo a inflar a imaginação (“*Vertebra*”, “*Mollusca*” e “*Crustacea*” (PECORARO, 2008, p. 219; 227; 231)); e o caráter corrosivo e destrutivo do ser humano (“*Epilogo*” (PECORARO, 2008, p. 237)).

Enfim, os desenhos que compõem a obra, praticamente intercalados a cada texto, desde a capa, corroboram a expressão da escrita de um míope, como afirma Daniele Giglioli (in CORTELLESSA, 2014, p. 696), ou seja, de alguém que, para ver o mundo, precisa estar tão perto que consiga enxergar até mesmo a interioridade das coisas ao seu redor e, a contragosto, a interioridade de si mesmo como sendo parte de algo desprezível e deformado: a coletividade humana. Para ilustrar o que foi dito até agora e para abrir caminho às apresentações e análises futuras de *Questa e altre prestotorie*, reproduzimos, abaixo, três desenhos de Pecoraro, sendo um de cada parte de tal obra, URBS (Figura 4), HOMINES (Figura 5) e ANIMALIA (Figura 6), respectivamente:

Figura 4. Página 68 de *Questa e altre preistorie*.



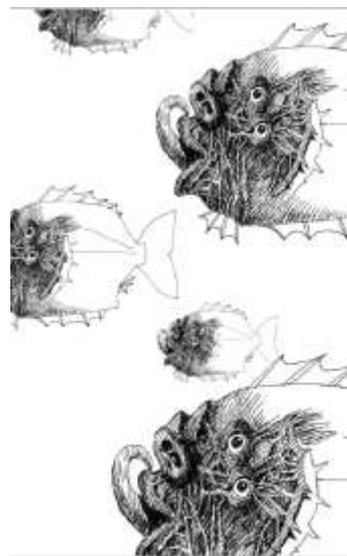
Fonte: PECORARO, 2008, p. 68.

Figura 5. Página 122 de *Questa e altre preistorie*.



Fonte: PECORARO, 2008, p. 122.

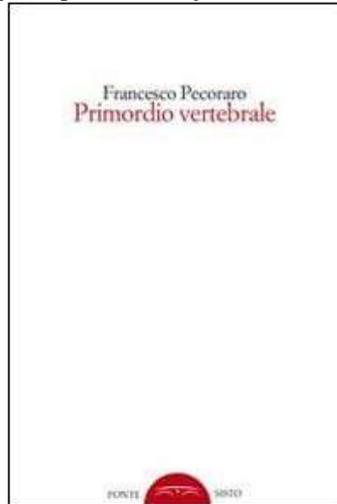
Figura 6. Página 226 de *Questa e altre preistorie*.



Fonte: PECORARO, 2008, p. 226.

1.2.2. *Primordio vertebrale* (2012)

Figura 7. Capa da primeira edição de *Primordio vertebrale*.



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Primordio-vertebrale-Francesco-Pecoraro/dp/8895884477>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Quando stavo bene
dormivo pancia-sotto
restando a collo torto
per una notte intera.

Quando stavo bene
(in quell'aria inaudita)
sedevo su una sedia
di plastica, fissavo
l'orizzonte come
un'idea assoluta.

Quando stavo bene
mi amavo come corpo
mi carezzavo il petto
d'estate, i muscoli
plastici, contratti.

Quando stavo bene
leggevo ancora Conrad,
mi arredavo un futuro
che adesso se lo cerco
non lo trovo.

Quando stavo bene
non era come adesso.
Anche adesso sto bene
ma di meno.

(PECORARO, 2012, p. 117-118)

A obra poética de Francesco Pecoraro, até o presente momento, resume-se a dois títulos: *Primordio vertebrale* (2012) e *Nodolo* (2021). Ao contrário da obra em prosa, a poesia

de Pecoraro ainda tem pouca entrada na crítica italiana e, daquilo que se pôde resgatar através de pesquisas, foi pouco explorada até mesmo entre aqueles que se debruçam no trabalho do escritor romano. Ainda assim, os seus poemas são importantes, pois reafirmam o ponto de vista ácido, irônico e raivoso dos contos anteriormente publicados, ao mesmo tempo em que adicionam à tal perspectiva o caráter lírico em versos livres. Nesse sentido, Filippo La Porta, autor do prefácio de *Primordio vertebrale*, afirma:

O cancionero de Francesco Pecoraro poderia ser definido, apesar da cantabilidade afável, nada vertiginosa, como “poesia dos extremos” [...] caracterizado pela pendularidade temática, “filosófica” e emotiva [...]. Primeiramente, os versos de Pecoraro se movem entre dois pólos “existenciais” opostos: a percepção aguda da fugacidade e do desfazimento [...] e a misteriosa certeza da felicidade como destino [...]. Um curto-circuito paradoxal, que se move da descoberta de que não há mais futuro, ou que este foi obscurecido, ou que, talvez, nunca tenha existido. A felicidade inelutável que, em níveis, emerge desses versos, é regressiva e estática. [...] (LA PORTA in PECORARO, 2012, p. 11, tradução nossa)¹⁷

O movimento pendular ao qual La Porta se refere é o mesmo presente em *Questa e altre preistorie*, pois os poemas, igualmente, organizam-se de forma fragmentária, unidos por seções que os agrupam: “*Prime notti*”, “*Madre Acqua*”, “*Ultime Notti*” e o apêndice, intitulado “*Sette rebus*”. Em cada uma delas predominam termos – mais do que temas – que remetem à construção de um cenário e de uma memória que é corroída pelo passar do tempo e pela opressão da cidade, sendo esses dois os elementos da fugacidade e da desagregação apontados pelo crítico. Paralelo a isso, o mar surge como objeto de desejo, de paz, de retentor de algo bom que ficou para trás; e, nesse sentido, a felicidade é regressiva e estática porque pertence ao passado, esvaziando a possibilidade de sua existência no presente ou no futuro.

Analisando cada uma das quatro partes de *Primordio vertebrale* brevemente, podemos dizer que “*Prime notti*” se caracteriza como uma *messa in scena* subjetiva do embate “*Forma urbis & forma mentis*”, de *Questa e altre preistorie* (PECORARO, 2008, p. 39). Isso porque, nos primeiros poemas da obra, é constante a ideia de um tempo passado que fora formado por uma modernização forçada e importada dos EUA (PECORARO, 2012, p. 34, 35, 36) no pós-guerra, na segunda metade do século XX; logo, o eu-lírico se forma no ambiente claramente enunciado de Roma, assim descrito: “*tutto è ancora ai primordi/ umido caldo antico/ per*

¹⁷ Texto original: *Il canzoniere di Francesco Pecoraro si potrebbe definire, pur con la cantabilità affabile, per niente vertiginosa, come “poesia degli estremi” [...] caratterizzato da una pendolarità tematica, “filosofica” ed emotiva [...]./ Anzitutto: i versi di Pecoraro si muovono tra due poli “esistenziali” opposti: percezione acuta della fugacità e del disfaccimento [...] e misteriosa certezza della felicità come destino [...]. Un corto circuito paradossale, che muove dalla scoperta che il futuro non c’è più, o che si è oscurato o che forse non c’è mai stato. La felicità inelutabile che a tratti irrompe in questi versi è regressiva ed estatica [...].*

essere moderno.” (PECORARO, 2012, p. 35). Há uma incompatibilidade entre as expectativas que se criam e a cidade que abriga o sujeito, pois esta está inexoravelmente presa ao seu passado, impedindo uma verdadeira adesão ao presente; ao mesmo tempo, a capital forma a voz dos poemas de modo íntimo, como podemos ver nos versos a seguir: “Roma nera ingoia le mie feci./ Roma unta mi porge cibo freddo/ da dentro le bacheche dei caffè./ Detiene negli archivi la mia vita/ presente, quella ormai in memoria,/ gli amori morti, i morti di famiglia/ recenti e all’improvviso già dispersi.” (PECORARO, 2012, p. 44). Enfim, a primeira parte de *Primordio vertebrale* termina com um poema que lembra um abraço àquele que foi derrotado, sendo o tempo, Roma e o estilo de vida decadente os seus algozes: “Ormai sei un corpo/ di seconda scelta/ e ti accudisco senza amore [...]” (PECORARO, 2012, p. 53).

“*Madre Acqua*” celebra o mar, refúgio do eu-lírico de todos os 22 poemas desta seção. O mar, a água, o infinito e a sua grandeza, além de representarem a conexão do eu com o mundo ao seu redor de maneira orgânica, recebem a alcunha de *madre* em conformidade com o que o leitor encontrara em ANIMALIA, de *Questa e altre preistorie*, ou seja, significando o estado primordial do qual todas as criaturas – seres humanos inclusos – vieram. Não só: para Pecoraro, a água tem um sentido dionisíaco e nostálgico, pois remete à infância e à memória de um tempo de vigor; não por acaso, ela retornará como fluído narrativo no capítulo “*Il Senso del Mare*”, no romance *La vita in tempo di pace*, momento no qual não só o bem estar da areia, das ondas e dos seres marinhos ecoam, mas, também, a Grécia aparece como cenário idílico. Citamos dois poemas: “*Asprigno questo vino*” e “*Per quanto potente*”. No primeiro, o eu-lírico evoca a juventude não como um valor absoluto, mas como um dado que permite que se goze o momento de maneira mais completa: “Asprigno questo vino/ rifranga nel bicchiere/ il sole d’occidente./ Il vento da ponente/ scavalca Palmarola,/ si scaglia fino qui,/ strina questa tovaglia,/ si spalma sulla pelle/ come una crema fresca./ E poi anche la brezza/ che si spira dentro:/ stanchezza, vino,/ questa giovinezza.” (PECORARO, 2012, p. 71). Já o segundo, paradoxalmente em continuidade e em oposição ao primeiro, compara a memória com a água do mar que seca, deixando apenas os cristais de sal como testemunha de algo fluído e intenso que passou: “Per quanto potente,/ l’incanto marino/ di queste memorie/ lucide d’acqua/ con gli anni si secca/ e lascia scoperto/ soltando un telaio salato.” (PECORARO, 2012, p. 80).

Já a terceira parte, “*Ultime Notti*”, tem como fio condutor a vivência do eu-lírico no espaço, sendo essa experiência percebida, muitas vezes, como um desperdício (“Un anno idiota, un anno senza scopo.” (PECORARO, 2012, p. 92)). Aqui, Roma exerce o papel de antagonista do eu-lírico em sentido urbano, pois é, ao mesmo tempo, presa em sua ossada dita pré-histórica (PECORARO, 2012, p. 86) e responsável pela degradação social, pelo caráter

inóspito, pela poluição; aparecem, então, elementos da cidade, como o *E-Quarantadue*, o *Viadotto*, *l'Uomo Sporco*, o *guardrail* (PECORARO, 2012, p. 98-99), todos presentes em URBS e HOMINES de *Questa e altre preistorie*, retornando no segundo romance, *Lo stradone*. Logo, vemos que “*Ultime Notti*” expõe feridas comuns ao eu-lírico e ao espaço em que habita, compartilhando traumas, como a Guerra: na foto em que *Padre e Madre* aparecem antes da *Catastrofe*, sendo “Ognuno al posto/ assegnato dalla Patria.” (PECORARO, 2012, p. 111), o eu-lírico vê uma ilusão de futuro a qual pode-se dizer que não se confirmou.

A História interferindo na história individual é uma constante dolorosa na lírica de Pecoraro; apesar disso, os *sette rebus* finais, no apêndice, retomam o movimento pendular de sua poesia, pois, ao contrário do que esse gênero prevê, o jogo em *Primordio vertebrale* é representar imagens prosaicas através de uma poesia muito simples e de um olhar muito dinâmico, como se o eu-lírico estivesse vendo aquilo que transmite rapidamente em versos no papel; é uma poesia instintiva que quer capturar o momento. Ainda citando La Porta, o crítico aponta à coexistência de uma experiência cotidiana de um lado e, ao seu oposto, do pânico:

Na experiência do autor convivem (e isso também é outro curto-circuito entre extremos) a quotidianidade mais prosaica, banal, as férias, os passeios ao mar, a vida a dois (por exemplo, os *ottonari* jocosos da última seção, de “*Rebus uno*”: “Lui che sbuccia una banana/ lei pian piano si allontana/ qui c’è un remo in primo piano/ sparse nuvole lontano/ ...” ou de “*Rebus sette*”: “Tra le labbra c’è un capello. Muore il granchio nel secchiello./ L’aria è piena di richiami./ Poi ti guardo: forse m’ami”), uma incurável misantropia a propósito da vida social (aquela imagem dos médicos de plantão enfadados e sonolentos nos hospitais dada a agonia de quem está morrendo) e, do lado oposto, um sentimento de pânico dos ritmos cósmicos, quase as eras quaternárias ou as visões líricas de Gottfried Benn¹⁸ [...], mas sem qualquer ilusão romântica sobre um pacto originário entre o eu e o mundo. (LA PORTA in PECORARO, 2012, p. 12-13, tradução nossa)¹⁹.

A vida cotidiana marcada pelo embate entre o sujeito e a História é a constante que rege a terceira obra publicada de Francesco Pecoraro. A sua importância é tal que, em *La vita in tempo di pace*, o leitor encontrará uma formação individual pautada pela história comum a

¹⁸ Gottfried Benn (1886-1956) foi um poeta importante do Expressionismo alemão, fundamental para a reconstrução lírica após a Segunda Guerra Mundial.

¹⁹ Texto original: “*Nell’esperienza dell’autore convivono (e anche questo è un altro corto circuito tra estremi) la quotidianità più prosaica, banale, le vacanze, le gite al mare, la vita di coppia (ad esempio gli ottonari giocosi dell’ultima sezione, di “Rebus uno”: “Lui che sbuccia una banana/ lei pian piano si allontana/ qui c’è un remo in primo piano/ sparse nuvole lontano/ ...” o di “Rebus sette”: “Tra le labbra c’è un capello. Muore il granchio nel secchiello./ L’aria è piena di richiami./ Poi ti guardo: forse m’ami”), una immedicabile misantropia a proposito della vita sociale (quell’immagine dei medici di guardia negli ospedali infastiditi nel loro sonno dall’agonia di chi sta morendo) e, sul lato opposto un sentimento panico dei ritmi cosmici, quasi le ere quaternarie o le visioni liricheggianti di Gottfried Benn [...], ma senza alcuna illusione romantica su un patto originario tra l’io e il mondo.*”

todos, sendo o movimento de frente para trás a única solução possível para Ivo Brandani, o protagonista que pode ser visto como a encarnação do eu-lírico de *Primordio vertebrale*, que enuncia sempre e cada vez mais irresoluto: “Questo non è disordine/ è un lucido progetto/ e silenzioso/ di produrre di nuovo/ il caos degli Inizi.” (PECORARO, 2012, p. 105).

1.2.3. *La vita in tempo di pace* (2013)

Figura 8. Capa da primeira edição de *La vita in tempo di pace*.



Fonte: <https://www.amazon.com/vita-tempo-pace-Italian/dp/8862209673>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Figura 9. Capa da segunda edição de *La vita in tempo di pace*.



Fonte: <https://www.amazon.com/vita-tempo-pace-Italian-ebook/dp/B00FDOQMWI>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Si, è vero, quello era l'Inferno, Brandani, gli altri... E dunque, mai trovarsi nella traiettoria di qualcuno più forte di te... Mai credere nell'amicizia e nella stima reciproca... Mai pensare che il mondo sia lì ad aspettarti per portarti in trionfo... Mai cercare di servirsi degli altri, mentre gli altri si stanno servendo di te... Mai affidare il proprio destino a circostanze che non dipendono da te, dalla tua capacità e volontà, ma da quelle di qualcun altro di cui *ti fidi*... Eccetera... E, soprattutto, Ivo, mai pensare che in un mondo di pace, chi si sente un non combattente non sia lo stesso chiamato a combattere... (PECORARO, 2013, p. 376)

Muito bem recebido pela crítica italiana, *La vita in tempo di pace*, primeiro romance de Francesco Pecoraro, goza de uma grandeza narrativa, até pela enormidade material – 509 páginas – por isso, flerta em ser o ‘grande romance italiano’ (BELLARDI; GIGLIOLI; PEDULLÀ, 2014, s/p) e/ou um ‘romance histórico’ (CORTELLESSA, 2013, s/p). Ao mesmo tempo, porém, a obra não pode ser inexoravelmente – palavra cara ao romance – classificada, pois propõe uma narrativa que se constitui *a ritroso*, tecendo a vida de um sujeito filho do caos que só pôde emergir em tempos ditos de paz. Ivo Brandani, engenheiro de profissão, aos sessenta e nove anos, aguarda um voo que nunca chega ao aeroporto egípcio de Sharm el-Sheik, onde fora enviado para chefiar a missão de construir barreiras coralinas artificiais na costa marítima; nessa moldura narrativa, o protagonista reflete intensamente (sob efeito de remédios e grande desconforto na espera) sobre o seu presente e seu passado, colocando em cheque sua formação profissional, pessoal, familiar; ao passo que, intercalando-se os capítulos do presente no aeroporto, estão aqueles que remontam a vida de Ivo Brandani de trás para frente, sendo a expressão do desenrolar-se de uma trajetória individual através da coletividade Histórica da segunda metade do século XX. Em um movimento que funciona como um corte de núcleos no cinema, na obra, traduz-se na seguinte estrutura: “Prologo”; “29 maggio 2015, ore 9.07”; “Monzone”; “10.14 a.m.”; “Il Senso del Mare”; “11.05 a.m.”; “Sofrano”; “2.32 p.m.”; “Ponte e porta”; “3.48 p.m.”; “Il Motore Immobile”; “4.42 p.m.”; “La Città di Dio”; “5.16 p.m.”; “Buca di Bomba”; “7.47 p.m.”; e “Epilogo”.

Antes de adentrar nas passagens do romance, vale ressaltar que, o leitor que já tivera contato com *Dove credi di andare* e com *Questa e altre preistorie* perceberá, nitidamente, uma retomada de elementos importantes nas duas obras em prosa publicadas anteriormente, como a falência da voz narrativa, a fragmentação do pensamento, os espaços inexatos (e, ao mesmo tempo, marcadamente caracterizados – como a “Città di Dio”, uma alegoria de Roma); ainda, como salienta Emmanuela Carbé (2013), *La vita in tempo di pace* repropõe o descompasso e o estranhamento já presentes, sobretudo, nos contos de 2007, assim como o foco narrativo também será intercambiável da primeira a terceira pessoa de maneira constante – que chamaremos de narrador híbrido nesta dissertação (p. 147) – e a reflexão monologal

terá espaço fundamental, como na obra de 2008. Mas, a grande novidade de *La vita in tempo di pace* é combinar esses elementos narrativos e peculiares do escritor para dar vida a um protagonista perseguido pelo sentimento da catástrofe (PECORARO, 2013, p. 9), cuja história é contada de um ponto de vista muito individual e, paralelamente, intrinsecamente histórico: sendo Ivo Brandani um sujeito filho do caos do pós-guerra (nascido em 1946), ele se forma em um tempo no qual a luta armada deixou de ser uma realidade, mas cujas marcas concretas e cujos traumas morais permanecem. Logo, o tempo de paz anunciado no título não é mais do que uma ironia, pois o presente no aeroporto se defronta com um passado já vivido, não mais idealizado, que carrega consigo decepção o bastante para eliminar qualquer ilusão que se faça futura.

O tempo de paz se revela um “[...] tutti-contro-tutti [...]” (PECORARO, 2013, p. 375), marcado pela mentira, desonra, consumo; queda de ídolos, de modelos e de ideologias; fracasso das relações, frágeis e efêmeras; concomitantemente, a Natureza – de modo a remeter ao glossário darwiniano e, também, àquele leopardiano – se impõe em seus infinitos parasitas (como fica claro em “*Prologo*” e no surpreendente capítulo final, “7.47 p.m.”) e na genética de pai para filho (negada e inexorável, nos capítulos “5.16 p.m.” e “*Buca di Bomba*”) de modo a remeter ao estado primordial das coisas. Aflora, também, a necessidade de uma ordenação geométrica que estabelece uma dicotomia entre a *forma urbis* e a *forma mentis* (PECORARO, 2013, p. 400) – já presente em *Questa e altre preistorie* – sendo esta uma das questões disparadoras das reflexões de Ivo Brandani e que o fazem, por exemplo, mudar do curso de filosofia para engenharia em plena ebulição estudantil de 1968. Se, antes, o jovem protagonista se identificava com os ideais de esquerda, tanto pela influência dos colegas do movimento estudantil, quanto pela negação do liberalismo do Pai (cuja imagem sempre gera repulsa, tanto mais Ivo se assemelha ao progenitor), ao viajar com Clara (a namorada – nome retomado do primeiro conto de *Dove credi di andare*) e deparar-se com a magnífica construção da ponte *Firth of Forth Bridge* (Reino Unido), o ensaio homônimo ao oitavo capítulo do romance, “Ponte e Porta” (1909), de Georg Simmel, ganha sentido: o filósofo alemão afirma que “a imagem do exterior nos confronta com a ambiguidade das coisas, que tanto podem se interrelacionar por associação-dissociação, quanto passar por separadas ou ligadas” (SIMMEL, 1996, p.10); para Ivo, a experiência malsucedida nos protestos universitários e a falta de convicção na luta (que, adiante, demonstrar-se-ia ilusória para todos os companheiros) são o substrato filosófico que justificam a necessidade de que, no embate entre imagem interior e exterior, as coisas tenham função concreta, mesmo que surjam, a princípio, de uma abstração filosófica. Declara Ivo: “[...] “Il Rail Bridge resolve a suo modo la

tensione secolare tra le due sponde. Lo stesso fa, in modo completamente diverso, il Road Bridge: la soluzione è tecnica, il problema è filosofico [...].” (PECORARO, 2013, p. 290).

A tecnicidade, porém, não livra Ivo Brandani das contradições das expectativas alheias e nem da desnaturalização de valores e ideais que outrora fizeram sentido em um tempo de guerra: se antes, na época do *Spitfire*, modelo de aeronave inglês de guerra, o combate físico representava algum tipo de beleza técnica e misteriosa (PECORARO, 2013, p. 81) da concretude do massacre, o tempo de paz culmina na desintegração de qualquer certeza. É esse o sentido da metáfora da “porno-pizza”, no capítulo “4.42 p.m.”:

[...] Nella storia mondiale della pizza, siamo in piena fase roccocò: dal mistero di un’antica fase arcaica, al classicismo della perfezione napoletana, al barocco nord-americano che già pasticcia molto, fino alla fase finale, la porno-pizza del mondo globalizzato, dove tutto si mescola con tutto e quindi su una pizza ci può stare “la qualsiasi” come diceva Madre... La ricaduta culturale del caos del mondo la vedi bene sulla pizza, dove non esiste ormai criterio di compatibilità tra ingrediente e ingrediente, tra il composto che ne deriva e lo stomaco umano... [...] (PECORARO, 2013, p. 388)

Ora, se até mesmo a pizza foi fagocitada pela descaracterização do tempo de paz, o que dizer sobre as relações entre as pessoas? Esse movimento fica claro no capítulo “*Sofrano*”, no qual o superior de Ivo Brandani na empresa Megatecton, Nico De Klerk, é descrito, desde o início, como uma figura de sucesso a ser imitada. Leia-se um trecho:

Da subito l’aveva colpito l’aderenza di De Klerk alla figura del perfetto manager di successo. Qualora da qualche parte fosse esistito, sicuramente ne esistevano decine, un manuale del manager con tanto di figure e grafici, schemi sul modo di abbigliarsi, sulla pettinatura eccetera, suggerimenti e prescrizioni sui gesti e le parole da usare, sul tipo di linguaggio, su come condurre una riunione, su come trattare il personale e i collaboratori, De Klerk vi sarebbe stato citato come paradigma e modello. (PECORARO, 2013 p. 149)

Ivo Brandani, totalmente fascinado pelo gerente geral da empresa, modelo de profissional e de homem – nesta ordem – aumenta a sua percepção de que pessoas, como De Klerk, pertenciam a um nível superior; não à toa, em diversos momentos do capítulo o protagonista declara (em discurso direto ou através da voz narrativa): “*Io non sono come loro*”; tal enunciado, que, em um primeiro momento, marca um destaque subalterno de Ivo em relação ao seu ‘ídolo’, passa a ser uma tentativa de distanciamento conforme De Klerk mostra suas fraquezas durante a viagem às ilhas gregas com a sua dama de companhia e com o protagonista. O desfecho dessa história é acachapante – fazendo lembrar “*Il match*”, de *Dove credi di andare* – e deixa claro que Ivo Brandani paga o preço por alimentar ilusões de que um ser humano possa ser perfeito, creditando a De Klerk uma unidade subjetiva incompatível

com a complexidade da alma humana. Em complementaridade ao que foi dito, citamos um trecho da resenha de Marco Bellardi, a qual reafirma a ideia de que o protagonista de *La vita in tempo di pace* começa subordinado a De Klerk e, enfim, rebela-se, pondo fim à sua ilusão:

A relação entre pós-modernidade e inautenticidade é rearticulada, também, segundo esquemas de fascinação e coação com o episódio culminante das férias do recém formado Brandani no barco do seu chefe De Klerk, o perfeito modelo do gerente de sucesso (prático, impecável, perfeito até no nome: cfr. o inglês *clerk*, “empregado”, “apto”), o qual encarna e unifica tal substância na adesão «al mondo così com'è» (p. 152). Na subordinação de Brandani a esse personagem (e em sua insubordinação sucessiva) vemos o abafamento do utópico refrão da juventude, o tal «Io non sono come voi, non mi avrete mai» (p. 159), repetido pelo capítulo, uma tentativa de Ivo de sempre demarcar uma diferença de imagem, de estilo, para “não se integrar”, resultando ridículo aos olhos de Clara, mais fechada e ingênua, mas certamente, mais honesta. (BELLARDI, GIGLIOLI; PEDULLÀ, 2013, s/p, tradução nossa)²⁰

Encaminhando-nos para o final desta resenha, vale ressaltar que, para além do sarcasmo e da irritação em sua escrita – percebida por Gabrielle Pedullà já em *Questa e altre preistorie* (in CORTELLESSA, 2014, p. 694) – que tencionam o mundo dito de paz, a beleza de *La vita in tempo di pace* se dá pelo ritmo intensamente reflexivo do caminhar para trás, “[...] escavando cada vez mais, na raiz de si mesmo, a origem da ferida que o mata” (CORTELLESSA, 2013, s/p, tradução nossa)²¹. Ao iniciar a obra em memórias pertencentes a um passado recente e findá-la na infância – e mais além, no “*Epilogo*” – Pecoraro revela ao leitor a desconstrução dos dramas de Ivo Brandani ao passo que, cronologicamente, acompanhamos o nascimento de cada um deles. Isso quer dizer que o capítulo da vez sempre apresentará a derrocada de uma ilusão, a qual o leitor verá germinar no capítulo seguinte sabendo que não há possibilidade de qualquer movimento positivo. Para criar tal efeito, Pecoraro lança mão de uma escrita que lembra o romance modernista *To the lighthouse* (1927), de Virginia Woolf; ou, ainda, no cenário brasileiro, *Água Viva* (1973), da escritora Clarice Lispector: *La vita in tempo di pace* acontece, de fato, na rememoração e na composição de vozes do passado e do presente de Ivo Brandani, pois, no nível da ação, há apenas um pequeno itinerário do protagonista no aeroporto, momento de espera que dura dez

²⁰ Texto original: “*Il rapporto tra postmodernità e inautenticità è riarticolato anche secondo schemi di fascinazione e coazione con l’episodio culminante nella vacanza in barca del neolaureato Brandani con il suo capo De Klerk, la macchietta del manager di successo (spiccio, impeccabile, perfetto anche nel nome: cfr. l’inglese clerk, “impiegato”, “addetto”) che ne incarna e unifica la sostanza aderendo «al mondo così com’è» (p. 152). Nella subordinazione di Brandani a questo personaggio, e nella sua successiva insubordinazione, rinveniamo l’ovattarsi dell’utopico refrain della giovinezza, quell’«Io non sono come voi, non mi avrete mai» (p. 159) che scandisce il capitolo, il tentativo di Ivo di marcare sempre una differenza di immagine, di stile, per “non integrarsi”, cadendo nel ridicolo agli occhi di Clara, più chiusa e ingenua di lui ma certo più onesta.”*

²¹ Texto original: “[...] scavando sempre più, alla radice di se stesso, l’origine di quella ferita che lo uccide.”

horas e quarenta minutos. O verdadeiro milagre que não estamos vendo – remetendo ao conto “O espelho”, de Guimarães Rosa (2008 [1962], p. 119) – se dá no alargamento do espaço interior dedicado às digressões, pensamentos e subjetividades enquanto o enredo é simples, bem como as ações que cumprem os personagens (ROSENFELD, 2009).

La vita in tempo di pace, como quisemos demonstrar brevemente, representa uma maturidade narrativa importante na obra de Francesco Pecoraro, cujos primórdios remontam à *Dove credi di andare* e à *Questa e altre preistorie* e cujo resultado será a continuidade de um mesmo caráter reflexivo, que se relaciona e se forma com a História também em seu segundo romance, *Lo stradone*. A exercitação em prosa, no entanto, continua com *Tecnica mista*, obra a qual, apesar de apontar à experimentação, com efeito, aparece, minoritariamente, como uma passagem entre os dois romances (título retomado somente em 2021 na antologia completa de contos do escritor intitulada *Camere e stanze*).

1.2.4. *Tecnica mista* (2014)

Figura 10. Capa da primeira edição de *Tecnica mista*.



Fonte: <https://www.amazon.com/Tecnica-mista-Italian-Francesco-Pecoraro-ebook/dp/B00QSHW282>. Acesso em: 20 jan. 2022.

[...] Quella era l’Opera, la mia Opera.
 Dentro vi era tutto ciò che è possibile inventare.
 Vi era racchiusa ogni poetica.
 Era colore e materia e suono.
 Metallo e cibo e carne umana.
 Era gesto, compenetrazione, danza.

Era performance e happening.
 Era lavoro col corpo e sul corpo.
 Era totalmente inutile ed era enormemente, drammaticamente, intollerabilmente,
 emozionante.
 E perciò stesso era Arte.
 Ed era Vita.
 Era l'Opera che avevo cercato per tanto tempo. (PECORARO, 2014, p. 78-79)

Tecnica mista, quinta publicação de Pecoraro, é um livro tímido após o sucesso de *La vita in tempo di pace*, mas que demonstra um caráter experimental na literatura italiana contemporânea: trata-se do conto sobre um pintor que escreve uma carta a um professor e crítico de arte de dentro da cadeia procurando atingir a sensibilidade estética do interlocutor através de seu itinerário trágico: filho de mãe italiana e pai libanês, Bilal é obcecado pela essência da pintura (a *pittura-pittura* – cujo conceito essencial vem de *Dove credi di andare*) e que se envolve com uma célula terrorista que promove um ataque na Palestina.

A timidez da obra se dá pelo fato de que *Tecnica mista* parece ser um conto que gostaria de ter sido um romance, dados os inúmeros saltos narrativos inacabados com os quais o leitor se depara. Certamente, o caráter epistolar também colabora para a sua fragmentação; mas, mais do que isso, a história carece de encadeamento narrativo, pois há passagens abruptas que não dão coerência àquelas do protagonista, como quando Bilal decide parar de pintar e começa a frequentar uma mesquita por uma questão de refúgio estético, onde entra em contato com o grupo fundamentalista. Leiamos tal trecho:

Quella geometria a sé stante, mi apparve come il segno di un qualcosa di forte, di indipendente, di autosufficiente e svincolato da tutto il resto, un luogo di certezza granitiche, nascosto, appartato, in opposizione al caos e all'incertezza della contemporaneità che mi aveva travolto. (PECORARO, 2014, p. 56-57)

Mesmo alegando a falta de real interesse pelo Islam e afirmando um deixar-se levar sem pensar no que poderia acontecer, fato é que o estado mental mórbido que justificaria esse tipo de inação não convence o leitor – como o faz em *Dove credi di andare*, que, como veremos, é permeado por um estilo mórbido que dá sentido e interpermutabilidade entre os protagonistas dos sete contos. Parece que, ao abrir as fronteiras geográficas, Pecoraro perde algo que fora consolidado com as narrativas anteriores: a localidade italiana espúria que age sobre o sujeito e sobre a sua concepção de si e do mundo. Tal abertura só logrará êxito nos contos de *Camere e stanze*, conforme apontaremos posteriormente.

Ainda assim, no que diz respeito à língua e ao caráter reflexivo (que se perde em divagações sobre o significado da arte e o papel do artista no mundo contemporâneo), Pecoraro mantém a mesma face que aparecera, principalmente, nos contos “*Il match*” e

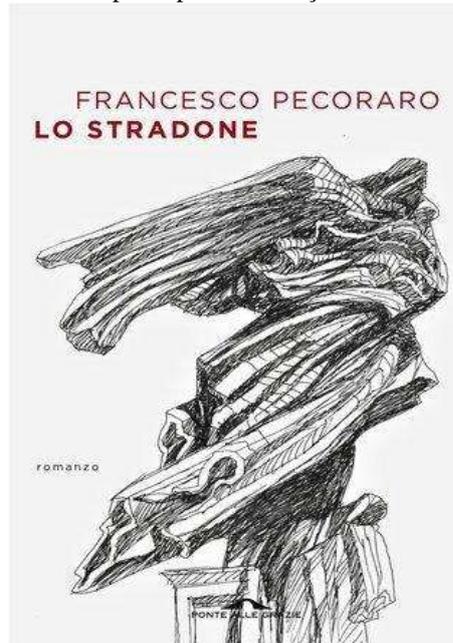
“*Rosso mafai*”, de *Dove credi di andare*. Esperamos que, adiante, o leitor desta dissertação compreenda em que medida o problema da abstração, da influência e da utilidade da arte aparecem nos contos citados e possa compará-los com *Tecnica mista*.

Em relação ao que chamamos de caráter experimental e, em linha com a literatura italiana contemporânea, nutrimo-nos das observações do crítico Raffaele Donnarumma (2014) que aponta para uma tendência da narrativa italiana do século XXI, conhecida por literatura dos ‘anos zero’, de eleger o conflito (inclusive armado) como palco onde se coloca um olhar interno, do eu como testemunha. Que essa tendência se manifesta contemporaneamente em seus dois romances ficará claro mais a frente, quando tratarmos da posição do eu na narrativa de Pecoraro; por ora, basta dizer que estar próximo dos acontecimentos como testemunha e/ou partícipe é o que distingue a voz da narrativa atual e que se faz presente em *Tecnica mista*.

Por fim, é interessante dizer que *Tecnica mista* volta como parte da antologia *Camere e stanze*, junto com *Dove credi di andare* – como já dissemos – e contos inéditos, ganhando assim uma unidade editorial importante, uma vez que reaparece na obra de Pecoraro e pode ser, enfim, retomado pela crítica como objeto de estudo (algo que, antes, não ocorria).

1.2.5. *Lo stradone* (2019)

Figura 11. Capa da primeira edição de *Lo stradone*.



Fonte: <https://www.goodreads.com/book/show/44649722-lo-stradone>. Acesso em: 20 jan. 2022.

È così che lo Stradone, il Sottopasso e il Viadotto e il Nodo di Scambio, l'Altro Viadotto e la Cimineria, il Cannelto e tutto il resto alloggiano abusivamente nel mio cuore senza essere amati né stimati, anzi al contrario, profondamente disprezzati. Se qualcuno dovesse distruggere questo non-paesaggio immobile da decenni resterei come nudo & solo sullo Stradone a contemplare le Torri ex IACP all'imbocco della Sacca e il Monte qui davanti, che so, perché l'ho visto, essere fatto di argilla azzurra, coi suoi interessanti baraccamenti in crescita. Del resto, mi dico, se questi insediamenti devono essere nuova città spontanea, che siano: li sto studiando da anni col mio binocolo cinese: immagini non molto nitide, a essere sinceri, ma molto interessanti.

Tu, maschio bianco anziano con pancia e gilet multitasche, tu fratello, diglielo che vadano pure avanti per la loro strada, che trascinino il mondo dove vogliono, diglielo che noi restiamo qui seduti a guardia di ciò che è stato. Perché semplicemente *siamo* ciò che è stato, come loro sono *ciò che è*. E noi ciò che è non lo possiamo capire. (PECORARO, 2019a, p. 365-366)

Lo stradone é marcado pelo desconforto e pela ideia obsessiva do caos como a única solução possível para o protagonista do segundo romance de Francesco Pecoraro: um homem aposentado e desiludido, de nome desconhecido, que vive no sétimo andar de um edifício em frente ao *stradone* (que dá nome à obra), na *Città di Dio* (análoga a Roma) e reflete, através de um método que mistura a pesquisa e o empirismo, sobre o espaço que o circunda. Resulta disso uma reconstrução do passado do *Quadrante*, da chamada *Sacca* (ambos análogos ao Vale Aurelia, bairro do noroeste da capital italiana) desde os primórdios até às crônicas contemporâneas da primeira metade do século XX, desenvolvendo-se no tempo de paz conflituoso do pós-guerra – cujo mal-estar o leitor conhece desde *La vita in tempo di pace* – até o incompreensível século XXI, o não-lugar do narrador por excelência.

Essa força incômoda – tão característica de Pecoraro – e essencialmente reflexiva é que faz com que *Lo stradone* tenha merecido tanta atenção da crítica, tendo sido até mesmo indicado ao Prêmio Campiello (em 2019) e figurado na lista dos cinco finalistas. Contudo, é importante dizer desde já que, diferentemente do primeiro romance, Pecoraro não utiliza a vida do protagonista como mote para a rememoração *a ritroso*, compondo, a partir da história individual (naquela ocasião, de Ivo Brandani) um processo histórico-social coletivo da Itália na segunda metade do século XX. No lugar, em *Lo stradone*, o escritor escolhe o ponto de observação fixo como o espaço privilegiado da reflexão, sendo o protagonista o responsável por guiar o leitor através dos 40 capítulos do romance, nos quais se encontra uma escrita mais imagética, com elementos de crônica, que recupera a história e a História; e que expõe – quase que machadianamente – as feridas e contradições insolúveis do sujeito. Para fazê-lo, logo no capítulo de abertura denominado “*Hubble*” (PECORARO, 2019a, p. 11) (não por acaso, o nome do telescópio espacial lançado pela NASA em 1990), o narrador enuncia:

Da qui, avendo tempo libero, il mio progetto di ricostruzione/restituzione, storica e non. Giro per le strade, vado nei bar, nell'ex centro sociale, in biblioteca, parlo con la gente---soprattutto ascolto---, leggo testi, vecchie ricerche sociologiche, accumulo le poche immagini, nomi e testimonianze che riesco a trovare: nessun metodo, niente di particolarmente lucido, ma almeno sono attivo e, secondo l'app salute del mio smart-phone, cammino in media tre chilometri al giorno. (PECORARO, 2019a, p. 20)

Estar aposentado e sentir-se cada vez mais apartado do mundo real (pois ainda há alguma sobrevivência naquele virtual para ele) é o que dá ao protagonista a precisão e o tempo necessários para o olhar que compreenda cada parte do microcosmos do seu quarteirão e da cidade como um todo, como espaços nos quais formam-se subjetividades, sendo que tanto aqueles como estas são fruto de processos históricos, culturais, geográficos e sociais. Aliás, a própria concepção de deslocamento no tempo e no espaço do protagonista origina-se no embate de ideias, valores, costumes e afins daquele que foi formado no século XX e que, agora, precisa defrontar-se com o que há de novo sem ter acompanhado essas mudanças. Por isso que, por exemplo, o narrador se percebe ridículo ao ter a visão do seu semelhante que quer ser reinserido no mercado de consumo depois de velho e, assim, revitalizar-se (no fortemente irônico capítulo “*Multitasche*” (PECORARO, 2019a, p. 354)).

O pensamento e a escrita acachapantes justificam a observação do crítico Raffaele Donnarumma, que vê em *Lo stradone* um ensaísmo que há tempos não se via no romance italiano contemporâneo e que desponta em Pecoraro como uma retomada do eu aos moldes do sistematizador do gênero ensaio, Michel de Montaigne (1533-1592). Declara Donnarumma:

Em certo sentido, *Lo stradone* é um grande ensaio, se restituirmos a este gênero aquela vocação que lhe dera Montaigne de misturar reflexão, investigação histórica, conto, a colocação de um eu em cena. Por isso, então, cabe aproximá-lo [*Lo stradone*] de toda uma zona de escrita contemporânea que se afasta dos domínios do romance e que nos deu, na Itália, livros como a maior parte daqueles de Trevis; ou *La scuola cattolica*, de Albinati; ou *Il grido*, de Moresco (e, se quisermos alargar a ideia, também podemos incluir o Saviano de *Gomorra* e do, apesar de feio, *ZeroZeroZero*; ou o Franchini de *Abusivo* e das *Cronaca della fine*). São livros que estão na moda qualificar como híbridos [...] mas que seria melhor pensá-los como escrituras que devem à sua estrutura a tomada da palavra por um eu determinado [...], que questionam algumas verdades precárias e que dão ao enredo, mesmo que de modo muito variado, um papel subordinado em relação à argumentação. (DONNARUMMA, 2019, p. 192-193, tradução nossa)²²

²² Texto original: “*In un certo senso, Lo stradone è un grande saggio, se restituiamo a questo genere quella vocazione che gli aveva dato Montaigne a mescolare riflessione, indagine storica, racconto, messa in scena di un io. Viene dunque da apparentarlo a tutta una zona di scritture contemporanee che si sottraggono al dominio del romanzo, e che ci ha dato, in Italia, libri come la maggior parte di quelli di Trevis, o La scuola cattolica di Albinati, o Il grido di Moresco (ma se vogliamo tenerci larghi, possiamo aggiungere anche il Saviano di Gomorra e del pur brutto ZeroZeroZero, o il Franchini dell’Abusivo e di Cronaca della fine). Sono libri che va di moda qualificare come ibridi [...] e che sarebbe meglio pensare come scritture che devono la loro struttura*

Vale dizer que, quando o crítico aponta à tomada da palavra por um eu determinado que indaga e, sobretudo, argumenta, o leitor não pode perder de vista que o protagonista do romance não é um herói que teria tomado para si o lugar combativo daquele que enfrenta a realidade propositivamente; que teria, como resultado de sua pesquisa espacial, histórica e – por quê não – etnográfica da *Penisola*, uma proposta que vá de encontro ao *statuos quo* do nomeado *grande ripieno*, ou seja, “[...] una comune condizione di subalternità dentro il processo produttivo/distributivo, dunque nella società, quanto la scomparsa della volontà/capacità di tali strati di riconoscersi come *classi* e di lottare per l’emancipazione [...]” (PECORARO, 2019a, p. 83), como se fazia no século XX. Ao invés disso, a prostração do protagonista predomina de maneira individual e alegorizada, pois, para o *novecentesco* narrador, o tempo presente é a culminância de um processo de desagregação de si e da cidade.

Tanto é verdade que, sendo ele um ex-comunista, que faz elucubrações acerca da *Sacca*, bairro romano historicamente de esquerda, operário, que teria tido a honra da visita do companheiro Lênin em 1908 – figura histórica ficcionalizada que demonstra impaciência e incompreensão pelos camaradas italianos, indo parar na ilha de Capri (PECORARO, 2019a, p. 96) – ao adentrar o serviço público no *Ministero*, corrompe-se e termina preso. Porém, como a desarticulação moral espelha o sistema social como um todo, ele logo sai da cadeia declarando que aquele lugar lhe trazia uma espécie de conforto, pois se tratou da experiência mais próxima à igualdade já vivida: “[...] Il carcere mi ridusse al mio puro essere sociale, mi scarnificò di ogni travestimento, fino a mettere in evidenza solo ciò che non era del tutto occultabile, vale a dire atteggiamenti modi cultura, linguaggio, che per quanto dissimulati, erano percepibili da tutti. [...]” (PECORARO, 2019a, p. 198). A corrupção, portanto, é o ato que simboliza a dissolução e a reorganização de ideologias que foram sendo fagocitadas pelo Capital, não fazendo mais sentido ser comunista (a não ser como uma atitude interior), pois é a falsa consciência a dar as cartas em favor do consumo (“[...] Così eccoci che non crediamo più a un cazzo, né a Dio né a Marx e nemmeno al Duce, crediamo solo a quello che ci dice er cuoco in televisione, ai soldi, ’a palestra. Capisci?” (PECORARO, 2019a, p. 305)).

Se o estado desagregador do tempo presente é que emerge em *Lo stradone* como algo que fere o *Ristagno*, ou seja, a geração que sobrou no século XXI, da qual faz parte o protagonista, as únicas coisas que ainda são capazes de aglutinar, para além do consumo, são a *Squadra* (o futebol) e o *Bar Porcacci*; especialmente, nesta ilha em meio ao *stradone*, no qual pessoas dos mais variados níveis sociais se encontram, é que se vivencia uma experiência

alla presa di parola di un io determinato [...], che indagano su alcune precarie verità, e che concedono al racconto, seppure in modi molto variabili, un ruolo subordinato rispetto all’argomentazione.”

coletiva individualizada, ou seja, um encontrar-se em uma bolha alheia ao mundo ‘do lado de fora’. Como descreve o protagonista:

Privo di qualità, come moltissimi bar nella Città di Dio, dove mai si sviluppò una vera cultura dello stare al caffè come soggiorno collettivo, il Porcacci acquista una fatale attrattiva grazie alla non-qualità urbana circostante. [...] Si aggiungano a tutto questo due slot-machine defilate nel sotto-scala, più un caffè aspro e si avrà una giusta nozione del Porcacci, come indicatore delle amarezze della vita negli anni Venti del Ventunesimo Secolo (PECORARO, 2019a, p. 53).

Conforme afirma Pecoraro em entrevista, “[...] o bar é o lugar em que todas as ilusões e as ideias que se tenha sobre a sociedade, sobre a política, sobre a arte, etc. são colocadas perante à realidade, ao gosto dos outros, de suas mentes, de suas abordagens [...]”. (PECORARO, 2019b, tradução nossa)²³.

O ponto levantado pelo escritor vai em direção à fragmentação e, logo, à ausência de uma forma bem definida para as coisas, as quais, sendo elas concretas (como a cidade), fazem com que o sujeito também seja desprovido de unidade. Esse é o ponto sustentado pelo crítico Guido Mazzoni em sua resenha, que declara:

Correlativo objetivo desse estado de coisas é a falta de forma. Corpos, roupas, ambientes e edifícios comunicam degradação ou falsas intenções; as pessoas se vestem como se se veste depois do “*fine della cultura del decoro*”; a cidade, que por milênios foi “*maestra disintassi urbana*” no segundo pós-guerra, parece ser “*fatta a cazzo*”. (MAZZONI, 2019, s/p, tradução nossa)²⁴

É, pois, interessante notar como os espaços do *stradone* são parte de uma cidade indiferente, desorganizada, mal cuidada, que sofreu com a ação do tempo e com a ação das pessoas que nela habitam; mas também é um espaço de transição e de encontro, sendo a língua um terceiro elemento em comum que supera o individualismo exacerbado. O registro escrito escolhido por Pecoraro é aquele da língua falada, uma maneira de expressão escrita de diálogos e de colocações genuínas próximas ao dialeto romano e que tem duas funções importantes na obra: ainda citando Mazzoni (2019), o leitor se deparará com uma ampliação do léxico, que vai do culto ao falado, à corruptela da língua cotidiana; por outro lado, essas

²³ Texto original: “[...] *Il bar è il posto dove tutte le illusioni e le idee che uno si è fatto sulla società, sulla politica, sull’arte, ecc. vengono riportate alla realtà degli altri, i gusti degli altri, delle loro menti, del loro approccio [...].*”

²⁴ Texto original: “*Correlativo oggettivo di questo stato di cose è la mancanza di forma. Corpi, abiti, ambienti e edifici comunicano degrado o false pretese; le persone sono vestite come ci si veste dopo la “fine della cultura del decoro”; la città che per millenni è stata “maestra disintassi urbana” nel secondo dopoguerra sembra “fatta a cazzo”.*”

marcas aparecem tanto para o narrador-protagonista quanto nas pequenas anedotas que intercalam as partes internas de cada capítulo, sendo, neste segundo caso, um alívio cômico que quer reproduzir interações banais do cotidiano. Veja-se um exemplo extraído do capítulo vinte e um, chamado “*La nostra meta*” (PECORARO, 2019a, p. 256):

[...] La civiltà umana funziona così, per ondate generazionali di oblio.

– *Hai fatto 'a dieta der gruppo sanguigno?*

– *Sì.*

– *E com 'è?*

– *Rognosa.*

In un decennio la Città di Dio era cresciuta di quasi 600.000 abitanti [...]. (PECORARO, 2019a, p. 258-259)

Como fica claro, entre o parágrafo que termina com “oblio” e o outro, que inicia com “In”, há um pequeno diálogo que, de alguma maneira, ilustra o que está sendo matéria de reflexão no capítulo de maneira empírica. Isso não quer dizer que o protagonista tenha tido essa conversa e a reproduz; mas, sim, que ela apareça como um dado, algo que foi escutado pelas ruas da cidade, no *stradone*, e que agora serve de matéria para o que está sendo narrado. Por isso, enfim, que o professor e crítico literário Gianluigi Simonetti aponta à beleza da escrita do autor, quando afirma:

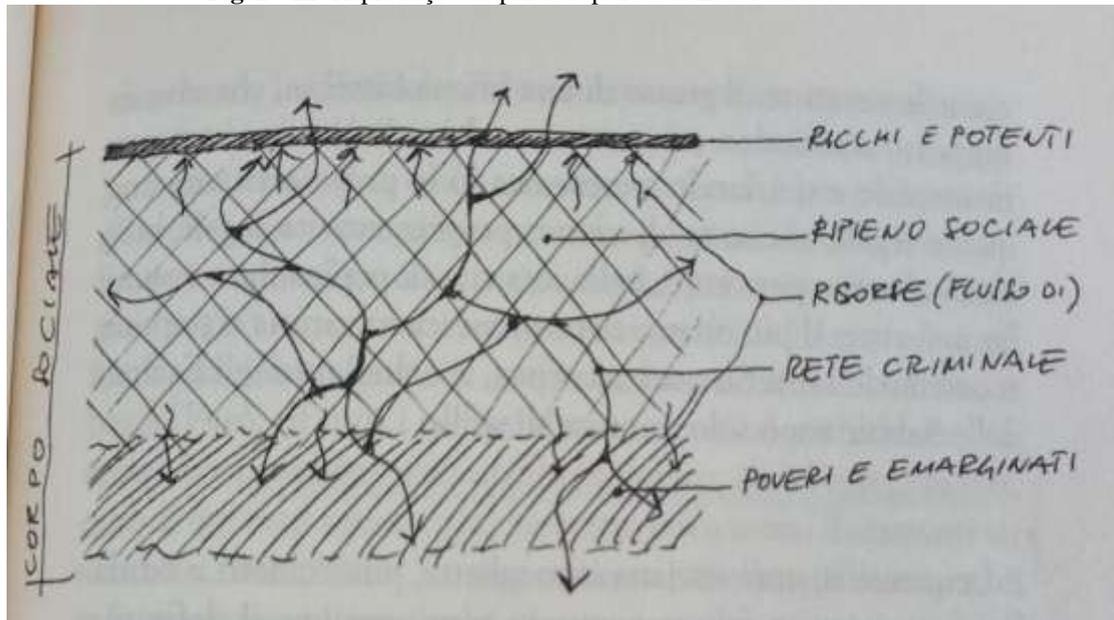
[...] A voz do narrador conecta e traz as conclusões, mas nunca está sozinha: interrompem-na a escansão regular das palavras da *Sacca*, nas entrevistas com os velhos operários; ou nas conversas com as pessoas do *Porcacci*, “*abituata all’andarsene delle cose e ormai aggrappata alla verità dell’unica cosa condivisa, il linguaggio*”. Assim, quando o rancor toma a frente ou a inteligência arrisca a se desprender de verdade, há sempre alguém que adverte ao não exagero (“*Cappuccino freddo macchiato? Me voi mannà in crisi?*”). Trechos como esse nos lembram de que *Lo stradone* é escrito bem, mas não é “bem escrito”, retomando a fórmula de Mozzi, ou seja, no sentido de que não se prende à típica língua transparente, sem identidade literária e sem atritos. Pecoraro nunca perde o contato com o “*lo stagno eterno greve arguto della lingua*”; sabe alternar as linguagens setoriais com o estilo oral, seja no discurso direto seja no indireto livre; do contraste entre o técnico e o vernacular nascem muitas passagens mais bem humoradas de um livro que, mesmo sendo desesperado e ‘mórbido’, sabe ver o lado cômico de cada coisa (presente nesse romanismo, mesmo sendo violentamente anti-romano). [...]. (SIMONETTI, 2019, s/p, tradução nossa)²⁵

²⁵ Texto original: “[...] *La voce del narratore connette e trae le conclusioni ma non è mai sola: la interrompono a scadenze regolari le parole della Sacca, nelle interviste ai vecchi fornaciari o nelle chiacchiere della gente del Porcacci, «abituata all’andarsene delle cose e ormai aggrappata alla verità dell’unica cosa condivisa, il linguaggio». Così, quando il rancore prende il sopravvento o l’intelligenza rischia diprendersi sul serio c’è sempre qualcuno che ammonisce a non esagerare («Cappuccino freddo macchiato? Me voi mannà in crisi?»). Inerti come questi ci ricordano che *Lo stradone* è scritto bene, ma non è «ben scritto», per tornare alla formula di Mozzi: nel senso cioè che non si piega alla solita lingua trasparente, senza identità letteraria e senza attriti. Pecoraro non perde mai il contatto con «lo stagno eterno greve arguto della lingua»; sa alternare i linguaggi*

Desta feita, o trabalho linguístico de Pecoraro é, também, uma recuperação e uma marcação cultural, tornando *Lo stradone* um romance tão local para o público italiano – e romano – ao mesmo tempo em que se universaliza por retratar a colcha de retalhos contraditória e comum a qualquer cidade grande no Ocidente – tanto é que um leitor que more em São Paulo, por exemplo, identificará diversas situações urbanas vividas diariamente descritas na obra.

Para finalizar os comentários aqui expostos, vale destacar que o olhar atento do protagonista de *Lo stradone* também compreende a visão das artes plásticas do seu criador – não por acaso, o narrador é um historiador da arte, afinal. Isso porque, assim como os desenhos de *Questa e altre preistorie* aumentam a significação dos micro-contos, Pecoraro uma vez mais aposta na obra gráfica para compor a capa de seu segundo romance (como fizera com o primeiro e com a edição em *e-book* de *Dove credi di andare*) e acrescenta, no meio das 443 páginas, esquemas que ajudam na compreensão do que se dá como reflexão. O leitor perceberá que há, também, a reprodução de fotos, como em *La vita in tempo di pace*; mas a natureza dos esboços é de *appunti*, ou seja, de notas que vamos tomando ao escrever, de rabiscos e pequenos desenhos que fazemos para orientar o próprio discurso. Fica clara essa percepção com o ‘sanduíche’ proposto para ilustrar a estrutura social do *Grande Ripieno*:

Figura 12. Reprodução de parte da p. 167 de *Lo stradone*.



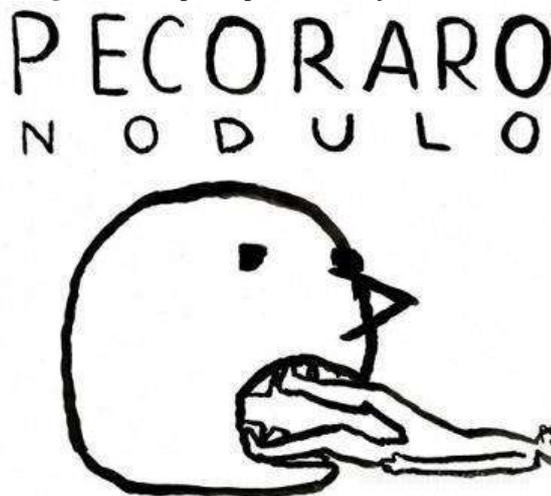
Fonte: arquivo pessoal.

settoriali con lo stile orale, nel discorso diretto e nell'indiretto libero; dal contrasto fra il tecnico e il vernacolare nascono molti dei passaggi più umoristici di un libro che, pur essendo disperato e 'nero', sa vedere di ogni cosa il lato comico (ed è in questo romanissimo, pur essendo violentemente anti-romano). [...].”

Além da generosidade do escritor, por compartilhar com o público os frutos de seu talento para o desenho, há, nesse uso de esquemas, uma reafirmação da necessidade de se comunicar mesmo que a vida, o tempo e o descompasso no século XXI atinjam o ponto de vista do protagonista veementemente. Provocam tanta incompreensão que, diferentemente de Ivo Brandani, que morrera ao acaso (lembrando-nos que a vida é uma “agitação feroz e sem finalidade” (BANDEIRA, 2015, p. 95)), o narrador de *Lo stradone* traz a possibilidade do suicídio no último capítulo intermediada por um problema de física, ou seja, na relação de quanto tempo seria necessário para que o seu corpo chegasse ao chão partindo do sétimo andar do edifício e – o mais importante – o que ele viveria nesse *quantum* infinito do limiar entre a vida e a não-vida. Enfim, chega-se à conclusão de que não valeria a pena tal ato, pois: “[...] la caduta dal settimo piano sarebbe comunque molto lunga, dovendo suddividersi in un certo numero – finito, certo, ma molto grande – di Lunghezze di Planck, toccherei terra tra qualche miliardo di anni, quando lo Stradone, la Sacca, forse il Pianeta stesso non esisteranno più.” (PECORARO, 2019a, p. 440). Tocar a terra quando nada mais existir seria acompanhar o esvaziamento completo de uma realidade exterior que, por sua vez, esvazia subjetividades; logo, nesse cenário, a morte não cabe, pois tal processo de nulidade do que há dentro já acontece em vida.

1.2.6. *Nodulo* (2021)

Figura 13. Capa da primeira edição de *Nodulo*.



Fonte: <https://www.libreriauniversitaria.it/nodulo-pecoraro-francesco-tic/libro/9788898960521>. Acesso em: 20 jan. 2022.

Tolga gli occhiali Bravo
 Si giri sul fianco Bravo
 Fermo adesso Bravo
 Ora sul ventre Bravo
 (Pancia sotto-----Sdraiato come cruda porchetta---
 ----Flaccido nudo gallinaccio spennato)
 Stia fermissimo Bravo
 Respiri Stop
 Non resispiri, fermo Stop
 Un respiro profondo Bravo
 Fermo Stop
 Non sente niente Bravo
 Tranquillo Bravo
 (Tranquillo?-----Vienici tu-----Veterinario
 d'uomini-----Di pollastri grossi nudi verdastrì----
 --Deposti su lettino-bacile di macelleria-----Tutto
 molto pulito-----Vienici tu su questo letto di carta-
 -----Vienici tu nudo con addosso camice verde
 di carta con polsini elasticizzati-----Vienici tu,
 perdio----- Sdraiati tu qui sopra-----Fatti ficcare
 un ago nel costato fino al polmone take away-----
 Rosso-frattaglia di pollame-----Aperto eviscerato
 deposto venduto)
 [...] (PECORARO, 2021a, p. 37)

Nodulo, segunda obra em versos de Francesco Pecoraro, caracteriza-se, sobretudo, por sua visceralidade. Composto por um grande poema, que se divide em nove partes independentes, acompanhadas por desenhos do próprio autor, o pequeno volume reelabora um problema real pelo qual passou Pecoraro: a descoberta de um possível nódulo no pulmão e o medo da morte. Segundo o escritor (PECORARO, 2021c), trata-se de uma escrita terapêutica, pois falar sobre a doença serve tanto para compreendê-la quanto como uma convenção social.

Contudo, para além da nota biográfica que motivou a escrita de *Nodulo*, tais versos são viscerais porque alinham forma e conteúdo de maneira carnal: sendo o eu-lírico uma voz desconcertada que quer se separar do seu próprio corpo (como se a distinção entre *Io* e *Lui* garantisse a sanidade corpórea e mental), a forma do poema não poderia ser senão fragmentária, interrompida, cheia de traços, que são a representação gráfica da procura de ar. Fica evidente que o caráter experimental de Pecoraro encontra barreiras formais – versificação incomum, apontada por críticos ao redor do escritor (PECORARO, 2021c) –, mas que consegue dar ao poema uma expressão sensorial, quase teatral. Nesse sentido, anunciar (naquela que seria a advertência inicial) que os versos são para uma voz recitante, que, aliás, diga mais do que os recite, é um pedido que evoca o elemento dramático da rubrica e pede ao leitor que rompa o ato da leitura silenciosa. De fato, esse tipo de leitura consegue cumprir as marcações gráficas do poema com mais nitidez, enriquecendo-o mais ao dar vida à angústia plena daquelas páginas.

Além disso, é digno de nota que o perfil raivoso, parte do estilo do autor, mantém-se como nas outras obras; assim, também, a ironia, que desponta como um estilo retórico daquele que despreza a morte com medo de encará-la; daquele que dança na corda bamba de maneira aparentemente temerária para esconder a sua fraqueza. Por isso, os versos denunciam o tão humano sentimento de gozo pela dor alheia – conceito alemão intitulado *schadenfreude* – fazendo com que o eu-lírico queira esconder a sua doença e, ao mesmo tempo, aguçando-lhe a vontade irresistível de ter o seu lugar ao sol dos moribundos:

(Sconfiggere il Male-----Cadrò anch'io nella/ stupidità del Cancro?-----Nessuno deve sapere/ tranne-----Nessuno lo saprà tranne-----Nessuno/ venendolo a sapere potrà pensare-----Nessuno/ dovrà godere di *non avere* Nodulo-----Nessuno/ proverà gioia involontaria-----Segreta d'essere/ ancora vivo-----In salute a fronte a mio Nodulo--/-----Mentre *Io*, solo-----Completamente solo)/ Già poche ore dopo vuotavi il sacco/ Capivi perché la malattia va detta. (PECORARO, 2021a, p. 19)

O corpo visto como um simulacro da identidade do eu-lírico, que pode sofrer enquanto a consciência platônica se vê de fora, é tratado e exposto como um pedaço de carne, apontando à indiferença que La Porta (*in* PECORARO, 2012, p. 12) percebera em *Primordio vertebrale* no caso dos médicos entediados com o sofrimento alheio: “(Si taglia-----Si incide-----Si strappa-----Si/ affetta-----Si sfiletta-----Come un fegato dal/ macellaio-----*-Tagliamelo fino – viene mi sòcera –/ lo faccio chee scipolle -----* Polmone come frattaglia/ di polvo eviscerato ----- Tolto e gettato nel pattume/ di Sacro Ospedale [...])” (PECORARO, 2021a, p. 17); e ainda:

[...] Dice medico Giovane-/-----*Montagna incantata*-----Primario, somma/ *auctoritas* di Pneumoreparto: «questo è pulito...»)/ Dice «questo»/ Come io non ci fossi/ (Io chi?-----Non si era detto che sono tutto/ corpo?-----Con «questo» intendono: «questo/ corpo umano vivo sdraiato su lettino-con-carta») (PECORARO, 2021a, p. 26)

O mar, enfim, surge como uma promessa de felicidade depois da descoberta de que o nódulo não seria um câncer, mas sim um tipo de pneumonia lipoídica; a água – como dito anteriormente – remete ao estado primordial da matéria, inclusive àquela do corpo doente: “(Madre-----Oh immensa pesante massa/ trasparente-----Corrotta-----Viva-----Vengo a/ te-----Stavolta come devoto postulante-----Non/ chiedo più che mi lecchi tra le cosce-----Oh Mare/ Tra Le Terre-----Chiedo solo nebuli iodo-salino-/ ialuroniche-----Acqua da respirare)” (PECORARO, 2021a, p. 38).

Há uma ancestralidade constante em Pecoraro, que será representada, também, nos desenhos do volume, os quais o escritor revela serem todos preexistentes a *Nodulo* e que

foram produzidos com diferentes técnicas, desde o desenho no próprio *tablet* quanto com outros instrumentos à mão (PECORARO, 2021c). Apesar disso, no conjunto, as figuras relacionam-se tematicamente, sendo a exposição da contradição entre o eu-lírico e o seu corpo o mesmo movimento de interioridade *versus* exterioridade que será fundamental na análise de *Dove credi di andare*. Para finalizar a análise de *Nodulo*, reproduzimos, abaixo, dois dos dezesseis desenhos presentes na obra:

Figura 14. Página 11 de *Nodulo*.



Fonte: <https://antinomie.it/index.php/2021/05/09/nodulo/>. Acesso em: 09 jun. 2022.

Figura 15. Páginas 46-47 de *Nodulo*.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=BB_lsogk5pI. Acesso em: 09 jun. 2022.

1.2.7. *Camere e stanze* (2021)

Figura 16. Capa da primeira edição de *Camere e stanze*.



Fonte: <https://www.ponteallegrazie.it/libro/camere-e-stanze-francesco-pecoraro-9788833316406.html>. Acesso em: 20 jan. 2022.

“[...] Mi suicido perché non sopporto di vivere nell’instabilità del moderno e allo stesso tempo perché non sopporto qualsiasi cosa abbia forma stabile. Insomma, mi suicido perché resto indissolubilmente ancorato al modernismo novecentesco che, dopo tutta la fatica fatta per capirlo accettarlo amarlo, adesso è lì che sprofonda nel trascorso della storia, e io con lui.

[...] Mi suicido perché le sostanze non hanno un vero confine tra loro, perché le molecole dei composti e degli elementi si sfarinano nell’aria, si sciolgono nell’atmosfera trasformandosi in odori. Mi suicido perché non sopporto di vivere immerso in questa eterna confusione molecolare, in questa mescolanza di tutto con tutto, in questo incessante reagire delle cose con altre cose e con la mia stessa materia, di cui ho già detto tutto il mio disgusto. Mi suicido per l’impossibilità di stare al mondo pensando e facendo cose con un minimo di coerenza, di coscienza, di consapevolezza. [...]”

(“*MI suicido per via dei miliardi di ani*” in PECORARO, 2021b, p. 313; 318)

O último volume de Francesco Pecoraro, *Camere e stanze*, assim como salienta Massimiliano Manganelli (2021), é uma obra que se caracteriza por seus diferentes estratos, os quais permitem uma leitura em duas direções: a primeira, em relação à construção do livro em três partes, que são, justamente, uma coleção dos sete contos publicados em *Dove credi di andare*, de *Tecnica mista*²⁶ e, enfim, de 14 novos contos publicados sob a seção *Altre forme*

²⁶ É importante salientar que, daquilo que se pôde observar, não houve alterações nos contos de *Dove credi di andare* e nem de *Tecnica mista* em relação às primeiras edições dessas obras.

(“*Cormorani*”, “*Non so perché*”, “*Mi suicido per via dei miliardi di anni*”, “*North American P-51 Mustang*”, “*Nosferatu*”, “*Fuori lista*”, “*Il Fregno*”, “*La città indiscussa*”, “*Le ragioni del mamba*”, “*La Tavolata*”, “*Lenzuola fresche, improfumate*”, “*Il Bove*”, “*Alghero*” e “*Antonella ti amo*”); já a segunda linha aponta a uma retomada de temas e figuras recorrentes na obra do escritor, ao mesmo tempo em que o leitor perceberá experimentações que, inclusive, apostam na distopia. Conforme afirma o crítico, a vocação experimental de Pecoraro reside em sua busca incessante e assídua por algo, elemento que aquele que lera os outros títulos do autor saberá identificar como uma forma e uma compreensão que diminuam a distância entre a vida vivida em tempos de paz e o presente desconfortante.

Nesse sentido – ainda fazendo eco ao texto de Manganelli e acrescentando novas observações – tendo foco na parte inédita, *Altre forme*, ficam claros os momentos de continuidade, de expansão e de maturidade de motivos preexistentes. É o caso, por exemplo, do conto “*Alghero*”, no qual enuncia o narrador: “Sono confuso. Non so perché sono qui, non so quando ci sono arrivato e non so perché adesso devo volare ad Alghero.” (PECORARO, 2021b, p. 429). Essa mesma desorientação que, concomitantemente, não o impede de seguir o seu itinerário, fora a essência de “*Happy hour*”, segundo conto de *Dove credi di andare*. Outro exemplo é a questão do reflexo do próprio rosto, simulacro de uma subjetividade frágil, em “*La tavolata*” (“[...] Qui non ci sono specchi e io, come molti qui, non ricordo la mia vera faccia, anche se la vedo riflessa, ma fortemente deformata, in bottiglie e bicchieri. [...]” (PECORARO, 2021b, p. 402)), motivo que levou o protagonista de “*Uno bravo*”, último conto do volume de 2007, o engenheiro Carlo Corrazzi, a tatuar toda a sua face. Além disso, uma vez mais, o arquétipo feminino na obra de Pecoraro, cujo nome é quase sempre Clara/Carla, retorna em “*Cormorani*” para expressar “[...] um tipo de emblema do feminino, aliás, de todas as potencialidades positivas do feminino, a encarnação desses momentos” (MANGANELLI, 2021, s/p, tradução nossa)²⁷, assim como ocorrera em “*Camere e stanze*” e “*Rosso Mafai*” (ambos de *Dove credi di andare*) e no romance *La vita in tempo di pace*, especialmente no capítulo “*Ponte e porta*”. Não obstante, o binômio interno *versus* externo e o poder da cidade – Roma, sobretudo – de moldar a mente do sujeito (*forma urbis e forma mentis*, presentes em *Questa e altre preistorie* e nos romances subsequentes) são matéria de “*Il Fregno*” (“[...] Mentre crescevo e il mio corpo aumentava di dimensioni e forza, attorno a me aumentavano vertiginosamente anche le cose, le case, il numero di oggetti nelle vetrine

²⁷ Texto original: “[...] una sorta di emblema del femminile, anzi di tutte le potenzialità positive del femminile, incarnazione di quei momenti [...]”.

dei negozi, i negozi stessi. [...]” (PECORARO, 2021b, p. 375)) e de “*North American P-51 Mustang*” (“Si meraviglia di quanto sia breve la distanza tra via Vespucci e lo stabile di via Roncaglia, di quanto quella parte di città, che gli è sempre sembrata gigantesca, sia in realtà abbastanza piccola, visto che gli ci vogliono sì e no venti minuti per tornare a casa. [...]” (PECORARO, 2021b, p. 346)), duas narrativas que retomam o caráter reconstitutivo da obra de 2013 por serem narradas de um ponto de vista que mistura a memória da infância à infância propriamente dita. Também, o bélico, signo que separa o pré e o pós-guerra, aparece nominalmente em “*Mi suicido per via dei miliardi di anni*” através dos nomes das aeronaves *Spitfire* e *Messerschmitt 109* (PECORARO, 2021b, p. 317), fundamentais para *La vita in tempo di pace*. E, enfim – para não estender um discurso que poderia se desenvolver longamente – as figuras dos progenitores reaparecem, por exemplo, em “*Non so perché*”: o *Padre*, ser inominado que representava uma força inexorável no primeiro romance, reaparece igualmente austero, embora apresente uma fragilidade inédita que acaba por expor os filhos à incompreensível morbidez do compartilhamento do luto (“Non mi piace quella faccia che fai, non ti si addice. Allora ti preferisco tosto, esasperato, violento. [...] Invece così mi fai ancora più paura, questo tuo lato molle non l’ho mai visto e mi fa vergogna per te.” (PECORARO, 2021b, p. 301)).

Se Pecoraro faz uma série de retomadas em *Altre forme*, também é notável que haja tantas outras inovações em seus novos contos. Mais do que uma questão formal, o leitor perceberá uma experimentação que contrasta em muito *Dove credi di andare* e *Tecnica mista* – e talvez esse seja o maior valor de *Camere e stanze*, ou seja, colocar em contraste as formas breves do autor ao uní-las em um mesmo volume. Considerando apenas os contos antigos (principalmente o exórdio de 2007), a voz enunciativa atual deixa de ser masculina, de meia idade e desiludida e passa a ter uma abertura a novas possibilidades de escritura, nutridas pelas perspectivas memorialística e ensaística vindas dos romances de 2013 e de 2019. Comprova-se o exposto com os contos “*La Tavolata*” e “*La città indiscussa*”, que trazem um olhar fantástico e distópico à obra: no primeiro caso, um narrador em primeira pessoa conta como é o mundo a partir de seu assento em uma mesa de jantar, na qual uma refeição infinita é servida e todos ali presentes não têm memórias precedentes à ocasião e nem sabem como é, de fato, o mundo fora dali; um movimento semelhante acontece no segundo, mas com um olhar crítico ao capitalismo selvagem do modo de vida contemporâneo, uma vez que tudo deve ser pago sem exceção e não há nenhum bem que seja fixo ou, ao menos, durável. Aquilo que poderia ser considerado imaginação de Pecoraro revela-se, no entanto, uma aposta do escritor em um cenário extremo, ou seja, uma caricatura que evidencia a alienação que já

vivemos no século XXI e que tende – cada vez mais – a piorar e a chegar, quem sabe, à realidade dos contos. Para demonstrar como isso ocorre em sua obra, citamos um trecho de “*La città indiscussa*”:

Così bardato e con tutti i ponti tagliati alle spalle, Davide si avviò verso le scale mobili della metropolitana per raggiungere il suo posto di lavoro. Per quel giorno naturalmente. Da quel momento era un cittadino fluttuante come milioni di altri esseri umani, senza casa né un posto dove rifugiarsi sino al tardo pomeriggio, con un lavoro solo per quel giorno, contrattato la mattina stessa, che alla sera avrebbero perso. La stessa cosa si poteva dire della sua assicurazione sanitaria e della copertura anti-aggressione: tutti i costi dei servizi appena acquistati erano calcolati al centesimo dal suo computer cellulare che provvedeva ai trasferimenti di valuta dal suo conto a quelli delle società assicuratrici. La Vaporsky nel frattempo aveva già versato, come d’uso, un acconto del trenta per cento sul salario giornaliero. Con quella somma il suo life-computer cellulare aveva pagato tutte le tasse e i contributi e gli aveva già fornito il preventivo della giornata: al momento Davide era libero da incombenze economiche: aveva un margine minimo, ma nessun debito fino a sera. Bene. Così si vive, si disse. Troppe persone che conosceva si erano rovinate per aver permesso ai debiti di accumularsi oltre le ventiquattro ore, fino a più di due o tre giorni: non erano più riuscite a recuperare e adesso si trovavano nei guai. (PECORARO, 2021b, p. 384-385)

O trecho acima demonstra que, apesar da inovação de Pecoraro, a cidade e o modo de vida trágico do tempo presente ainda massacram o sujeito. Tal fator aparece também do ponto de vista histórico e cultural em “*Le ragioni del mamba*”, conto no qual o escritor interpreta o que há de mais nocivo no olhar eurocêntrico em relação à África e, metonimicamente, a tudo o que não faça parte do Velho Continente. Além da questão racista e da exploração de recursos e de mão de obra barata, o negro é visto como primitivo e comparado à mamba-negra, uma das espécies animais mais peçonhentas da natureza e natural da África-Subsaariana. No trecho que se segue é possível notar um discurso muito atual e que parece sintetizar o sentimento de superioridade do branco europeu com a desculpa do apreço à eficiência e ao trabalho, ambos conceitos oriundos da lógica neoliberal e opressora, cujas raízes são, justamente, o colonialismo:

Senti, è gente per lo più ottima, anche se devo dirti che un paio di volte ho avuto anche paura, con loro. Cioè non proprio paura, ma certo mi sono preoccupato. Loro sono come i bambini. Va bene, senti: io non sono razzista. O meglio non mi preoccupo di esserlo o no. Se mi faccio un’idea negativa della gente con cui lavoro, me ne fotto se può parere razzista. A me le idee servono per lavorare, sai, non per chiacchierare a cena con gli amici. (PECORARO, 2021b, p. 394)

Ao abrir o espaço geográfico para fora da *Città di Dio* e da *Penisola*, Pecoraro consegue amadurecer o olhar ensaístico de *Lo stradone* ao dar forma ao delírio da classe média dominante (o *Grande Ripieno*) sem abrir mão da ficcionalização da narrativa – algo

que não fora bem sucedido em *Tecnica mista*. Entretanto, é importante ressaltar que o escritor permanece tocando na ferida da decadência urbana de Roma, como o faz em “*Lenzuola fresche, improfumate*”, cujo enredo gira ao redor de um artista falido e alcoólatra que vive de sua pouca arte e habita as ruas. Ao fim do conto, a invectiva contra a capital marca uma continuidade da prostração do indivíduo na cidade e por causa dela, como um tipo de determinismo: “Roma se ne stava sdraiata come una malata antica, una vecchia puzzolente e cattiva” (PECORARO, 2021b, p. 421).

O bom humor também é algo que desponta em *Altre forme* de maneira explícita e diferente, pois o leitor acostumara-se à ironia de Pecoraro, cujo riso se dá pelo efeito humorístico no sentido pirandelliano, ou seja, pelo sentimento do contrário. Assim, *Camere e stanze* goza de certos momentos de leveza que não apareciam nas outras obras, a não ser pelas ‘piadas’ e anedotas presentes em *Lo stradone* – conforme salientamos – cujo propósito difere daquele do conto “*Fuori lista*”, por exemplo, no qual um casal vai a uma festa e é surpreendido por não ter os nomes na lista, causando um constrangimento já no início; em seguida, o ambiente, as pessoas e os assuntos que ali circulavam não agradam aos personagens, que tomam uma decisão: sem ninguém ver, sem se despedir, vão embora. Acompanhemos o trecho final do conto para que fique clara a leveza da situação, mesmo que ela tenha sido causada pelo peso de o casal estar onde não gostaria:

Ma cosa ti sei dimenticato, Egidio? È una scusa?
 Certo. Non ho dimenticato niente, me ne vado. Se tu vuoi resta, chiedi a Ginevra di accompagnarti. Io vado via adesso.
 Non stai bene?
 No sto malissimo, il pavimento pende. Tutta questa gente non voglio nemmeno salutarla. Ho caldo, sudo, la giacca mi è stretta, sono grasso, ha ragione quello stronzo. Vado, di' che sono morto, che stavo male.
 Vengo anch'io.
 Ecco, mai che ti scollassi da me. Resta, che figura ci facciamo?
 Non mi frega, vengo con te. Tanto qui è pieno di gente, manco se ne accorgono.
 Tre.
 Due.
 Uno... Via! (PECORARO, 2021b, p. 371-372)

O riso e a fruição do leitor se dão tanto pela linguagem coloquial e descontraída (herança, sobretudo, de *Lo stradone*) quanto pelo reconhecimento de uma situação pela qual muitos já passaram e que, ao contrário dos personagens, não tiveram a coragem de escapar. Dessa maneira, a cumplicidade na adversidade surge como tema adjacente, assim como em “*Antonella ti amo*”, conto no qual a protagonista se vê assombrada por uma pichação feita por um ex-namorado em uma ponte com os exatos dizeres do título da história. Porém, ao final,

tendo passado por momentos difíceis de desigualdade social, de afetação afetiva e de machismo, a protagonista termina em um diálogo bem humorado com o atendente do setor de frios do mini-mercado, justamente, o ex-namorado que a marcou para sempre com a sua declaração de amor exagerada: “«Niente sorrisi. Tu prima cancella quella cazzata che hai scritto sul ponte e poi ti sorrido...»/ «Ancora co’ ’sta storia? Perché la devo cancellà se quello che c’è scritto è ancora vero?»” (PECORARO, 2021b, p. 466-467).

Mas a leveza dos contos da última publicação também se dá pelo olhar infantil que narra algumas das histórias, retomando a questão da memória e da infância, a qual já mencionamos. “*Nosferatu*”, “*Il Fregno*” e “*Il Bove*” são três contos que remontam à infância no “[...] romance de formação infinito que Pecoraro compõe há anos [...]” (MANGANELLI, 2021, s/p, tradução nossa)²⁸ porque são ambientados e trazem situações de um universo longínquo, como: as aulas do terrível professor de matemática; a reclusão na escola de padres; o futebol entre jovens diferentes e energizados pela puberdade; o *bullying* reprovável e, ainda assim, tão característico de uma geração passada. Todos os três contos revitalizam uma vivência coletiva assim como *La vita in tempo di pace* fizera ao buscar referências e acontecimentos da História para contar a história de Ivo Brandani. Para que fique claro ao público brasileiro, tais narrativas fazem lembrar a obra *Memórias inventadas* (2008), do escritor cuiabano Manoel de Barros (1916-2014); há, inclusive, um paralelo que pode ser feito entre “*Nosferatu*”, de Pecoraro, e “Parrede!”, de Manoel, narrativas nas quais os adolescentes remetem à masturbação no ambiente escolar (ainda que por motivos diferentes: em Pecoraro, para vencer o tédio; em Manoel, pelo deleite da leitura). Em “*Nosferatu*”, o conto é aberto da seguinte maneira:

Genovese guarda dritto davanti a sé, ma con le mani di fianco mima sotto il banco un cazzo che fotte un culo, o una fica, non si sa.
L’indice e il medio della destra inseriti in un anello sfinterico costruito col pollice e l’indice della sinistra vanno su e giù.
Genovese emette dalle labbra un risucchio leggero quasi impercettibile.
(PECORARO, 2021b, p. 349)

Já na pequena prosa-poética de Manoel, o prazer carnal do “pecado solitário” é recompensado pela leitura, que, ao contrário, seria uma pena aplicada pelo padre:

Quando eu estudava no colégio, interno,
Eu fazia pecado solitário.
Um padre me pegou fazendo.

²⁸ Texto original: “[...] *Bildungsroman infinito che Pecoraro va componendo da anni [...]*”.

– Corumbá, no parrrede!
 Meu castigo era ficar em pé defronte a uma parede e decorar 50 linhas de um livro.
 O padre me deu para decorar o sermão da Sexagésima de Vieira.
 – Decorrar 50 linhas, o padre repetiu.
 O que eu lera por antes naquele colégio eram romances de aventura, mal traduzidos
 e que me davam tédio.
 Ao ler e decorar 50 linhas de Sexagésima fiquei embevecido.
 E li o Sermão inteiro.
 Meu Deus, agora eu precisava fazer mais pecado solitário!
 E fiz de montão
 – Corumbá, no parrrede!
 Era a glória.
 Eu a fascinado pra parede.
 Desta vez o padre me deu o Sermão do Mandato.
 Decorei e li o livro alcandorado.
 Aprendi a gostar do equilíbrio sonoro das frases.
 Gostar quase até do cheiro das letras.
 Fiquei fraco de tanto cometer pecado solitário.
 Ficar no parrrede era uma glória.
 Tomei um vidro de fortificante e fiquei bom.
 A esse tempo também eu aprendi a escutar o silêncio das paredes. (BARROS, 2008,
 p. 29)

Enfim, *Camere e stanze* pode ser uma boa leitura para aquele que quer começar a descobrir a poética de Francesco Pecoraro, pois, como tentamos demonstrar, aglutina toda a sua produção em narrativa breve e dá uma perspectiva temática contínua, ao mesmo tempo em que oferece inovações e desenvolvimentos de um conto para o outro, fazendo, também, pontes importantes entre as vinte e duas histórias do volume e os seus dois romances – e, obviamente, também com a obra de 2008 e os dois livros de poesias.

Entretanto, o fato de que *Dove credi di andare* tenha sido reeditado em *e-book* e, em seguida, reaparecido em uma coleção junto a *Tecnica mista* e outros contos é um sintoma de uma posição editorial que valoriza o conto apenas se estiver em conjunto com outros contos. Isso quer dizer que parece haver uma predileção da narrativa italiana contemporânea aos romances como a forma da vez, sendo que a narrativa breve ganha espaço somente quando há certa quantidade que justifique uma publicação. Logo, pensar o escritor é considerar o seu percurso concretamente a partir de suas obras, mas, também, hermeneuticamente, discutir o seu posicionamento em um quadro geral da literatura nos dias atuais; refletir sobre esse ponto é o objetivo da seção a seguir.

1.3. Situando Pecoraro: o conto italiano no século XXI

Depois da apresentação que propusemos de Francesco Pecoraro, do percurso biográfico e do estado da arte do escritor, vale a pena, ainda, antes de adentrar na análise de *Dove credi di andare*, situá-lo no cenário literário italiano contemporâneo, pois acreditamos que esse movimento permitirá uma abertura a futuros trabalhos que se debrucem sobre a obra do escritor em relação a outros nomes importantes, como Roberto Saviano, Claudio Magris, Elena Ferrante, Domenico Starnone, Paolo Cognetti, entre outros – como aqueles parte da antologia *La terra della prosa*, de Andrea Cortellessa (2014). Porém, não podemos perder de vista que o *corpus* objeto desta dissertação é um livro de contos e, por isso, alguns comentários sobre o papel do conto na narrativa contemporânea italiana ajudam a elucidar o espaço no qual Pecoraro transita, inclusive em termos editoriais.

Para fazer esse percurso, será importante retomarmos algumas características do conto italiano no século XX, pois, assim como já tivemos a oportunidade de citar, Pecoraro é um escritor que se formou enquanto leitor em pleno *novecento*, tendo como referências nomes, como Beppe Fenoglio, um de seus autores preferidos – segundo afirmou em entrevista. Mesmo que a ideia de propor uma análise que vá do início do século XX até a literatura contemporânea e cujo objeto é o conto em sua forma e em seus temas não seja adequada ao espaço do qual dispomos, nossa ideia é salientar, em uma linha do tempo, os elementos basilares de alguns períodos fundamentais para essa forma de narrativa breve no cenário italiano, para demonstrar adiante as reminiscências e as inovações nos contos de Pecoraro em análise. Para tanto, nesse momento, faremos referência, sobretudo, ao texto *Il racconto del secondo Novecento*, de Massimiliano Tortora (2014), que vem se dedicando ao estudo da prosa italiana, vinculando a sua produção na revista *online Allegoria*, da qual é editor.

Todavia, antes de adentrar na argumentação, faz-se necessário tratar sobre algo que pode parecer lateral, mas que carrega uma importância na definição dos termos “conto” e “novela” para a literatura italiana. Com efeito, o segundo termo é mais popular e tradicional se comparado ao primeiro, pois basta levar em consideração a obra-prima de Giovanni Boccaccio (1313-1375), o *Decameron*, e as mais modernas *Novelle per un anno* (1937), de Luigi Pirandello (1867-1936), para depreender como o gênero permaneceu ao longo dos séculos. Porém, quando falamos de narrativa breve, podemos considerar que o mecanismo de funcionamento entre o conto e a novela é parecido; além disso, desde o modernismo, mas mais fortemente na década de 1950, há uma tendência pelo uso do termo *racconti* (contos):

[...] Moravia, seja na coletânea dos *Racconti 1927-1951* ou em *Racconti romani*, Calvino (na edição completa de 1958), Cassola (*Taglio del bosco. Venticinque racconti*, 1953), Rea (os *Racconti di Spaccanapoli*, editados em '47) e Anna Banti (são, na folha de rosto, *Racconti*, seja *Le donne muoiono*, de 1952, ou *Campi Elisi*, de 1963); além disso, se Bassani recorre a um termo afim para as suas *Cinque storie ferraresi* (1956; enquanto Calvino recupera o termo *Cronache*) – e, do contrário, usa o termo *Racconti* para os textos de Tomasi di Lampedusa –, Vittorini, em '53, republica *Piccola borghesia* inserindo o dizer *Racconti*, o mesmo usado por Gadda em '63 para reunir os seus *Accoppiamenti giudiziari* (dado bem mais significativo à luz das *Novelle del ducato in fiamme* de '53). (TORTORA, 2014, p. 13, tradução nossa)²⁹

Em seguida, o autor observa que, apesar de todas as modificações de ponto de vista, do tempo, do espaço, do foco narrativo e de outros elementos constitutivos da narrativa, o conto permanece com seu objetivo primário, ou seja, o “[...] efeito de brevidade [...]”³⁰ (TORTORA, 2014, p. 10, tradução nossa), o que retoma a canônica concisão do conto sobre a qual se detém Julio Cortázar em *Valise de cronópio* ([1974] 2008). Por isso, essa forma teria uma disposição a sobrepor-se ao romance a partir da segunda metade do século XX porque a constante da fragmentariedade da vida na modernidade aliada ao trauma do horror do segundo pós-guerra teriam feito com que existisse uma predileção por uma forma breve, ligada ao cotidiano, mais comunicativa e que, por isso, pudesse oferecer a possibilidade de elaboração escrita. O crítico salienta que o trauma, fio condutor emergente nos anos 1920, após a Primeira Grande Guerra, tem seu eixo progressivamente deslocado: se no século XIX os eventos dignos de serem narrados eram extraordinários, nas primeiras duas décadas do século passado o trauma se consuma *no* cotidiano; depois, porém, nas décadas de 1930/1940, o trauma passa a ser *o* cotidiano ele mesmo (TORTORA, 2014, p. 11). Tal apontamento está em linha com o que Cortázar afirmara sobre a cotidianidade no que se refere ao tema (CORTÁZAR, 2008, p. 154), mas adiciona a experiência coletiva da guerra à equação, acontecimento que mudou o curso da história e da narrativa³¹.

²⁹ Texto original: “[...] *Moravia, sia nella silloge dei Racconti 1927-1951 che nei Racconti romani, Calvino (nell'edizione complessiva del 1958), Cassola (Taglio del bosco. Venticinque racconti, 1953), Rea (i Racconti di Spaccanapoli, editi nel '47) e Anna Banti (sono, da frontespizio, Racconti sia Le donne muoiono del 1952 che Campi Elisi del 1963); inoltre se Bassani ricorre a un termine affine per le sue Cinque storie ferraresi (1956; mentre Calvino recupera quello di Cronache)*15 – e usa invece il termine *Racconti* per i testi di Tomasi di Lampedusa –, Vittorini nel '53 ripubblica *Piccola borghesia* inserendo la dicitura *Racconti*, la stessa usata da Gadda nel '63 per riunire i suoi *Accoppiamenti giudiziari* (dato tanto più significativo alla luce delle *Novelle del ducato in fiamme del '53*).”

³⁰ Texto original: “[...] *effetto di brevità* [...]”.

³¹ Nesse sentido, aludimos ao texto *Experiência e Pobreza* (1933), de Walter Benjamin, no qual o crítico fala sobre a arte de narrar a experiência no primeiro pós-guerra.

No arco que vai de 1945 a 1963, nota-se uma espécie de rigidez que tem a ver com a questão do realismo e com uma posição ideológica, ou seja, do entendimento de que “[...] a afiguração, de fato, nunca é neutra, mas vincula-se, inevitavelmente, a um juízo e a uma avaliação”³² (TORTORA, 2014, p. 23, tradução nossa). Na prática, isso quer dizer que os contos dessas quase duas décadas, de modo geral, terão bem definidas as unidades: de ação, uma vez que o enredo é baseado em um único evento, sempre partindo do externo ao interno em descrições, cujo objetivo não é pregar neutralidade, mas sim “[...] fornecer ao leitor todos aqueles elementos úteis para criar uma imagem verdadeira do protagonista e do mundo no qual ele se move”³³ (TORTORA, 2014, p. 18, tradução nossa); e de tempo e espaço, pois o tempo é linear e o espaço é unitário, sendo quase nulas as sobreposições “[...] de planos, desdobramentos e [sendo evitadas] todas as agressões ao tempo e ao espaço que foram, ao contrário, típicas da era modernista [...]”³⁴, resultando em um “[...] conto singulativo [...]”³⁵ (TORTORA, 2014, p. 15, tradução nossa).

Um ponto a ressaltar sobre a unidade de tempo é que quase nunca há antecipações (prolepses) e que os *flashbacks* (analepses) são utilizados apenas para explicar e/ou justificar o evento narrado no presente, mas nunca para adentrar em aspectos psicológicos e analíticos e nem para revelar algo que o leitor não tenha sabido, pois o caráter realístico faz com que o público pise em um terreno conhecido. Também, é pertinente comentar que o espaço é preciso e detalhado, sendo que, desde os títulos das antologias, fica evidente como o lugar é um elemento coesivo para essas histórias: *I ventitre giorni della città di Alba* (1953), de Beppe Fenoglio; *Racconti romani* (1954), de Alberto Moravia; *Spaccanapoli* (1953), de Domenico Rea; *Cinque storie ferraresi* (1956), de Giorgio Bassani; *Il ponte della Ghisolfa* e *La Gilda del Mac Mahon* (1959), de Giovanni Testori; *Il mare non bagna Napoli* (1953), de Anna Maria Ortese; etc. (TORTORA, 2014, p. 25).

Do ponto de vista do personagem, ele não entra em contradição com sua vida psíquica e os seus erros serão justificados para que ele possa “[...] oferecer-se ao leitor em toda a sua

³² Texto original: “[...] *la raffigurazione infatti non è mai neutra, ma si vincola inevitabilmente a un giudizio e a una valutazione.*”

³³ Texto original: “[...] *fornire al lettore tutti quegli elementi utili a creare un'immagine veritiera del protagonista e del mondo in cui questi si muove.*”

³⁴ Texto original: “[...] *di piani, sdoppiamenti, e più in generale tutte quelle aggressioni al tempo e allo spazio che furono invece tipiche dell'età modernista.*”

³⁵ Texto original: “[...] *racconto singolativo[...]*”. O termo utilizado por Tortora está presente na nota 17 do seguinte modo: Cf. G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Turino 1976, pp. 163-176.

integridade e plenitude”³⁶ (TORTORA, 2014, p. 21, tradução nossa). A relação dos personagens é direta e expressa pelo uso de diálogos, de modo que, tanto a descrição dele próprio e do seu mundo, quanto as suas interações, não sejam filtradas por um narrador tal qual o onisciente neutro (FRIEDMAN, 2002, p. 174), que separa o que é um dado objetivo da percepção do personagem. Essa figura só consegue ter experiência nas relações sociais, sendo essa a razão de um direcionamento ao objeto e não ao subjetivismo (TORTORA, 2014, p. 20) – em linha com Lukács de *Realismo crítico hoje* ([1956] 1969) – motivo pelo qual:

[...] até mesmo nos textos em que não há uma conotação marcadamente social [...] a atenção à realidade, ao mundo e à política (em sentido amplo) não são menores: ao contrário, constituem uma das espinhas dorsais do conto neste período. E é nessas sociedades em que o indivíduo deve crescer, inserir-se e agir: agir não para mudar a si mesmo (como no passado), mas para modificar, justamente, a sociedade que o criou e o acolheu. Essa experiência específica é, justamente, narrada no conto através de um evento único: é esse o elemento característico da novelística do pós-guerra até os anos sessenta. (TORTORA, 2014, p. 24, tradução nossa)³⁷

A cena muda de figura a partir de 1963, quando três eventos marcam uma virada na literatura italiana: o escritor Carlo Emilio Gadda (1893-1973) encerra a sua atividade de romancista; morre Beppe Fenoglio; e Italo Calvino publica *O dia de um escrutinador* ([*La giornata di uno scrutatore*, 1963], 2002), dado que, em literatura, orientou o *Gruppo 63*, uma geração de jovens artistas e intelectuais que queriam romper com uma estética engessada depois de anos de ditadura fascista. A partir de então, salienta Tortora (2014, p. 31-35), há uma série de experimentações no campo do conto fantástico e que deslocam o conto de tom realista à periferia: essencialmente, se antes o evento era único, agora ele desaparece e o conto passa a girar ao entorno de especulações sobre temas e problemas reflexivos, abstratos e subjetivos; logo, sem evento, não há agente da ação, os personagens perdem a sua identidade e não são mais reconhecíveis como seres singulares (por exemplo, o X e o Y de *T con zero* (1967), de Calvino); o tempo e o espaço dão lugar às discussões metaliterárias, nas quais a língua passa a ser vista como um instrumento precário, não natural e, por isso, incapaz de estabelecer qualquer comunicação que queira ser direta e realista, em linha com os estudos

³⁶ Texto original: “[...] *se offra al lettore in tutta la sua integrità e pienezza.*”

³⁷ Texto original: “[...] *Anche in testi perciò che non hanno una connotazione marcatamente sociale [...] l'attenzione alla realtà, al mondo e alla politica (in senso pieno) non viene meno: al contrario costituisce una delle spine dorsali del racconto di questo periodo. Ed è in queste società che l'individuo deve crescere, inserirsi e agire: agire non per cambiare se stesso, come in passato, ma per modificare appunto la società che lo ha creato e raccolto. Questa specifica esperienza viene appunto narrata dal racconto, attraverso un singolo evento: è questo l'elemento caratteristico della novellistica del dopoguerra fino agli anni Sessanta.*”

pós-estruturalistas; essa evaporação, por extensão, afetará o tempo e o espaço, sendo que a unidade das antologias se dará pela experimentação, fio condutor dos contos.

Dos pontos mencionados acima – e que permitiriam longas reflexões – por hora, interessa-nos aquele que versa sobre o esvaziamento do personagem, aquilo que o crítico Giacomo Debenedetti chamou de a “[...] evaporação do personagem homem [...]”³⁸ (*apud* TORTORA, 2014, p. 34). Entendemos que esse esvaziamento é um traço herdeiro do personagem *inetto* (inepto) – como Zeno Cosini, protagonista de *La coscienza di Zeno* (1923), de Italo Svevo, no modernismo, conforme será analisado no terceiro capítulo desta dissertação – que permaneceu na literatura italiana dos anos 1960/1980 e que permanece até hoje na literatura contemporânea. Mesmo que por motivações diferentes, o trauma e a inadequação do *inetto* configuram-se em uma inação, algo que, antes, tinha a ver com a guerra e com o esfacelamento da vida moderna; depois, passou a ter a ver com um grau de experimentação linguística e de conceito metaliterário; e que, hoje, liga-se-ia às problemáticas de um mundo chamado hipermoderno, conceito oriundo da teoria de Gilles Lipovetsky e de seu discípulo, Sebastian Charles, esquematizada em *Os tempos hipermodernos* (2004), a qual versa sobre como o indivíduo na sociedade contemporânea sofre de um grande trauma por tentar constituir experiência enquanto o é por efemeridade e narcisismo. Não levaremos o argumento adiante no momento, pois essa tese será retomada quando abordarmos a reproposição da figura do *inetto* relativa aos protagonistas de *Dove credi di andare*; porém, dizer que há uma continuidade na literatura contemporânea que pode ser traçada, especialmente, desde o Modernismo, ajuda-nos a compreender que há uma série de enlaces e de heranças reelaboradas ao longo do tempo e que retornam nos dias de hoje, como advoga, por exemplo, o crítico Raffaele Donnarumma, que afirma que, na verdade, modernismo, pós-modernismo e hipermodernismo (literatura contemporânea) seriam momentos literários sob o mesmo arco da Modernidade (DONNARUMMA, 2013, p. 195).

Das últimas três décadas do século XX, o conto, mais do que o romance, dispor-se-á a experimentações estilísticas que não são tão traumáticas em questões de mercado e de editoria, já que o ‘menor esforço’ permite um exercício que não esperaria um retorno, segundo afirma Nadine Gordimer:

Acredito que os escritores de formas breves (não estou falando de *hacks*, claro) têm mais chances de trabalhar sem compromisso do que têm os romancistas. A novela que não vende representa algo entre um a cinco anos de trabalho – anos que,

³⁸ Texto original: “[...] *evaporazione di quel personaggio uomo* [...]”.

economicamente falando, as traças já comeram. Se uma narrativa breve não encontra um lar (e, às vezes, as histórias mais interessantes de alguém devem esperar até que aconteça uma revisão ou uma antologia particular, na qual a sua qualidade é reconhecida), isso não representa a mesma perda em termos de tempo trabalhado. (*apud* TORTORA, 2014, p. 37, tradução nossa)³⁹

Um ponto a esclarecer é que a palavra *novel*, em inglês, equivale à forma do romance; enquanto *short story* estaria ligada à narrativa breve, ao conto. Apesar de pragmática, a afirmação de Gordimer parece reduzir o conto apenas a seu tamanho; ainda, falando sobre o tempo na composição, devemos considerar uma série de fatores de elaboração literária que não necessariamente têm a ver com a quantidade de horas que o escritor se dedica: tome-se, por exemplo, o fato de que Svevo escreveu sua mais conhecida e já citada obra, *La coscienza di Zeno*, em meses; enquanto que Pirandello revisitou as suas novelas por toda a sua vida.

Mesmo sendo problemática, essa visão expressa por Gordimer está alinhada com a proposição de Alfonso Berardinelli (2011) sobre o aumento da publicação de romances no mercado editorial e remete às três conclusões de Gilda Policastro em seu artigo *L'editoria degli anni Zero nel circuito chiuso della comunicazione 'culturale'*, publicado em 2011, no nº 64 da revista *Allegoria*, no qual a autora busca mapear o interesse e os investimentos em termos de publicações italianas nos últimos anos. Citemos diretamente:

1. Ao 'gigantismo numérico', testemunhado pelos dados recentes de produção industrial, não corresponde, na Itália, nem a uma riqueza de material igualmente distribuída entre os vários sujeitos editoriais, menos ainda a uma efetiva variedade e diferenciação das propostas culturais, senão a 'uma homologação e a uma seriedade' visíveis um tanto quanto alarmantes [...];/ 2. A ideologia subjacente à hiperprodução de livros é a ideologia indistintamente mercadológica do tardo capitalismo ou da hipermodernidade, com a lógica de um acúmulo sempre mais insensato que não significa mais investimento, mas sim desperdício (em relação a tal hiperprodução, os editores mais advertidos estão buscando remediar os diversos modelos de 'decréscimo' ou de 'reequilíbrio');/ 3. As consequências de tal ideologia do desperdício (extremo desdobramento, diz-se, da hiperprodução capitalista) são, antes de tudo, uma mudança no estatuto do intelectual, que agrega à marginalidade já tardia do século XX, nos anos zero, um inédito 'cinismo' (para citar Slavoj Žižek) que o leva a reconverter-se em um 'bufão' ao serviço de mecanismos de poder ou em um 'canalha' que consegue se aproveitar de tais mecanismos para a própria sobrevivência; em segundo lugar, um empobrecimento da ideia geral de 'cultura', atividade sempre mais marginal e gratuita, segundo uma ideia difusa e compartilhada. (POLICASTRO, 2011, p. 95-96, tradução nossa)⁴⁰

³⁹ Texto original: "I believe that writers of short stories (I'm not talking about popular hacks, of course) have more chance of working without compromise than novelists have. The novel that doesn't sell represents anything from one to five years' work – years that, economically speaking, the locusts have eaten. If a short story doesn't find a home (and sometimes one's more interesting stories must wait until the particular review or anthology, in which their quality is recognized, comes along), it does not represent the same loss in terms of working time."

⁴⁰ Texto original: "1. al 'gigantismo numerico', testimoniato dai dati recenti di produzione industriale, non corrisponde, in Italia, né una ricchezza materiale equamente distribuita tra i vari soggetti editoriali, né

Fica claro o posicionamento da editoria, que tenderia a colaborar com a ideia do livro ser um produto dentre tantos à disposição do hiperconsumo (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 25-26), justificando a adoção de temas e formas (romance) que têm apelo comercial, corroborados, inclusive, por prêmios importantes como o *Strega*⁴¹, que, segundo Costa, nas últimas duas décadas deste século, premiaram:

Assim, notamos que os livros que são, predominantemente, realistas, narrados na primeira pessoa do singular (alguns autobiográficos e outros autoficcionais), frequentemente abordam temas traumáticos como as guerras mundiais, o fascismo, a imigração italiana, a crise socioeconômica do início do século XXI e suas consequências para a produção e, não raro, adotam uma linguagem híbrida com tendências ensaísticas ou jornalísticas. Acreditamos que essas sejam características predominantes não apenas nos romances de nosso corpus, mas também no conjunto da narrativa italiana contemporânea (COSTA, 2019, p. 7)

A despeito da polêmica do hiperconsumo na editoria italiana e da premiação que a envolve, fato é que se somam a essas observações a concordância de Massimiliano Tortora com um “[...] retorno à realidade [...]”⁴² (TORTORA, 2014, p. 39, tradução nossa), ou seja, a compreensão de que há uma questão sobre o realismo entre os escritores italianos contemporâneos de prosa que vem sendo objeto de debate da crítica há pelo menos uma década. Segundo Tortora e, sobretudo, segundo Raffaele Donnarumma, falar sobre realismo nos ‘anos zero’ (ou seja, no século XXI) é compreender que: em primeiro lugar, não se trata de um novo realismo como ‘escola’, mas, sim, de uma questão de estética que se relaciona com a tradição; em segundo, diferentemente do que acreditavam os escritores realistas/naturalistas do século XIX, não há possibilidade de realismo sem compreender que se trata de um recurso estético para o qual a mediação está dada e explicitada pela voz narrativa; e, por fim, essa voz não é onisciente, mas um eu, que aparece ou como testemunha

tantumeno una effettiva varietà e differenziazione delle proposte culturali, bensì ‘un’omologazione e una serialità’ visibili quanto allarmanti [...];/ 2. l’ideologia sottesa all’iperproduzione libraria è l’ideologia indistintamente merceologica del tardocapitalismo o dell’ipermodernità, con la logica di un accumulo sempre più insensato che non diviene più investimento, ma sperpero (a tale iperproduzione gli editori più avvertiti stanno peraltro cercando di ovviare con dei diversi modelli di ‘decrescita’ o di ‘riequilibrio’);/ 3. le conseguenze di tale ideologia dello sperpero (estrema propaggine, si è detto, dell’iperproduzione capitalistica) sono anzitutto un mutamento nello statuto dell’intellettuale, che alla marginalità già tardonovecentesca affianca, negli anni Zero, un inedito ‘cinismo’ (per citare Slavoj Žižek) che lo porta a riconvertirsi in ‘buffone’ al servizio dei meccanismi di potere o in ‘canaglia’ che di tali meccanismi è in grado di approfittare per la propria sopravvivenza; in secondo luogo un impoverimento dell’idea complessiva di ‘cultura’, attività sempre più marginale e gratuita, secondo un’idea diffusa e condivisa.”

⁴¹ Criado em 1947, o Prêmio *Strega* é um dos principais prêmios literários em território italiano, equivalendo, em termos de importância e de abrangência, ao Prêmio Jabuti. Sendo entregue anualmente, além do prestígio, o vencedor também recebe uma quantia de €5,000 (cinco mil euros) e uma garrafa do famoso licor *Strega*.

⁴² Texto original: “[...] ritorno alla realtà [...]”.

ou como protagonista, sendo, de todo modo, participativo nas ações narradas – mesmo que não fique clara a maneira de fazê-lo, como o eu de *Gomorra* (2006), de Roberto Saviano.

O realismo da literatura hipermoderna, de acordo com Donnarumma, “[...] não pretende fazer ver a coisa em si, mas a coisa através de si, como único acesso possível, ou seja, na consciência que uma mediação (essa, ou outra) é consubstancial ao ato da representação”⁴³ (DONNARUMMA, 2014, p. 147, tradução nossa). A metáfora do espelho passa à imagem da lente e, nesse ponto, vai além: a lente engrossa-se, exhibe-se ao leitor como uma mediação do mundo dominado pelas imagens⁴⁴ e, logo, o pacto de veracidade⁴⁵ entre o narrador e o leitor passa à voz do eu que vê e conta, que busca estabelecer uma relação emotiva com o público, inclusive em suas imperfeições; por isso, quanto mais frágil, humano e débil – praticamente, a figura do *inetto* – perante a própria realidade vivida e testemunhada e a impossibilidade de fazer experiência em um mundo ameaçador, mais empaticamente essa voz se apresenta ao leitor. Como ficará evidente quando analisarmos os narradores de *Dove credi di andare*, a fragilidade na voz narrativa é um dado objetivo que quer criar vínculo com o leitor, ao mesmo tempo em que essa mesma fragilidade se deixa exposta e revela todas as contradições dos protagonistas.

O crítico continua afirmando que, dentre as características mais proeminentes, o conto contemporâneo, dos ‘anos zero’, tematiza a cidade e o espaço coletivo como cenário para o seu conflito e a sua crise, percepção oriunda do texto *Raccontare la città: Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea* (2014), de Valentino Baldi, no qual este atesta que a cidade, desde o início da Modernidade, ainda no século XIX, é vista e sentida como um palco de conflitos, um “[...] território privilegiado no qual se mede o compromisso entre ‘itinerários individuais’ e ‘tecido social’ [...]”⁴⁶ (BALDI, 2014, p. 64, tradução nossa);

⁴³ Texto original: “[...] *non pretente di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè, nella consapevolezza che una mediazione quella, o un'altra è consustanziale all'atto della rappresentazione.*”

⁴⁴ Sobre as imagens e a sua leitura em relação à construção de sentidos, inclusive na literatura hipermoderna, remetemos à Sinopoli e Moll (2018), em especial aos textos da segunda parte do volume, como *Immagini dell'alterità nelle letterature del mondo arabo: la guerra come paradigma identitario*, de Monica Ruocco; e *Imagologia e letteratura di guerra*, de Umberto Rossi.

⁴⁵ O termo, cunhado por Walter Mignolo em seu texto “Lógica das diferenças e política das semelhanças da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versal” (1993), refere-se a narrativas das quais se espera um conteúdo baseado na interpretação de acontecimentos com referencial histórico, construído a partir de testemunhos ou de documentação específica.

⁴⁶ Texto original: “[...] *territorio privilegiato entro cui misurare il compromesso fra 'itinerari individuali' e 'tessuto sociale' [...]*”.

observação que podemos remeter, dentre tantos exemplos, a contos como “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, escrito ainda em 1840; e a romances como *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. Não obstante, a contínua necessidade de fazer experiência no mundo hipermoderno através da narração resultaria em um espaço tão fragmentário e fluído quanto o sujeito que o habita (BALDI, 2014, p. 64) – inclusive, para os protagonistas de *Dove credi di andare*, mas não só, pois textos como os de Luisa Bianchi (2016) tratam sobre o espaço como lugar de confronto também em *La vita in tempo di pace*.

Por fim, Tortora sustenta que o conto mantém, ainda hoje, o caráter experimental adquirido na segunda metade do último século e inaugura um hibridismo em sua forma, algo que justificaria o interesse do público e a sobrevivência dessa forma breve e a “[...] estabilidade de seus elementos constitutivos (brevidade, concentração em um único aspecto, fragmentariedade do texto único) [...]”⁴⁷ (TORTORA, 2014, p. 40, tradução nossa) sobretudo se consideradas as publicações em formato de antologias ou em revistas; ou, ainda, digitalmente, em *sites*, *blogs* e revistas *online*. A observação do autor parte do trabalho de Gilda Policastro (2014) que, no mesmo nº 69-70 de *Allegoria*, apresenta questionamentos e argumentos de editores e escritores italianos da atualidade, que conjecturam se é verdade que o conto é uma forma em declínio por sua suposta baixa na recepção pelo público.

Policastro traz informações ricas à discussão, sobretudo por ter entrevistado editores *ad hoc* que debatem sobre a relação da editoração com o conto. Para Alberto Rollo, por exemplo, à época um dos diretos da editora milanesa Feltrinelli, existiria uma dificuldade de dimensão e de definição do conto, gerando a necessidade de serem publicados sempre em antologias, já que “[...] um conto isolado pode até ‘sair bom’, mas sem a voz que anuncia em si uma sequência, os contos são realidades separadas [...]”⁴⁸, (*apud* POLICASTRO, 2014, p. 77, tradução nossa). Esse argumento aparecera no texto de Tortora, que aludia ao fato de que, já na primeira metade do século XX, a necessidade de uma reunião dos contos em um volume antológico servia, além do apelo comercial, ainda, à totalidade que o romance do século XIX buscava (cf. LUKÁCS, 2009, p. 55). Não obstante, segundo Policastro, Rollo afirma que dar unidade aos contos é uma precisão oriunda da derrocada do material impresso e da falta de formatos como revistas, jornais e periódicos, os quais, antigamente, eram um espaço fomentador das formas breves, prevendo, inclusive, remunerações aos escritores que ali

⁴⁷ Texto original: “[...] *stabilità dei suoi elementi costitutivi (brevidà, concentrazione su un unico aspetto, frammentarietà del singolo testo)* [...]”.

⁴⁸ Texto original: “[...] *‘un racconto isolato può anche ‘venir bene’, ma senza la voce che informa di sé una sequenza, i racconti sono realtà separate.*”

publicavam (POLICASTRO, 2014, p. 78). Por isso, para Rollo, falar em conluio da editoria contra o conto não faz sentido algum, pois, se há preferência pelo romance ao conto, essas dificuldades relativas à forma e as vendas baixas depõem a favor daquele gênero, que “[...] pode funcionar mesmo coxo – estilisticamente, estruturalmente – enquanto que um livro de contos não”⁴⁹ (*apud* POLICASTRO, 2014, p. 79, tradução nossa).

Se essa é a posição do ex-diretor da Feltrinelli, Marco Cassini, então cofundador da editora romana Sur, está ao lado contrário, pois, segundo os dados das últimas edições produzidas – considerando que as declarações são de 2014 – nomes, como Paolo Cognetti e Valeria Parrella, alavancam as vendas somente com livros de contos, fato que despertou, inclusive, o interesse pela literatura latino-americana, dada a sua tradição nas formas breves com o próprio Julio Cortázar, por exemplo. Desta feita, para Cassini:

Então, não só posso dizer que as formas breves nos permitem construir um catálogo importante (talvez, justamente, porque outros editores não estavam interessados em livros que, segundo eles, não teriam tido sucesso, mas que, ao contrário, encontraram uma editora, e um público, uma vez encontrado o nosso selo), mas, em alguns casos, trataram-se de verdadeiros *best sellers*. (*apud* POLICASTRO, 2014, p. 79, destaque da autora, tradução nossa)⁵⁰

É bem verdade que Parrella e Cognetti migraram para o romance, sendo que o escritor milanês venceu o Prêmio *Strega* com *Le otto montagne* (2016), em 2017; e a napolitana se classificou em terceiro lugar no mesmo prêmio, em 2020, com o romance *Almarina* (2019). Como já vimos, Francesco Pecoraro parece seguir o mesmo caminho já que, depois de *Dove credi di andare* e de *Questa e altre preistorie*, suas obras de maior expressão foram os romances *La vita in tempo di pace* e *Lo stradone*; contudo, é importante dizer que o escritor volta às formas breves, seja à poesia, com *Nodulo*, seja ao conto com *Camere e stanze*.

De qualquer modo, o conto ainda parece ser uma exercitação ao exórdio no caso dos escritores e Andrea Cortellessa colabora com tal argumento ao afirmar à Policastro que haveria, inclusive, uma separação quase que hierárquica para a adoção do conto como forma. Leiamos a sua declaração:

⁴⁹ Texto original: “[...] un romanzo può funzionare anche se zoppo – stilisticamente, strutturalmente –, un libro di racconti no [...]”.

⁵⁰ Texto original: “Quindi non solo posso dire che le short stories ci hanno per messo di costruirci un catalogo importante (forse proprio perché altri editori non erano attratti da libri che a loro giudizio non avrebbero avuto successo, e che invece hanno trovato una casa, e un pubblico, una volta apparsi con il nostro marchio), ma in alcuni casi si è trattato di veri e propri best seller.”

[...] os contos vão bem como exercício para se preparar a desafios mais sérios (para os jovens), como volume de passagem entre duas obras de maior empenho (para os escritores já afirmados, que não querem deixar passar muito tempo entre uma publicação e outra), como amorosa raspa do tacho e para repropor-se graças aos piedosos cuidados de um redator devoto aos afeiçoados (para os velhos mestres já sem ideia). (CORTELLESA *apud* POLICASTRO, 2014, p. 81, tradução nossa)⁵¹

Apesar da ironia flagrante de Cortellessa, a colocação do crítico abre espaço a dois pontos também trazidos por Policastro do por que o romance prevaleceria sobre o conto e que, na verdade, acabam sendo um a consequência do outro: pela descontinuidade da novelística, advinda do *Decameron*, dada a presença acachapante da obra-prima de Alessandro Manzoni (1785-1873), *I Promessi Sposi* (1840); e pelo caráter fagocitário do romance como gênero⁵², dá-se a impressão de que os discursos podem ser aglutinados em uma só forma e que, assim, seria possível escrever o “[...] Grande-Romance-Italiano [...]”⁵³ (POLICASTRO, 2014, p. 80-81). Mesmo assim, porém, os contistas resistiriam ao romance porque teriam a clareza de que a forma do conto possuiria um potencial maior de apreender e ordenar o caos do mundo e da experiência, como afirma o escritor Gabriele Pedullà, para quem o romance “[...] com o seu titanismo e a sua ambição de acolher tudo até dar a volta ao mundo [...] muitas vezes acaba por obstaculizar o indispensável processo de rarefação” (*apud* POLICASTRO, 2014, p. 82, tradução nossa)⁵⁴. A afirmação de Pedullà está em linha com a percepção de que o conto seria, hoje, uma forma adequada à assimilação do tempo presente, uma vez que um de seus pontos de força é, precisamente, emular a brevidade e a fragmentariedade da vida e da experiência a nós quotidianas.

Pecoraro, em entrevista, fala sobre como foi o processo de publicação de *Dove credi di andare*, chamando a atenção ao caráter paradoxal da percepção do escritor de que o lançamento de seu primeiro livro se deu graças a certa permissividade que a editora Mondadori teria tido depois do sucesso de *Gomorra* como se pudesse se permitir a perder/deixar de faturar depois que Roberto Saviano teria já ‘aumentado o fluxo de caixa’;

⁵¹ Texto original: “*I racconti vanno bene come palestra per prepararsi alle sfide più serie (nei giovani), come volume di trapasso tra due opere di maggiore impegno (negli scrittori già affermati, che non vogliono lasciar passare troppo tempo tra una pubblicazione e l'altra), come fondo del barile da raschiare amorevolmente e da riproporre agli affezionati grazie alle cure pietose di un redattore devoto (nei vecchi maestri ormai a corto di idee).*”

⁵² Clara referência aos estudos sobre o romance como gênero de Mikhail Bakhtin ([1975] 2019).

⁵³ Texto original: “[...] *Grande-Romanzo-Italiano* [...]”.

⁵⁴ Texto original: “[...] *con il suo titanismo e la sua ambizione di accogliere tutto sino a faesi, a sua volta, mondo [...] finisce troppo spesso per ostacolare l'indispensabile processo di rarefazione* [...]”.

mas, ao mesmo tempo, a fala de Pecoraro admite que a publicação foi um sucesso de vendas. Tanto é assim que, em 2020, inclusive, passados os direitos autorais da Mondadori à editora Ponte alle Grazie, *Dove credi di andare* foi republicado em formato *e-book* e, em 2021, na coletânea *Camere e stanze*.

Por que, então, não insistir nos contos se o efeito foi positivamente o contrário do que se esperaria? De fato, para Pecoraro, parece que não foi o suficiente e, assim, seus romances logo emergiram, encobrando as produções anteriores. Questionado sobre o que teria mudado no modo de narrar da forma breve do conto à forma ampla do romance e o que o fez passar de um ao outro, Pecoraro afirma que precisava *vuotare il sacco* (expressão que traduzida livremente ao português poderia significar algo como ‘abrir o jogo’, ‘botar a boca no trombone’), pois: “[...] o romance estava na ordem das coisas [e] isso era só um início, eu [sabia que] era um início [...]”. Por fim, para Pecoraro, além de ‘abrir o jogo’, escrever os romances era o próximo passo porque seria a possibilidade de concretizar, na literatura, um acúmulo de experiência e, quem sabe, dar sentido a ela; essa é a origem de *La vita in tempo di pace*, conforme podemos averiguar a seguir:

Naturalmente, não consegui *vuotare il sacco* de uma vez. Mas o fiz bastante, tinha acumulado uma experiência de vida muito frustrante e era uma idade na qual, absolutamente, se pensa sobre o que se conseguiu até ali. E, então, construí uma história na qual há elementos topográficos, mas, no romance, não são claramente topográficos, ou talvez sejam muitos, mas não conectados, são simplesmente os materiais. Construí esse romance reconstruindo a vida de trás para frente [...] *La vita in tempo di pace*. Reconstruindo a vida de uma pessoa do presente até a data de seu nascimento, antes de nascer, portanto, para trás (a estrutura do livro é essa). Então, havia essa característica de ser um tipo de balanço e, contemporaneamente, ilustrava, mostrava a visão de uma pessoa no confronto com o mundo.

Os aspectos aqui abordados representam apenas uma parte dos argumentos possíveis sobre os quais poderíamos nos deter, pois a questão da prosa na literatura italiana contemporânea é um tema vívido e que tem gerado correntes de pensamentos contrastantes e profícuas no âmbito da crítica. Contudo, como nossa intenção não é a de fazer uma pesquisa de cunho teórico, mas, sim, partir das considerações sobre os contos de *Dove credi di andare*, julgamos que esta seção tenha servido (junto com as anteriores deste capítulo) para acenar alguns pontos relevantes e que, no decorrer da análise no próximo capítulo, ficarão evidentes e serão justificados.

2. DIVERSOS ASPECTOS DO MESMO PERSONAGEM: RECORRÊNCIAS NARRATIVAS E ASPECTOS ESTILÍSTICOS

Mesmo que não tenham sido escritos *ad hoc* (pelo menos do que conseguimos inferir de nossas pesquisas sobre a publicação do livro), *Dove credi di andare* é marcado por uma unidade narrativa clara desde a primeira leitura. Franz Krauspenhaar, o primeiro a resenhar o livro quando publicado em 2007, atentou que os contos são marcados por “[...] protagonistas absolutos, homens de cerca de 50 anos, profissionais mais ou menos afirmados; homens que provam a crise, a rejeição, o cansaço, e também a rebeldia tardia” (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)⁵⁵. Para o crítico e escritor, *Dove credi di andare* reúne contos nos quais os seus protagonistas são rebeldes tardios, ou seja, provam uma reviravolta em sua vida (seja ela provocada ou não) depois de muitos anos de mediocridade e de um estilo de vida aceitável, mas morno; em suas profissões medianas, liberais, de nível cultural elevado e, nem por isso, livres de uma constante de vulgaridade. Isso porque, conforme continua Krauspenhaar:

[...] A tentativa desses homens hábeis bem colocados não é aquela (definitivamente muito fácil) dos que conseguem um cargo burocrático ou que imigram às Maldivas com o dinheiro da liquidação jogando o triste jogo dos Robinson Crusoe *all inclusive*. Pelo contrário: esses homens não sabem para onde ir (apesar do título do livro), no sentido de que podem até mesmo permanecer em seus lugares, mas é de seu interior (a partir da pele, como no caso do personagem de “*Uno bravo*”) que querem mudar; infelizmente, porém, é tarde, sempre mais tarde, tragicamente tarde. (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)⁵⁶

O crítico milanês faz um paralelo com o próprio autor ao dizer que há uma semelhança entre os protagonistas retardatários em sua rebelião contra a vida mal vivida e o exórdio de Pecoraro com *Dove credi di andare*, como se o próprio escritor pudesse ser comparado aos seus personagens e o livro que lemos fosse, enfim, o seu grito de guerra contra uma monotonia massacrante da realidade, que se impõe de maneira ameaçadora. Assim, a literatura de Pecoraro surge como um ato de resistência que se contrapõe à velocidade e à

⁵⁵ Texto original: “[...] *protagonisti assoluti uomini di circa 50 anni, professionisti più o meno affermati. Uomini che provano la crisi, il rigetto, la stanchezza, anche la ribelione tardiva*”

⁵⁶ Texto original: “[...] *Il tentativo di questi uomini abili e arruolati non è quello, in definitiva fin troppo facile, di coloro che prendono un cargo battente bandiera panamense o che emigrano alle Maldive coi soldi della liquidazione giocando il triste gioco dei Robinson Crusoe all inclusive. No, per niente: questi uomini non sanno dove andare (nonostante il titolo del libro), nel senso che possono pure restare al loro posto; ma è dall’interno (dalla pelle, come nel caso del personaggio di Uno bravo) che vogliono cambiare, ma purtroppo è tardi, sempre troppo tardi, tragicamente tardi.*”

efemeridade do mundo contemporâneo, pois a sua qualidade evidencia a necessidade “[...] de tempo, de sedimentação lenta e pontual e paciente, de pensamento” (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)⁵⁷ que só um escritor de 60 anos – à época – poderia oferecer. Logo, podemos afirmar que Krauspenhaar está chamando a atenção ao fato de que a experiência de vida de Francesco Pecoraro é um dos fatores primordiais para que se pudesse dar forma ao vivido através do narrado; criar uma experiência que vá de encontro com a realidade, como uma alternativa; uma vivência que é passada pelo filtro do olhar sensível de um arquiteto que se tornara escritor:

Entende-se que [Pecoraro] conhece muito bem o mercado de trabalho, que o viveu e o vive em seu interior; que o fuma; que o bebe; que o come; que o digere. Os retratos desses senhores, assim perdidos à deriva quase como mortos, em um cotidiano no qual não se encontram mais ao centro as coordenadas deles mesmos, são feitos com um pincel fino, como faz um pintor da Nova Objetividade alemã. Emergem, na leitura, certos personagens pintados *à la* Dix e *à la* Schad⁵⁸: gente abastada, penteada, com os cabelos grisalhos em ordem, mas figuras nas quais o pintor deixou transparecer, por um lampejo inquietante e inquieto fixado nos olhos, uma profunda fragilidade. (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)⁵⁹

Produzir experiência; ser protagonista; reconhecer a necessidade de assumir as rédeas da própria vida. Esses são os vetores que guiam os personagens de *Dove credi di andare* e que nos permitem ver a primeira obra de Pecoraro ao interno de uma constelação de escritores da literatura italiana contemporânea que se colocam exatamente a mesma questão, ou seja, qual é o papel do indivíduo e da literatura ela mesma em um cenário no qual a ameaça de existir é dada por um modo de viver aniquilador em todas as sociedades, especialmente aquelas Ocidentais e que adotaram o neoliberalismo como um projeto a ser seguido, resultando em uma verdadeira “[...] prisão de subjetividades [...]” (GIL; SOARES, 2021, s/p). Um sistema vigente no palco mundial que, segundo a psicanalista e professora na Universidade de Buenos Aires, Nora Merlin, para funcionar, deve colonizar as subjetividades: citando Étienne de La Boétie e Michael Foucault, Merlin afirma que os mecanismos dessa colonização começam

⁵⁷ Texto original: “[...] *di tempo, di sedimentazione lenta e puntuale e paziente, di pensiero*”.

⁵⁸ Referência aos pintores alemães Otto Dix (1891-1969) e a Christian Shad (1894-1982)

⁵⁹ Texto original: “*Il mondo dei professionisti si capisce che lo conosce molto bene, che lo ha vissuto e lo vive dall’interno, che lo fuma, lo beve, lo mangia, lo smaltisce. I ritratti di questi signori così sperduti a galleggiare facendo spesso il morto, in un quotidiano nel quale non si ritrovano più al centro delle coordinate di loro stessi, gli sono veramente venuti col pennello fine, come per un pittore della Nuova Oggettività tedesca. Sembra di vedere, leggendo, certi personaggi dipinti da Dix e da Schad; gente della finanza, impettita e con la grisaglia d’ordinanza, ma nella quale il pittore ha lasciato intravedere, da un barlume inquietante e inquieto fissato negli occhi, una profonda fragilità.*”

nos anos 1970 e baseiam-se em uma chantagem e em uma manipulação dos afetos (a angústia, a culpa, o medo, o ódio) cada vez maiores e cujos veículos de reprodução são “[...] os meios de comunicação, as redes sociais e as políticas de educação e saúde mental e também as ciências biológicas capturadas pela indústria da medicalização” (GIL; SOARES, 2021), produzindo uma manipulação que exalta o indivíduo enquanto lhe tolhe as possibilidades concretas de realizar-se em um padrão de vida que liga felicidade a consumo. Nesse sentido, as considerações que trouxemos de Lipovetsky e o aceno à teoria de Donnarumma na última seção do primeiro capítulo repropõem um debate em ebulição no meio da crítica italiana do século XXI que se relaciona com a realidade ameaçadora e com a subjetividade do indivíduo fraturada, ou seja, o da literatura chamada hipermoderna.

De modo resumido, seguindo as definições da obra *Ipermodernità: dove va la narrativa contemporanea*, de Raffaele Donnarumma (2014), a literatura hipermoderna representaria uma espécie de produto dialético entre o modernismo e o pós-modernismo com uma prevalência do primeiro, fase na qual haveria uma série de procedimentos estéticos de escritores modernistas que retorna na contemporaneidade como sintoma de um tempo que não terminou, mas cujas bases foram aprofundadas até chegar ao presente. Por sintoma, o crítico não quer dizer que seja nem o símbolo e nem o fim de uma era, a conclusão em si mesmo de modo circular e circunspecto; mas, assim como um sintoma de uma doença, em termos de literatura o sintoma seria um sinal do mal-estar perante o tempo presente. Dentre aqueles identificados por Donnarumma, os escritores chamados de escritores da era hipermoderna teriam em comum: um retorno ao realismo; o *noir* (DONNARUMMA, 2014, p. 75) como estética do degradado⁶⁰; a reabilitação da voz narrativa em primeira pessoa, ou seja, do ‘eu’ como testemunha e partícipe dos fatos (DONNARUMMA, 2014, p. 78), mesmo que a sua condição de fragilidade (DONNARUMMA, 2014, p. 142) deponha contra ele e quebre o estatuto de veracidade (MIGLONO, 1993) entre ele e o leitor; e o limiar entre ficção e não-ficção (DONNARUMMA, 2014, p. 130) (baseado nos termos de Philippe Lejeune ([1975] 2014)), derivando ao gênero da auto-ficção⁶¹.

⁶⁰ Cf. Giuliana Benvenuti (2018, p. 12): “Entre os elementos mais notáveis do *noir* italiano contemporâneo, destacam-se a fúria horrenda, a crueldade e o horror das descrições e a ambientação das histórias nas metrópoles de uma Itália vista como espaço de conflitos sociais, de solidões inquietantes que conduzem à desumanidade e à selvageria. Isto ocorre porque o *noir* recusa uma construção que autodefinia os limites de uma estrutura coercitiva: não pressupõe qualquer ‘final feliz’ e não aceita fronteiras entre o bem e o mal. Não tende a tranquilizar o leitor com a identificação do culpado, mas o conduz pela mão no universo perturbador e angustiante de um real que existe na sociedade, embora tenda-se a exorcizá-lo”.

⁶¹ Cf. Giacomo Tinelli (2017, p. 6): “*Laddove l’autobiografia reprime i fantasmi che disturbano il report piano e fattuale di una vita, e con ciò stesso li tramuta in segnali (contraddizioni, incongruenze, ecc...), la sua versione*

Obviamente, pelas limitações de nosso trabalho, não vamos depurar cada um desses sintomas apontados por Donnarumma, pois isso extrapolaria a obra de Francesco Pecoraro, nosso objeto em análise, e deveria incluir a comparação com/entre outros escritores. Contudo, sentimos a necessidade de levantar tal fundamento teórico, pois ele aparecerá, eventualmente, durante a análise dos contos de *Dove credi di andare*, sendo, por isso, relevante explicitar o porquê desta referência. E, enfim, o nosso interesse em citar a obra de Donnarumma é dar um indício daquilo que poderia ser objeto de trabalhos futuros no meio acadêmico brasileiro, uma vez que, até onde conseguimos apurar, o debate sobre a literatura hipermoderna, nos termos nos quais trata o crítico italiano, ainda não se faz presente em nosso país.

Retomando a resenha de Krauspenhaar, podemos, então, notar que a unidade narrativa de *Dove credi di andare* tem a ver com uma espécie de sequência entre os contos que, por outro lado, preserva a unidade narrativa de cada conto singularmente. Particularmente nesse ponto, afirma Krauspenhaar:

Em todo caso, para todos os contos – que compõem não uma antologia, mas uma série de episódios que podem ser ligados entre eles conceitualmente, mesmo que os personagens sejam totalmente estranhos uns aos outros (e isso também é algo notável, porque, de todo modo, o mundo de Pecoraro é um só, e não há escapatória) – parece-me poder dizer que há sempre qualidade, atenção ao particular, cuidado no olhar e na visão, cinismo são. (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)⁶²

Feita a colocação, pode-se identificar um fio condutor em *Dove credi di andare* que vai do primeiro ao último conto, manifestando-se de maneira conceitual – conforme a citação acima – e formal, no que diz respeito à língua e ao estilo de Pecoraro; e material, no que se refere aos espaços e objetos que se repetem entre os contos ou que são ‘neutros’, permitindo que aquela espécie de *set* possa ser habitado por outros personagens, em outro enredo, mas sem desnaturalizá-lo. Ainda assim, apesar da ligação, os elementos constitutivos da narrativa (personagem, tempo, espaço e ação) de cada conto são independentes e funcionam de maneira

sintomatica sceglie con coscienza di allucinarli e integrarli funzionalmente nella mimesi di un romanzo in cui l'opposizione tra realtà e proiezione fantasmatica non è più pertinente./ Tuttavia, l'aver coscienza di qualcosa, il parlare con consapevolezza di un meccanismo mettendolo così 'a distanza' critica, afferma Freud, è solo un sintomo, il quale spesso, a causa della sua apparente preminenza nell'apparato psichico, non fa che confondere. In tal senso, l'autofiction sarebbe una sorta di metalinguaggio dell'autobiografia, che analizza, riproduce e contesta gli effetti di menzogna e realtà, finzione e verità sabotando dall'interno l'autobiografia stessa. Si tratta insomma di un'autobiografia che ha la consapevolezza delle finzioni necessarie alla propria costruzione letteraria”.

⁶² Texto original: “In ogni caso, per tutti i racconti – che compongono non una raccolta ma una serie di episodi che possono essere legati tra loro concettualmente, anche se i personaggi sono totalmente estranei uno all'altro – (ma è anche questa una cosa notevole, perché comunque il mondo di Pecoraro è uno solo, e non ci si sfugge) mi pare di poter dire che c'è sempre qualità, attenzione al particolare, acutezza di sguardo e di visione, sano cinismo.”

unitária, não sendo necessário seguir qualquer ordem de leitura para que o conhecimento prévio de um supra o outro.

Isso acontece porque há uma série de recorrências entre os contos que permitem certa intercambialidade entre os elementos da narrativa, como se houvesse um supra-nível que os englobasse, mas que não fosse rígido o suficiente para manter cada estrutura de enredo encapsulada em sua individualidade. Em outras palavras (e para dar um exemplo), seria como se Silver, personagem do primeiro conto, equivalesse a Carlo, do último, pois os dois são permeados pela mesma vontade de agir e criar experiência em um mundo que não os acolhe mais, resultando sempre em uma quebra de expectativas, em um apartamento que os coloca ‘fora’, em um não-lugar físico ou subjetivo – conforme ainda discutiremos. Sendo assim, Silver poderia ser Carlo e vice-versa, em um regime de personagens faces de um mesmo heptágono, como se um mesmo ator – *à la* Pirandello – fosse escolhido para interpretar diversos caracteres, dando-lhes as mesmas características, embora em peças relativamente diferentes. A essa intercambialidade chamamos de **multiplicidade unívoca** (destaque nosso), termo que acreditamos ter cunhado e que abre a discussão a toda obra de Francesco Pecoraro, pois, especialmente nos romances sucessivos, vemos uma espécie de retomadas dos personagens de *Dove credi di andare*, conforme tentamos demonstrar anteriormente nas resenhas – e que poderiam ser objeto de pesquisas futuras.

É por isso que Krauspenhaar salienta que *Dove credi di andare* “[...] é, também, a história de diversas fragilidades, de profissionais do erro (muito mais interessantes que os diletantes), de homens nus frente aos seus passados” (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)⁶³. A dita ‘história de diversas fragilidades’ nada mais é do que o resultado da imposição de ter que lidar com o passado, com o embate geracional, com a idade, com a exclusão, com a crise da experiência, com a busca de uma expressão subjetiva, com a falta de compreensão, com a violência simbólica e concreta, com a falta de identidade; lidar com tudo isso é enfrentar, sem ter escolha, a dureza da vida, porque, como diz Riobaldo, personagem de *Grande Sertão: Veredas* (1986), do escritor brasileiro Guimarães Rosa (1908-1967), viver é muito perigoso.

Por fim, feita uma breve apresentação dos pontos sobre os quais nos deteremos adiante, compreendemos que só é possível identificar a unidade narrativa e as singularidades de cada parte de *Dove credi di andare* se a obra for conhecida pelo público. Reafirmando que

⁶³ Texto original: “[...] è anche la storia di diverse fragilità, di professionisti allo sbaglio (molto più interessanti dei diletanti), di uomini nudi di fronte al loro passato”.

Francesco Pecoraro ainda não faz parte do circuito literário brasileiro, é preciso, então, criar uma base comum para sustentar as nossas análises; sendo assim, faz-se necessário um resumo de cada um dos sete contos.

2.1. Resumo dos contos

2.1.1. *Camere e stanze*

“*Camere e stanze*” é o primeiro conto de *Dove credi di andare*, sendo o maior do volume (com 49 páginas). A história gira ao entorno de Sandro Bottacci, professor universitário, cujo apelido Silver (redução de “Silverback”) é dado pela namorada Clara, sua aluna em um curso de pós-graduação, com quem se relaciona já prevendo o interesse mútuo entre eles. Ainda assim, Silver é um homem mais velho e maduro o suficiente para não nutrir ilusões, o que o leva a declarar (logo no início do conto) que:

“... Ma non-me-ne-frega-un-cazzo, sai? Pensi che sia uno di quelli, o di quelle, che ancora crede che ci siano davvero cose che si fanno per *amore* e altre per *interesse*? Credi che non sappia che è sempre tutto mescolato, come una palla di pongo? Vallo a separare l’amore dall’interesse...” (PECORARO, 2007, p. 11)

Por ser o aniversário de 50 anos de Silver, a moça o convence a dar uma festa em seu velho apartamento, lugar sinônimo de segurança e que foi construído ao longo de todos esses anos, sendo decorado de maneira excêntrica e muito particular pelo professor, expressando o seu apego e aquela “[...] specie di affetto e di corrispondenza” (PECORARO, 2007, p. 19) que Clara não poderia entender.

Uma vez convencido da ideia, Clara se responsabiliza pela organização de tudo; o leitor vai acompanhando o desconforto de Silver com a situação até que, finalmente, sua casa começa a ser ‘invadida’ por pessoas que ele não conhecia e que vão tomando conta de todos os cômodos, apropriando-se de seus objetos pessoais e vandalizando o seu lar. Em determinado momento, Silver perde Clara de vista e começa a procurá-la para obter respostas, tentar entender quem eram aquelas pessoas, quem as tinha convidado, porque estavam ali. Nessa busca em tom surrealista, o leitor testemunha a deterioração do apartamento pouco a

pouco (o livro, na p. 30; o tapete e a jaqueta, na p. 32; o sofá estilo Frau, na p. 37; as fotos, especialmente a de Ava, na p. 40; a leitura do e-mail, na p. 42; a almofada, na p. 48) através das lentes de um narrador em terceira pessoa, que vai registrando e contando como se estivesse plasmando os pensamentos de Silver e que repropõe as falas deste e dos outros personagens através do discurso direto. Dentre todos os objetos, a gota d'água para Silver é o sumiço do quadro do pintor Afro Basaldella (1912-1976) – que aparecerá em alguns dos outros contos – obra com a qual ele nutria muito afeto e também a “[...] sensazione che più che possedere quell’Afro ne fosse invece lui stesso posseduto, ammalato, dominato” (PECORARO, 2007, p. 18).

Nesse momento, já ao final, Clara reaparece totalmente integrada à festa, como se o caos fosse apenas uma questão de percepção e que, para ela, diferentemente de Silver, tudo acontecia normalmente, como uma festa deveria ser. Chegando ao ponto máximo de seu deslocamento, Silver vai sendo impelido para fora do apartamento e, dali, para fora de seu prédio. Querendo chamar a polícia, pede ajuda a um dos tantos jovens que estavam na porta esperando para entrar, como se o lugar tivesse se tornado um ponto de encontro para o qual todos estavam convidados, menos Silver. O rapaz percebe o que ele tentava fazer e o empurra, resultando em um acidente que deixa o professor machucado e sangrando, praticamente na sarjeta, enquanto outras tantas pessoas ainda tentavam entrar e até mesmo desistiam vendo o quão lotado estava o lugar, passando por ele indiferentes (“Nessuno lo soccorse, anche se molti si incuriosirono e fecero commenti su quell’uomo che gemeva e camminava carponi sul pavimento dell’androne, appoggiandosi su un solo braccio, col sangue che gli gocciolava dal naso per terra.” (PECORARO, 2007, p. 55)).

Enfim, já do lado de fora, excluído à força de sua própria casa, sem entender o que acontecia e sem a chance de fazê-lo, no dia de seu próprio aniversário, Silver vê Clara pela janela enquanto ela conversava com dois rapazes jovens que pareciam lhe fazer galanteios; tudo isso enquanto um verdadeiro caos já havia sido instalado e depois de decorridas todas as violações concretas e subjetivas que poderiam ter acontecido.

2.1.2. *Happy hour*

O segundo conto de *Dove credi di andare* pode ser definido como ainda mais surrealista; também, faz-nos lembrar do enredo do romance *O processo* ([1925] 2005), do

escritor tcheco Franz Kafka (1883-19924); ou, ainda, se quisermos trazer uma referência brasileira à comparação, recorda-nos o conto “A chinela turca” ([1882], 2004), do escritor Machado de Assis (1839-1908). Isso porque um narrador em primeira pessoa, sem nome, vai guiando o leitor por um itinerário que joga entre a incerteza do que está contando pela memória falha e as possíveis/prováveis omissões e censuras que opera, nunca deixando claro quem é, onde está, com quem fala e ao que exatamente se refere.

O conto começa com esse narrador impreciso dizendo que se esforça para lembrar quem é o homem chamado Alessandro que está com ele em um bar, justamente em um *happy hour*: apesar dos muitos indícios que esse sujeito traz de conhecer o narrador, de saber sobre o seu passado, sua família, quando se conheceram, etc., o narrador não consegue dizer quem é Alessandro ao certo (“Sembra una miscela di compagni di scuola mai più visti, di persone con cui ho lavorato, di gente osservata alla TV, di parenti.” (PECORARO, 2007, p. 57)). Em alguns momentos, o narrador tem aquilo que podemos chamar de lapsos de memória e diz acreditar que aquele não era um rosto estranho; porém, a fragmentariedade de seu discurso não lhe permite constituir uma verdadeira lembrança, já que ele tem dúvidas sobre si próprio e confessa, em diversos momentos, estar confuso e isolado, não sabendo nem como chegou até o bar onde o homem o abordara (“[...] Ma sono molto turbato: non riconosco questi luoghi e a pensarci adesso neanche quello slargo pieno d’acqua e di gente che pigliava l’aperitivo. [...] E comunque: como sono arrivato qui? E perché?” (PECORARO, 2007, p. 66)).

A situação se torna ainda mais estranha uma vez que o narrador resolve acompanhar Alessandro a um *club* chamado Mocambo. É interessante perceber que o narrador diz querer declinar o convite insistente do estranho, mas não o faz por uma espécie de inércia, sentimento esse que tem em relação a tudo que está ao seu redor, como se ele estivesse em um vácuo e, pouco a pouco, fosse se desintegrando, tal qual Vitangelo Moscarda, protagonista de *Um, nenhum e cem mil* ([*Uno, nessuno e centomila*, 1926], 2015), de Luigi Pirandello. Diz o narrador de “*Happy hour*”: “Insomma, sto slittando progressivamente verso una specie di non-esistenza. È come se fossi decolorato, invisibile.” (PECORARO, 2007, p. 65).

Depois de um caminho de muitas incertezas e de memórias falhas, Alessandro revela que o motivo de ter chamado o narrador até ali é que este deve sanar a sua dívida de 20 mil euros com certo Mecacci. Como era de se esperar, o narrador diz não se lembrar de nada; porém, é curioso observar a postura do homem que o levou até o *club*, que vai de um ar amigável a um verdadeiro agiota violento e sem tempo a perder. Enfim, Alessandro faz o narrador assinar um cheque com o valor devido e vai embora, deixando o protagonista sozinho com o garçom, que o expulsa do lugar dizendo que ele não era bem vindo ali.

2.1.3. *Vivi nascosto*

“*Vivi nascosto*” é um conto curioso a começar pelo título, que retoma uma máxima do filósofo Epicuro na qual o grego defende que, para se recuperarem os valores perdidos por um desgaste da vida em sociedade, seria necessário retirar-se em um jardim para se reconectar com os ‘valores da alma’ (BORZONI, 2018, s/p); ou seja, através da vivência do idílico e da oposição às engrenagens das instituições da *polis* seria possível um fortalecimento do que hoje chamaríamos de lado subjetivo. Ter isso em mente é fundamental para ler o terceiro conto de *Dove credi di andare*, pois é exatamente o que quer o protagonista, Egidio Bonfilio, engenheiro em um departamento da administração pública de algum lugar na Itália, o qual não fica claro onde é (sabemos ser na Itália pelas citações a lugares como Montescuro (Calabria), Valle dei Quattro Canti (Palermo), Fosso Lungo (Livorno) (PECORARO, 2007, p. 78), mas sem uma geografia realmente determinada), e que está prestes a se aposentar. Justamente por isso, os momentos que Bonfilio ainda deve passar ali são como um fardo para ele, que, a essa altura, já está totalmente alheio às discussões das reuniões que é obrigado a seguir e só coleciona desentendimentos com os colegas.

“*Vivi nascosto*” talvez seja o primeiro conto cujo foco narrativo desponta como um elemento complexo e interessante, pois Bonfilio é um narrador-personagem que nos narra a reunião da qual participa e, também, ao mesmo tempo, os seus pensamentos e associações livres de acordo com o que está acontecendo, como se o leitor encontrasse uma cadeia na qual uma coisa leva a outra; não obstante, o engenheiro também reporta a fala dos outros participantes da reunião em discurso direto, oferecendo comentários na íntegra ao leitor; e, por fim, esse narrador-personagem repete o mantra “*Vivi nascosto*” por todo o conto, que aparece destacado em itálico⁶⁴ em média a cada duas páginas.

O enredo em si é bastante simples – como em todos os contos do volume – pois, tirando tudo o que parte da mente do próprio Bonfilio, nenhum acontecimento ocupa outro espaço físico além da sala de reuniões, com exceção da última passagem, que traz o protagonista e a superintendente, Elide Sereni, em um espaço externo, onde eles dialogam e ela deixa claro que o engenheiro está obsoleto, tanto profissional quanto pessoalmente, e que

⁶⁴ Por causa dessa diferenciação da fonte no texto original, ao contrário do que a norma acadêmica normalmente determina, preferimos não colocar as citações diretas de *Dove credi di andare* em itálico, a não ser quando previsto pelo próprio texto de Pecoraro. Todas as outras citações que não forem de *Dove credi di andare* e estiverem em língua estrangeira serão colocadas em itálico (cfr. nota nº 12, p. 32).

ninguém mais o suporta, sobretudo por suas inconstâncias no trabalho; por seu falso interesse no que, de fato, está acontecendo; e pela passagem do tempo, que o tornara ‘carta fora do baralho’ (e esta expressão coloquial que usamos nos ajuda a compreender a ambiguidade do ponto de vista de Bonfilio, pois ele leva o leitor a acreditar que querem excluí-lo da reunião por estarem envolvidos em um esquema de corrupção; porém, por deixar claro que não está realmente envolvido com a pauta e por ser uma narrativa em primeira pessoa, não sabemos se o desvio é real ou se isso surge como uma justificativa para sua a própria decrepitude). Declara Sereni, na penúltima página de “*Vivi nascosto*”:

“Se proprio lo vuoi sapere... lo vuoi sapere? Sì? Bene. Quando l’altro giorno mi parlavano di te, ho detto: ‘Non se ne parla nemmeno, se entra lui esco io, da questa faccenda, e non vi conviene’. E quelli subito: ‘Ma le pare, si diceva tanto per dire, chisseneffrega di Bonfilio, per quanto ci riguarda Bonfilio non esiste, è come se non ci fosse, dottoressa’. Capisci ora quanto conti tu?... Taxi! Ehi, taxi!... Allora Egidio, ci siamo visti. È stato un *piacere*, ciao.” (PECORARO, 2007, p. 96)

Depois da dura fala de Sereni, Bonfilio fala consigo mesmo, autodepreciando-se e fazendo referência ao câncer, doença que aparecera no início como uma possibilidade – e que se repete em outros contos – e que fecha a fala do engenheiro como um fantasma que o assombra; como aquele que ainda não chegou, mas pode chegar a qualquer momento.

2.1.4. *Il match*

O quarto conto do volume traz considerações metaliterárias interessantes à obra, que dialogam o tempo todo com o leitor em uma tentativa de propor reflexões e, ao mesmo tempo, de justificar o episódio emblemático do qual o pintor, narrador-protagonista sem nome, será agente: “*Il match*” começa com um narrador em primeira pessoa que pensa livremente sobre a forma retangular da tela e que, pouco a pouco, traz mais elementos para sua divagação e versa sobre como a forma retangular está presente em tudo (“Quasi tutto è rettangolare: non siamo mai liberi, nessuno è libero e il rettangolo ci domina” (PECORARO, 2007, p. 99)) e sobre a diferença de como encaram as bordas pintores como Afro – retomando “*Camere e stanze*” – e Jackson Pollock. Fica claro como a tela em branco surge para o pintor assim como a página em branco ao escritor e, assim, o conto se destaca pelo paralelo entre o trabalho literário e o trabalho plástico ao trazer uma voz ‘anônima’ que poderia ser a do próprio escritor, um foco

narrativo que poderia ser classificado como autor onisciente intruso (FRIEDMAN, 2002, p. 172).

O discurso sobre o retângulo logo deriva aos limites que a forma impõe: ele se sente constrangido a parar quando chega às bordas da tela, que o ajudam na tarefa de terminar um quadro; do contrário, seria difícil concluir a obra no espaço restrito da tela, já que a vontade seria manter um gesto contínuo. Além de problematizar o que seja o fim de uma pintura, a influência dos contemporâneos e as convenções da época do “[...] *va bene tutto* [...]” (PECORARO, 2007, p. 105) vão de encontro com a sua formação de Expressionista Abstrato Atrasado, para quem a questão estética está no processo de criação e tudo o que o contempla. Por isso, a tela, os materiais, os gestos, a postura e a atitude do artista contam tanto quanto o produto; essa é a verdadeira “[...] *pittura-pittura* [...]” (PECORARO, 2007, p. 103).

Porém, na metade do conto, a voz ‘anônima’ e reflexiva instaura uma divisão temporal a partir da introdução do personagem Clarelli, galerista que propusera uma mostra ao pintor. Nesse momento, o leitor compreende que tudo o que vinha sendo expressado nada mais era do que colocações posteriores à história propriamente dita e que, agora, por *flashbacks*, o pintor explicará o motivo que levou à inimizade entre os dois. A questão é que Clarelli, ao lhe propor um trabalho em um galpão, deixa o pintor livre para fazer o que quisesse, desde que não ultrapassasse o limite de cinco mil euros. Contudo, pela sua condição de Expressionista Abstrato Atrasado e pela liberdade que as paredes brancas têm por não possuírem margens e permitirem prosseguir gesto por gesto em um *looping* infinito de pintura sobre pintura, sempre corrigindo o já feito e mudando a estética anterior, o pintor não consegue parar, gastando muito mais do que o valor inicial e fechando-se no galpão por mais de dois meses, não deixando ninguém ver o seu trabalho e nem dando satisfações ao galerista.

Ao fim do conto, finalmente, Clarelli chega e, já sabendo dos gastos exorbitantes do pintor, cobra-o furiosamente. Nesse momento o narrador retoma uma distinção entre ele e o galerista no que diz respeito à compreensão do que seja a verdadeira pintura e à oposição entre a possibilidade de uma expressão verdadeira e os limites objetivos que a realidade impõe, como o tempo e o custo que até mesmo a arte requer (“[...] *ma allo stesso modo in cui dentro di me lavora il pittore, dentro di lui lavorano il mercante e l’intenditore d’arte*”. (PECORARO, 2007, p. 117)). Em seguida, já na penúltima página, o pintor diz que sente que ainda não terminou seu trabalho, mas assume que está em *loop* e que não tem mais lucidez, deixando a oposição entre a racionalidade e a subjetividade evidente.

Por fim, reconhecendo a impossibilidade de continuar ali, o pintor sai do galpão e vai para casa, onde toma um banho, dorme por horas, alimenta-se; é uma espécie de distensão

depois de tudo. Apesar disso, esse momento de calma dura pouco, pois o pintor vai até o galpão no dia seguinte e o encontra aberto. Uma mulher limpa o chão e Clarelli está ao centro observando toda a pintura feita. O pintor, irracionalmente, grita com o galerista perguntando quem havia dado a permissão para que ele entrasse ali; e, antes mesmo que pudesse responder, o pintor dá um soco em Clarelli, que, sangrando pela boca, atinge o chão molhado. Por fim, o pintor olha para o canto superior da parede, à direita, e encontra um problema: aquele tom de azul não vai bem e é preciso corrigi-lo; sua última colocação tem um caráter pictórico e que reafirma o paralelo metaliterário que Pecoraro traz em “*Il match*”, já que há uma clara referência ao romance *O vermelho e o negro* ([1830] 2018), de Stendhal: “Con l’azzurro ho avuto sempre problemi, a me piacciono i rossi e i neri.” (PECORARO, 2007, p. 119). A narrativa termina em suspenso e os dois tempos, o das reflexões iniciais e o da história entre o pintor e Clarelli, encerram-se no mesmo ponto de chegada; não há um julgamento explícito e nem um desdobramento da cena final, e isso basta.

2.1.5. *Farsi un Rolex*

Dedicado ao amigo Nicandro, “*Farsi un Rolex*” é o conto baseado em fatos reais no qual o foco narrativo apresenta-se de maneira mais complexa. Mesmo que a técnica tenha aparecido no mantra “[...] *Vivi nascosto* [...]” (PECORARO, 2007, p. 74) do conto homônimo e, posteriormente, reapareça em “*Rosso Mafai*”, o uso do itálico para separar os pensamentos do protagonista, o advogado Raffaele Torre, daquilo que é contado por um narrador externo, em uma fonte convencional, cria uma bipartição na narrativa importante: o episódio narrado é um só, ou seja, a tentativa de assalto sofrida pelo advogado; mas o leitor tem acesso a ele de duas maneiras diferentes, que correm em paralelo na página e que opõem um foco narrativo em primeira pessoa a outro em terceira. É como se houvessem duas histórias presentes no conto (PIGLIA, 2004, p. 89) e que, ao invés de um movimento de revelação da segunda em relação à primeira, ambas estivessem bem explícitas ao leitor já do começo, pois o assalto, clímax do conto, está dado desde o próprio título.

Como de praxe, o enredo simples pode ser resumido como a caminhada de Raffaele Torre até o seu escritório, na cidade de Nápoles; no percurso, um jovem começa a seguir o advogado depois de perguntar-lhe a hora. Enfim, já no destino, nas escadas do prédio onde ficava o seu local de trabalho, Raffaele reage de maneira violenta, o que espanta o assaltante e

dá ao protagonista uma sensação de poder e segurança, mas que, logo em seguida, desencadeia um sentimento de culpa, como se a razão o invadisse e lhe fizesse pensar nas consequências do seu ato abrupto.

Todavia, o leitor já se habituara ao estilo dos contos de *Dove credi di andare* e sabe que há uma profundidade psíquica que vai além do que está sendo dito, pois o contexto de decadência expresso pelo próprio personagem não está alinhado à expectativa de qualquer ‘final feliz’. No caso de “*Farsi un Rolex*”, retomando a questão do foco narrativo, o movimento entre o que é interno e o que é externo dá o tom da narrativa, contrastando a maneira objetiva do narrador à paranoia de Raffaele até o momento em que, finalmente, ele percebe se tratar de um assalto:

[...] *Quando ti chiedono l’ora, questi qui, è perché vogliono vedere se l’orologio che c’hai vale la pena di levartelo, se vale la pena di perderti tempo con te. Stai attento, non fare cazzate. Non si scherza con gente così. Sii gentile, rispettoso e civile. Chissà se dentro quella tasca c’ha il pezzo. Calma, Rafè: non può essere che semplicemente vuole sapere che ora è? Sei paranoico? Meglio non fargli vedere l’orologio, comunque. Magari vuole farsi lo Swatch. Chi se ne frega se ti rapina lo Swatch: non devi fermarti – non fermarti – non mostrare l’orologio.* (PECORARO, 2007, p. 127)

Durante toda a angustiante caminhada, Raffaele faz considerações do mesmo tipo que o pintor de “*Il match*”, mas, desta vez, sobre a sua vida, seu filho, sua rotina e, sobretudo, sobre a cidade de Nápoles, que aparece como um lugar degradado e que produz animalidade e corrupção, sendo assombrado pela máfia e cujo signo é a violência e a intimidação. Pensa o advogado: “[...] *Se Napoli è così, io che posso farci? È solo prudenza, prevenzione, realismo.*” (PECORARO, 2007, p. 128). O meio age sobre o indivíduo e, em certa medida, justifica a paranoia de Raffaele, que prossegue atento e com muito medo, apesar de o narrador externo, como uma câmera, apenas registrar as cenas e os diálogos que captura.

Desesperado, o advogado reage falando em dialeto napolitano com o assaltante, marca que aparece apenas neste conto e que ajuda a compor o cenário intimidatório, pois Raffaele finge ser um policial de campana e fala em uma língua que julga criar uma ligação, como se a ‘sintonia’ com o ‘inimigo’ afugentasse este: “*Che cazzo vuo’, guagliò? Sono un poliziotto in borghese, tu che vuo’? Eh? Che vuo’? Vattene, omm’ ‘e merd’, nun tengo niente e nun te dongo niente, vaffanculo figlie ‘e zoccola [...]*” (PECORARO, 2007, p. 134).

Enfim, o assaltante, que não esperava uma reação tão violenta do advogado, foge. Raffaele, por sua vez, sobe ao escritório e é recebido pelos colegas, que tentam acalmá-lo e ouvem o que acabara de acontecer. O leitor percebe que, enquanto conta, Raffaele é

inflamado por um sentimento de vigor, o que o faz repetir o feito várias vezes. É interessante notar que essa energia depreendida para reagir ao assalto faz com que ele trabalhe mais, com um ânimo que parece novo; é como se a forte emoção sentida tivesse liberado um nível de endorfina que o advogado já não mais sentia, como se o assalto tivesse sido um evento extraordinário a romper uma rotina medíocre (“[...] Si sente sfinito ma pieno di uno strano benessere, come dopo una sauna o una partita di calcetto, come dopo una di quelle giornate piene di mare, dopo che ti sei fatto la doccia, prima di cena.” (PECORARO, 2007, p. 139)).

Porém, conforme já acenamos, esse sentimento de bem estar logo é substituído pela culpa e pela racionalidade de quem, apesar de tudo, ainda tem o que perder, como a esposa e os filhos. Mesmo que parte de uma crônica cotidiana, a reação à tentativa de assalto desencadeia um sentimento de vitalidade no protagonista de “*Farsi un Rolex*” que, no entanto, não se sustenta até o fim: não há uma transformação subjetiva em Raffaele; há apenas um pico de emoções que o retiram da mediocridade da vida cotidiana e que, logo, dissipa-se e o faz retornar a ser quem sempre foi. O conto demonstra que, em *Dove credi di andare*, não há espaço a heróis e nem à redenção.

2.1.6. *Rosso Mafai*

O sexto conto de *Dove credi di andare* também se apoia na técnica utilizada em “*Farsi un Rolex*”, ou seja, de bipartir o foco narrativo separando a fala de um narrador em terceira pessoa e os pensamentos do personagem, neste caso, do engenheiro sem nome que, depois de um episódio extraordinário que pôs a sua carreira a perder, isola-se em uma cidade litorânea. Nesse lugar inexato, o protagonista segue tentando levar a cabo um *Progetto*, que se torna um objeto ambíguo desde a primeira vez que é mencionado (PECORARO, 2007, p. 149), pois a página de abertura dá ao leitor a afirmação de que o engenheiro tinha uma pistola, guardada como uma saída de emergência, e que ele sempre pensava na melhor forma de cometer suicídio, mas apenas de maneira ‘técnica’:

[...] Gli dava sicurezza, però, e conforto. Soprattutto gli piaceva puntarsela alla tempia. Una volta l’aveva anche caricata, prima di mettersela sotto il mento con la canna all’insù. Pensava al suicidio tutti i giorni. Solo *tecnicamente*, certo. La pistola serviva a quello, era un’uscita di sicurezza, una cura radicale per la sofferenza, un biglietto garantito per l’oblio. Oblio. Lo immaginava come una specie di nebbia grigia, forse nera. (PECORARO, 2007, p. 143)

Dessa maneira, imagina-se que o *Progetto* seja cometer, realmente, suicídio; porém, o narrador externo, que vai revelando as informações aos poucos – característica, inclusive, de todo o volume, sobre a qual falaremos adiante – diz que, depois do evento traumático sofrido pelo engenheiro, ele se retirara (como em “*Vivi nascosto*”) para pintar quadros: uma obsessão do protagonista, que pinta ‘n’ quadros iguais, cujo número mínimo é cem, para se opor “[...] a tutto quello che aveva sempre fatto [...]” (PECORARO, 2007, p. 151). A ideia de repetir a pintura em escala tem a ver com a cor e com o estilo que dão nome ao conto, ou seja, o tom avermelhado utilizado nas obras do fundador da *Scuola Romana*, Mario Mafai (1902-1965), descrito como uma cor “[...] indefinibile, la cui intensità variava tra il rosso sangue, il cotto e il rosa carico.” (PECORARO, 2007, p. 148).

Considerar o suicídio, o caráter obsessivo, estar isolado em uma cidade longínqua, perseguir uma tonalidade vermelho-sangue, a ideia de um *Progetto* e a bipartição do foco narrativo (o que revela contrastes entre o olhar externo e o que pensa o protagonista) fazem com que o leitor considere que todo o enredo seja uma espécie de ensaio e que, na verdade, o *Progetto* consista em lograr o suicídio. Pecoraro consegue criar esse efeito uma vez que toda a estrutura de “*Rosso Mafai*” está baseada nessa dupla possibilidade e na morbidez do protagonista, que revela cada vez mais a sua falência em todas as áreas de sua vida: o engenheiro não lida bem com a velhice e é saudosista, comparando o presente (ligado ao incômodo e à repulsa) com o passado (ligado ao prazer) (PECORARO, 2007, p. 156); as suas relações são marcadas pela incompreensão, pelo embate e pela negação, trevas das quais Carla tenta retirar o protagonista, mas sem sucesso (“[...] Carla non aveva capito che lui, semplicemente, non ce la faceva più, che con quella vita aveva chiuso. [...]” (PECORARO, 2007, p. 150)); a sexualidade aparece como um dado violento e perverso, demonstrado, principalmente, pelas descrições e pensamentos relativos à personagem Stilde, apontando para uma insatisfação subjetiva integrante do quadro depressivo (“*Potrebbe essere mia figlia, e allora? Che significa? È maggiorenne, no? Dunque scopabile & inculabile a termini di legge.*” (PECORARO, 2007, p. 157)); e profissional, pois o engenheiro praticamente se auto exila depois de um acontecimento não revelado ao leitor e que, no entanto, encerrou a sua carreira, como demonstrado no trecho a seguir, no qual o protagonista sofre um tipo de punição e recebe uma sentença:

Alla fine il presidente aveva concluso: “Quanto è accaduto qui, oggi, resterà esclusivamente tra noi”. Naturalmente, la voce si era subito sparsa. *Ma ormai ero già fuori azienda. Se solo non avessi pianto come un vitello... almeno avrei potuto non piangere, non era mica obbligatorio.* “Quello che facciamo non possiamo non farlo” aveva detto lo psicoterapeuta, “si dia tregua, ingegnere.” Antidepressivi, che

l'avevano gonfiato come un pallone, gli avevano dato la nausea, la pressione alta. [...] (PECORARO, 2007, p. 163)

Por fim, “*Rosso Mafai*” termina repropendo a ambiguidade inicial, mas, finalmente, deixando clara a tentativa de suicídio, que passa da hipótese ao concreto: no penúltimo parágrafo, enquanto se barbeia, o engenheiro vai pensando, ‘tecnicamente’, como poderia se matar; porém, seus pensamentos não se concluem e, entre o penúltimo e o último parágrafo, há uma espécie de ‘apagão’, quando o narrador em terceira pessoa retoma a palavra e diz que o protagonista se encontrava com as veias dos pulsos abertas e o seu sangue escorria abundantemente, até que o engenheiro perde a consciência; enfim, somente depois, ele acorda em meio ao sangue coagulado, sugerindo que o fato de ainda estar vivo significaria mais um fracasso dentre tantos.

2.1.7. *Uno bravo*

Enfim, o sétimo e último conto de *Dove credi di andare* se destaca, de imediato, pelo fato de ter servido de inspiração à capa da primeira edição da obra (Figura 1 – p. 26), a saber: um homem de meia idade, vestido de terno, com a face toda tatuada com uma estética tribal. É exatamente isso o que se passa com o protagonista de “*Uno bravo*”, Carlo Corrazzi, outro engenheiro que, subitamente, resolve tatuar o rosto após ficar inspirado pela foto de um velho maori em uma revista comercial dentro de um avião, folheada enquanto fazia uma das tantas e corriqueiras viagens que o seu alto cargo na empresa lhe exigia. Carlo Corazzi era, até então, o maior exemplo de eficiência, produtividade, organização e austeridade no que se refere ao trabalho; Corrazzi era do tipo que “[...] era vivo solo quando lavorava [...]” (PECORARO, 2007, p. 167).

Diferentemente dos últimos dois contos, “*Uno bravo*” retoma o foco narrativo unitário, a não ser em momentos pontuais, nos quais os pensamentos dos personagens que não estão incluídos no discurso direto são marcados pelo uso da fonte em itálico; fora isso, há um narrador em terceira pessoa contando a história do protagonista. Porém, um dado novo é o fato de que esse narrador se coloca em uma posição muito próxima ao ponto de vista da secretária do engenheiro, a funcionária Erica Ferretti, sendo ela que acompanha Corrazzi durante boa parte do tempo e vai fazendo considerações sobre o seu chefe, as quais aparecem

em discurso indireto livre e, às vezes, em discurso direto, entre aspas. Um exemplo de como essa espécie de entrelace acontece é quando o narrador diz:

Tuttavia le restava una certa curiosità per le stranezze dell'ingegnere e per la sua vita fuori dall'ufficio. Soprattutto per questa sua attitudine alla disattivazione postlaborativa, a questa sorta di collasso delle capacità reattive, di parola e di pensiero, che lo coglieva quando non era al lavoro. (PECORARO, 2007, p. 171)

É pela proposição de um ponto de vista que seria expresso pela secretária que o narrador vai criando uma figura misteriosa do engenheiro, pois o que restam são apenas especulações do motivo pelo qual ele se comportava daquela maneira tão sóbria no trabalho e tão inerte fora deste. Em determinado momento, cita-se um ‘quase amigo’ que imaginava que a razão de tudo estava no fim do casamento de Corrazzi (PECORARO, 2007, p. 172); mais adiante, quando se cita a figura do filho, Mario, parece que Corrazzi ganha algum tipo de motivação, elemento afetivo este que é somente sugerido no começo do conto e que, depois, tornar-se-á fundamental para o seu desfecho.

Seja como for, o protagonista tem um choque ao ver a foto do maori e é essa banalidade que desencadeia a atitude de começar a se tatuar tal qual o modelo admirado (“Che bello!” (PECORARO, 2007, p. 173)). Pouco a pouco, aparecem as tatuagens, primeiro como um pequeno desenho, quase como uma mancha, que foi logo considerado um problema de pele, já que seria impensável que o ‘ilustre’ engenheiro pudesse fazer algo do gênero. Além da negação daquilo que seria absurdo segundo uma convenção social, o interessante é que Carlo não dá a devida atenção aos apontamentos da secretária e ao olhar alheio, fingindo sempre não saber do que se tratava (“Il Corrazzi sembrò non udire quello che la Ferretti diceva e riprese a parlare di lavoro col suo solito tono affabile, competente, le parole scelte con cura, al punto che sembrava le leggesse un libro. [...]” (PECORARO, 2007, p. 175)). As tatuagens vão aumentando e a suspeita logo é confirmada, sendo recebida com muita surpresa e admiração por todos, pois aquilo era a sentença cabal contra o engenheiro, considerado o número dois na empresa. O encarregado, que colocara Ferretti para vigiar Corrazzi, chama o engenheiro em seu escritório para puni-lo, mesmo que, em efeito, suas atribuições não teriam absolutamente nada a ver com a sua aparência e que o seu trabalho continuasse com o mesmo nível de excelência de sempre; sigamos o trecho a seguir, momento em que há a sanção:

L'amministratore delegato, dopo averlo osservato ben bene in volto, entrò direttamente e improvvisamente in argomento e fu durissimo: l'ingegnere sarebbe andato in ferie il giorno stesso e poi, delle due l'una: o si faceva subito cancellare

quella roba o in azienda non ci avrebbe più messo piede. Almeno come manager, aggiunse. (PECORARO, 2007, p. 184-185)

Adiante, continua o encarregado: “Naturalmente la sua candidatura a prendere il mio posto non ha più alcun senso, se ne renda conto e ne prenda atto, ingegnere.” (PECORARO, 2007, p 185). Demonstrando como funciona a lógica do mercado, “*Uno bravo*” expressa bem o pensamento de que, ou o sujeito se enquadra ao interno de regras (muitas vezes) irracionais e anônimas, ou ele não terá espaço para crescer ou permanecer profissionalmente, não importa quanto trabalho foi feito em benefício da empresa e nem o tempo em que ali esteve.

Depois do afastamento forçado, Corrazzi vai sendo designado para setores cada vez mais marginalizados da empresa, terminando em uma pequena filial na província de Chieti, na região de Abruzzo, centro da Itália. Ferretti, que continuou na empresa, visita essa pequena repartição com o novo encarregado, aquele que ocupara o lugar que deveria ter sido de Carlo Corrazzi se ele não tivesse tatuado a face. Lá, a secretária encontra o ex-engenheiro e lhe pergunta, afinal, qual foi a motivação de tudo aquilo, ao que Corrazzi responde: “Non lo so, davvero non lo so.’ [...] ‘So solo che mi piacciono molto. Che ne avevo bisogno.” (PECORARO, 2007, p. 188); porém, só mais tarde, em conversa com o colega de profissão, Moreno, um jovem também cheio de tatuagens pelo corpo (mas não na face) que dizia haver um limite para tudo (PECORARO, 2007, p. 190), é que Corrazzi revela ter feito o que fez como um projeto estético e subjetivo para se sentir vivo e para dar uma face genuína para algo que era pálido e sem forma (PECORARO, 2007, p. 193).

Se o conto terminasse assim, o leitor poderia dizer que, finalmente, um protagonista de *Dove credi di andare* encontrou um ‘final feliz’ e pôde se libertar e se expressar a despeito das consequências e das convenções sociais impostas. Porém, o conto continua quando Carlo recebe uma ligação de seu filho, que o convida para prestigiar uma mostra de fotos que estava organizando em Milão; imaginando que não havia mais rancor pelo passado e feliz pelo convite, o ex-engenheiro inicia um longo percurso até a galeria e, chegando lá, ansioso pela situação e depois de tanto tempo sem contato com seu filho, vê o rapaz; hesitando, vai até ele e o cumprimenta: “[...]‘Ciao, Mario.’” (PECORARO, 2007, p. 196). A resposta de Mario, enfim, é uma quebra total de expectativas, um golpe de misericórdia em qualquer possibilidade de ‘final feliz’: “[...]‘Buonasera, ci conosciamo?’” (PECORARO, 2007, p. 196). O narrador afirma que Mario reconheceu o pai, mas fingiu não saber quem era aquele homem, resultando em um momento de estranhamento mútuo e de desilusão, até que o rapaz encerra qualquer possibilidade de continuidade do diálogo, naquele momento e para sempre: “[...]‘Mi scusi e... grazie per essere venuto’[...]” (PECORARO, 2007, p. 196).

Em suma: não há mocinhos ou bandidos em *Dove credi di andare*, pois se trata de um mundo que é, de partida, desumano, fraturado, relutante e que não acolhe aquele que se perdeu, deixando-o para trás para se reerguer sozinho, caso isso seja possível depois de ter que encarar a idade; o embate geracional; a falta de compreensão; as doenças físicas e/ou psicossomáticas; a violência concreta e/ou simbólica; a falta de identidade; a crise da experiência; a busca de um lugar no mundo; etc.. A única pergunta possível é aquela que dá título ao primeiro livro de Francesco Pecoraro, sendo direta, retórica e ameaçadora, pois, ao final da leitura, não há resposta possível, mas, sim, o anúncio de um amanhã inevitável e sofrível.

2.2. A unidade de Dove credi di andare: recorrências temáticas, de linguagem e de estilo nos contos

Uma vez feitos os resumos de cada conto, trazendo citações diretas e demonstrando a tonalidade da narrativa de *Dove credi di andare*, o leitor desta dissertação começa a perceber que há uma série de retomadas que nos permitem deduzir a existência de um fio condutor que dá continuidade ao volume, característica essa que expressa uma unidade à primeira obra de Francesco Pecoraro, a despeito do fato de que não é imprescindível ler os contos em uma sequência específica, como havíamos afirmado. A questão da multiplicidade unívoca, ou seja, do aspecto da intercambialidade entre os contos, mantendo intactas as suas singularidades narrativas, é um conceito explicitado pelas recorrências temáticas, de linguagem e de estilo de *Dove credi di andare*, aspecto que abordaremos a seguir.

2.2.1. Das recorrências temáticas: o embate geracional

A partir dos resumos dos contos, ficam claras as possibilidades de análise em paralelo entre os títulos da obra de modo que, desse ponto de vista, poderiam guiar um estudo temático interessante. Porém, dada a possibilidade de desenvolvimento que temos neste espaço, vale a pena realizar um recorte de uma dessas recorrências para, então, abrir caminho a trabalhos futuros.

Nesse sentido, pela sua importância em frequência e em estilo, aquela que escolhemos é uma das primeiras questões transversais que aparecem em *Dove credi di andare*, ou seja, o embate geracional que se dá pela passagem do tempo, pela diferença entre a meia idade dos protagonistas dos contos com o mundo ao seu redor (resultando quase sempre em um discurso que coloca o passado como um tempo superior ao presente) e em uma falta de compreensão generalizada entre os mais jovens e os mais velhos. Se assumirmos que todos os sete protagonistas têm uma média de idade de 50 anos (tendo como referência a informação do aniversário de Silver, em “*Camere e stanze*”) e considerando que o tempo enunciativo seja o início do século XXI (fazendo coincidir o plano narrativo com o plano cronológico do escritor) os personagens teriam ‘nascido’ e ‘vivido’ em uma época anterior, ainda no século XX, tendo constituído uma experiência que, agora, entraria em crise perante o novo.

Explica-se, por isso, o fato de o leitor se deparar com uma série de verbos no pretérito imperfeito (*l'imperfetto*, em italiano) nos contos, que demonstram como se cria um antes e um depois material e psicológico, sendo que o passado aparece como o tempo da segurança e do bem estar: por exemplo, em “*Rosso Mafai*”, ao lembrar-se da juventude na praia, o engenheiro recoloca aquele tempo em cotejo com o seu presente:

Niente più scelte da fare, contrasti da sostenere, niente più amicizie, relazioni, voglia di sesso. Lavori, doveri, progetti artistici. Nulla appunto. Unico difetto del nulla: non c'è il mare. Niente più brezza marina d'aprile, nessun odore di molluschi marci, di alghe che si seccano, di iodio. Niente mareggiate che ti coprono di sale e di vetri delle finestre. Niente onde che si rompono, fragenti di libeccio che scavalcano il molo, d'estate. Ridevamo e fumavamo come scemi, tutta la notte dentro quella Cinquecento messa in faccia al mare a prendersi gli spruzzi della tempesta. Gli abbaglianti puntati nel vuoto illuminavano le onde più alte. Le vedevamo arrivare al galoppo verso i blocchi di cemento della scogliera artificiale e dicevamo adesso questa ci porta via, noi e la macchina, ci butta nell'acqua all'interno del porto. Il mare in tempesta faceva paura. Anzi, la sensazione era di ribrezzo, repulsione. Una cosa che a quell'età dà piacere. Ridere e fumare sino all'alba, incuranti del futuro, di ogni futuro. Se andavi al mare da ragazzo, dal mare non riesci più a staccarti. E il mare, nel nulla, non c'è. (PECORARO, 2007, p. 156)

De acordo com o aceno teórico feito anteriormente à obra de Gilles Lipovetsky (2004), percebemos que o protagonista de “*Rosso Mafai*” expressa a relação problemática do sujeito com o presente, uma vez que o passado é eleito como o lugar do prazer no imaginário intocado e puro, como se houvesse um tipo de redoma que protegesse a experiência vivida de um mundo que a desafia no presente. Dessa maneira, o sujeito nos tempos hipermodernos é impelido a fazer algo, a dizer algo, a posicionar-se de alguma maneira, a consumir um produto ou um serviço o tempo todo, sendo obrigado a interagir com uma realidade para a qual ele se sente totalmente impotente. Entretanto, mesmo que se sinta mal ao comparar o seu

tempo (momento no qual sabia ser e agir no mundo) ao presente (tempo da ameaça e da inovação forçada), o sujeito hipermoderno é marcado por um alto teor narcisístico e, por isso, para preservar a sua subjetividade e o seu bem estar, ele volta os olhos ao antes, buscando referências conhecidas e seguras, mesmo que isso gere um apartamento em relação ao presente que resulte em uma recusa e em um saudosismo deprimido: o passado também guarda um ideal de ‘tradição’, de ‘valores’, do ‘à moda da casa’ exclusivo de outro tempo, elementos esses que espelham uma desilusão com o presente e ilustram “[...] a intensificação dos desejos individualistas de qualidade de vida, uma cultura hipermoderna do bem-estar indissociável de critérios mais qualitativos e sensoriais, mais estéticos e culturais” (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 91). Os protagonistas de *Dove credi di andare*, que elegem o passado como símbolo de contraste ao presente, fazem-no porque falham em ser quem gostariam no momento de sua expressão, ou seja, no presente, que se impõe de maneira imperiosa para quem sabe lidar com ele e para quem não sabe.

Mais adiante, falaremos sobre a questão da dialética do não-lugar em *Dove credi di andare*, expressando a relação problemática do ‘dentro’ e ‘fora’ estabelecida em todos os sete contos. Porém, neste momento, referimo-nos a tal questão porque o embate geracional acontece sempre e de modo a estabelecer, também, um movimento de ‘dentro’ e ‘fora’ a partir da recorrência temática dos personagens no que se refere ao seu lugar de enunciação, sempre descolado de um mundo que parece não lhe pertencer mais. Essa é uma recorrência em toda a obra, renovando-se circularmente e mudando, apenas, os seus agentes: em “*Camere e stanze*”, Clara é a namoradinha do professor quinquagenário Silver e fica claro que ambos estão cientes que o que os liga é o interesse pragmático da promoção acadêmica (para ela) e do sexo (para ele); o narrador de “*Happy hour*” declara que, cada vez mais, os outros lhe respondem com impaciência e que se sente cada vez mais invisível (PECORARO, 2007, p. 65); em “*Vivi nascosto*”, o estado de saúde debilitado (dada a gastrite e o câncer anunciados (PECORARO, 2007, p. 75)), a diferença de idade com a nova geração que trabalha na repartição pública, a aposentadoria e o querer retirar-se; em “*Il match*”, a influência negativa dos contemporâneos e, também, os jovens pintores que dominam a cena, sendo eles mais rápidos, eficientes e que gastam menos o dinheiro de Clarelli do que o narrador; em “*Farsi un Rolex*”, os filhos, Giancarlo e Lea, que cruzam a barreira dos pais e geram incompreensão e atrito em relação à compreensão possível de Raffaele Torre, e o assaltante, pertencente a uma outra geração que se impõe de maneira simbolicamente violenta (“[...] *Calma: solo perché un giovane fa la tua stessa strada te la devi fare sotto così? [...]*” (PECORARO, 2007, p. 129)); em “*Rosso Mafai*”, a relação problemática entre o engenheiro suicida e Carla, considerada muito jovem

para entender os motivos que o levaram a retirar-se, ou seja, sair da cena da vida (metafórica e literalmente) (“[...] Non approvava, era ancora giovane per ritirarsi. [...]” (PECORARO, 2007, p. 160)); e, por fim, em “*Uno bravo*”, o signo da tatuagem desmedida, que fez Carlo parecer ridículo perante os outros (por sua idade e pela hierarquia na empresa) e que faz com que haja um estranhamento final com o seu filho.

Fica claro como Pecoraro expressa uma visão carregada de símbolos, metáforas e situações concretas do embate geracional, questão que relega ao mais velho o lugar não mais do sábio e honorável, mas, sim, daquele que já não tem mais o que dizer e/ou fazer e, por isso, deve retirar-se para não causar problemas; do contrário, sofrerá as duras consequências de um mundo ameaçador e que lhe imporá limites aos devaneios de resistência, mesmo que impere, junto à lógica do neoliberalismo voraz, o *marketing* do mundo contemporâneo que venda um ideal de vida saudável, longínqua e que contemple a todos, inclusive, ‘na melhor idade’. Nesse sentido, citando uma vez mais Nora Merlin, pode-se dizer que o mundo contemporâneo é permeado pelo narciso (de Lipovetsky) gestor, ou seja, uma figura que não é nem político nem empresário, nem de direita nem de esquerda, vende-se como altruísta e responsável, um cidadão de bem; esse gestor gere a si mesmo, sua visão está voltada à sua individualidade e, por isso, é repleto da sensação de liberdade – o que lhe gera angústia, pois ele é incapaz de ter uma posição ideologicamente afirmada. Além disso, esse sujeito é incentivado pelo mercado e por seus agentes neoliberais, sendo sempre mais cobrado para que esteja bem, saudável, produtivo, etc. e dando-lhe cada vez menos condições para tal. Ainda, a ideia de liberdade aparece como mote de espírito, porque o gestor de si mesmo alimenta uma ilusão de onipotência enquanto sofre de servilismo. Segundo Merlin:

A produção cultural do capitalismo contemporâneo, criadora do culto à liberdade do eu (ou individual), se ampara grandemente em técnicas de autoajuda e do *marketing* que funcionam como imperativos sociais também. “Por exemplo, as frases “você pode” e “você pode mais” simulam um ideal de liberdade, mas impõem os piores e ilimitados sacrifícios. O que isso gera? Uma subjetividade culpada, devedora”, descreve Nora Merlin. Para ela, a ovacionada “liberdade individual” é uma armadilha do sistema, porque nada se faz sozinho.

Falsamente, observa a psicanalista argentina, o neoliberalismo nos faz crer que somos donos das nossas vidas e do nosso destino, reforçando palavras que hoje estão no dia a dia das pessoas, como meritocracia, mérito, empreendedorismo, empreendedor de si. “Isso contribui para uma precariedade laboral, para um servilismo jamais visto, a pobreza como destino porque não há nenhuma mobilidade social baseada na meritocracia”, critica. (GIL; SOARES, 2021, s/p)

É esse o descompasso entre o que exigem do sujeito com mais idade *versus* a realidade que não lhe possibilita atingir certo patamar, o qual parece ter sido desenhado considerando

ou que todos permaneceriam jovens para sempre ou que a reposição no mercado seria fácil e que os velhos não criariam nenhum tipo de demanda na sociedade. É justamente por isso pelo que passam os protagonistas de *Dove credi di andare*, sendo essa uma das raízes de seu mal-estar. Há várias passagens que poderiam demonstrar como isso acontece nos contos; porém, uma em especial, de “*Il match*”, expressa como a questão do *marketing* contemporâneo generalizado e a incompreensão do protagonista resultam em uma negação do presente tal com este se apresenta e, logo, de retorno ao confortável, ao conhecido, de maneira a evitar atritos e por saber que não há nada o que se possa fazer para impedir a avalanche do novo, venha ele como vier:

Vorrei però che fosse chiaro che il *va bene tutto* non mi trova in opposizione, anzi, mi sta bene, non sono un *dove-andremo-a-finire-di-questo* passo: frega niente a me, di *dove andremo a finire*.

Io non capisco molto le cose, ammetto, ma non sono così scemo da non afferrare e sentire che questa è l'aria che tira nella contemporaneità, voglio dire: da almeno trent'anni a questa parte.

È finito il tempo delle lotte tra schieramenti, delle avanguardie di giovani, movimenti costruiti con lo scopo di insidiare quelli già affermati, oggi è un tutto contro tutto e tutti, ma è anche un *chisseneffrega* e lascia vivere: è un *telemarket* globale.

Nel *telemarket* globale io, forse seguendo una specie di impulso ad aggrapparmi al già detto e al già fatto, a una specie di noblesse, mi vado a scegliere una nicchia dove stanno solo ormai i pittori cosiddetti della domenica: la nicchia della pittura su tela. (PECORARO, 2007, p. 105)

Nesse sentido, percebemos que Pecoraro vai contra a ilusão de que seja possível viver em harmonia com a idade no mundo como ele é, sendo que os seus personagens reatualizam o *topos* do velho ridículo, ou seja, daquele que age com despropósito e que não consegue entender o que está a sua volta, debatendo-se em suas atitudes, ações e pensamentos em um cenário que lhe surge como desconfortável; por isso, esses homens têm dificuldade para ‘colocar-se em seu lugar’.

O *topos* sobre o qual nos referimos está presente na literatura italiana desde a antiguidade, porque envelhecer sempre foi uma questão a ser enfrentada. Se formos ao início da literatura italiana moderna, veremos que Giovanni Boccaccio⁶⁵ (1313-1375) já se debruçara em tal tema na 6ª novela da X Jornada de sua obra-prima, o *Decameron*, na qual o velho rei se envergonha por seus pensamentos escusos em relação às jovens filhas de seu anfitrião, deixando evidente como, inicialmente, o poderoso se sentia resguardado por sua condição de nobre. Mais tarde, já no Renascimento, em 1490, o dono de Florença, Lorenzo de' Medici

⁶⁵ E também Francesco Petrarca (1304-1374), poeta que, em seu *Canzoniere*, muito cantou sobre a passagem do tempo.

(1449-1492), escreveu o poema *Il trionfo di Bacco e Arianna*, no qual o mote “*Chi vuol esser lieto, sia: di doman non c'è certezza*” estabelece uma relação entre o gozar a vida no presente dada a incerteza do amanhã e, também, a impossibilidade de desfrutar dela tal como um jovem, repondo a máxima horaciana do *carpe diem*. No caso do poema de Lorenzo de' Medici, a figura de Sileno (ser mitológico, predecessor do deus Dionísio/Bacco) aparece como o velho bebedor que, apesar da idade, ainda ri e aproveita a vida como pode, como se lê nos versos a seguir: “[...] *Questa soma, che vien drieto/sopra l'asino, è Sileno:/ così vecchio è ebbro e lieto,/ già di carne e d'anni pieno;/ se non può star ritto, almeno/ ride e gode tuttavia./ Chi vuol esser lieto, sia:/ di doman non c'è certezza. [...]*”⁶⁶.

Ainda que a mensagem do poeta esteja mais próxima ao *marketing* denunciado anteriormente, no sentido de que é previsto o gozo mesmo na velhice, o personagem Sileno é representado na tradição como aquele que, apesar de muito sábio, está sempre bêbado e, por isso, precisa ser carregado por outrem ou por um burro; esses elementos reforçam a ideia de que a idade traz sabedoria e, ao mesmo tempo, coloca o sujeito em uma situação vexatória, sendo ridículas as suas ações e a sua própria condição de não conseguir acompanhar o mesmo ritmo dos mais jovens. Além disso, no poema, há uma conotação sexual latente no verso “*se non può star ritto, almeno*”, no qual a ideia de estar ‘ereto’ pode servir tanto para a postura no andar de um velho (que segue com certa dificuldade para se locomover) quanto para a questão fállica. Se nossa interpretação faz sentido, é lícito afirmar que, mesmo que haja um apelo ao *marketing* de aproveitar a vida até quando na ‘melhor idade’, a simbologia que envolve Sileno e o verso citado apontam para o desprazer da cruel e inevitável condição humana: envelhecer.

Do Renascimento aos dias de hoje, poderíamos citar outros exemplos de obras na literatura italiana que demonstram como o tema da velhice aparece quase sempre relacionado ao fardo inexorável da passagem do tempo – mudando, obviamente, a perspectiva e a estética de seus autores. Porém, para ajustar o foco em relação à literatura italiana contemporânea e ao nosso objeto em análise, citemos três exemplos da literatura italiana do século XX⁶⁷ que tratam do embate geracional da mesma maneira negativa que Francesco Pecoraro; são eles:

⁶⁶ A referência utilizada encontra-se no site da Rádio Cultura, no qual há, além do poema em italiano, uma versão traduzida por Fabio Malavoglia. Disponível em: < <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/lorenzo-de-medici-o-triunfo-de-baco-e-ariana> >. Acesso em: 26 ago. 2021.

⁶⁷ Sendo apenas um recorte das inúmeras referências que poderíamos trazer, especialmente da literatura italiana do século XX. Entre outros escritores, dentre os mais canônicos destacam-se, também: Alberto Moravia (1907-1990), com *Il disprezzo* (1954) e com o voluptuoso romance *La noia* (1960); e Giuseppe Tommaso di Lampedusa (1896-1957), com o irreverente *Il Gattopardo* (1958) e o famoso conto *La Sirena* (1961).

Senilità (1898), de Italo Svevo; *I vecchi e i giovani* (1913), de Luigi Pirandello; e o conto “Regime de aposentadoria” ([1966] 2005), de Primo Levi (1919-1987).

No caso do romance de Svevo, a questão da idade é uma marca desde o título, cujo enredo gira ao entorno de Emilio Brentani, um intelectual falido e existencialmente problemático que se sente fora de seu tempo, como se não pertencesse a lugar algum, em momento algum, apesar dos seus 35 anos de idade. Por causa dessa relação turbulenta consigo e com aqueles ao seu redor, o protagonista nutre enganos e incompreensões, sendo estes, inclusive, os fatores que afastam Angiolina, sua amada, e fazem com que Emilio termine isolado. Percebe-se, então, que *Senilità* traz a mesma incapacidade de ação e o mesmo grau de ilusão/desilusão perante o mundo, uma marca dos romances e da vida do próprio escritor, cujo nome de batismo era Ettore Schmitz: Cavalcanti (2017, p. 76), ao analisar as cartas – aliás, traduzidas pela pesquisadora – do autor à sua esposa, Livia, conclui que a maneira de falar sobre si mesmo revela uma postura autodepreciativa a qual se pode ligar aos seus protagonistas (Emilio Brentani e, sobretudo, Zeno Cosini). Ainda, o fumo, a doença e a fragilidade do ciúme por sua esposa apontam ao caráter vexatório daquele que, apesar de jovem, reunia a condição física (em certa medida) e o comportamento de um sujeito senil:

Assim, a ideia de degeneração moral logo se alia à de decrepitude física, suscitando várias das considerações de Ettore acerca de uma precoce senilidade: “É assim que eu te quero, minha boa Livia. Conformada com o corcunda que está a teu lado, conformada a ponto de amar até mesmo sua corcova”; “sou um velho, muito mais velho do que a minha idade indica”; “Não sinto mais nenhuma necessidade da quietude. Será este o primeiro (ou não seria o primeiro?) indício de uma velhice que se aproxima?”. Em algumas cartas, Ettore despede-se de Livia referindo-se a si mesmo como “o teu velho” ou “vecio”, reforçando por meio da antonomásia a imagem que construiu para si. (CAVALCANTI, 2017, p. 77)

Apesar daquilo que revela Ettore Schmitz, o leitor não pode crer que o autor Italo Svevo esteja praticando a autopiedade através de seus personagens, como se a retórica do *humilis* quisesse criar uma empatia com o público. A questão parece ser mais profunda, de modo tal que, adiante, a figura do protagonista de *La coscienza di Zeno* consiga deixar evidente como o sujeito se expressa moralmente (e, também, em alguns casos, em seus atributos físicos) e reativamente de acordo com o impacto do mundo moderno: dada a sua condição de “[...] narrador-narrado [...]” (ANDRADE, 2018, p. 147), Zeno não consegue se libertar da mediocridade de sua vida burguesa e nem consegue agir, sendo o inepto por excelência da literatura italiana. Dizemos isso porque, apesar de Emilio Brentani também poder ser considerado um inepto, os encontros e desencontros de Zeno são contados por ele mesmo em seu diário, forma tal que eleva o romance de Svevo a outro patamar, já que toda a

narrativa é fundada por uma ideia de confissão que pode ser facilmente colocada em xeque e que vai do prefácio à última página em um movimento circular, pois tudo o que está sendo lido é, ao mesmo tempo, o relato/tratamento (enviesado) de Zeno e a publicação feita pelo psicanalista, o Dr. S., por vingança (“*Sappia però ch’io sono pronto a dividere con lui i lauti onorarii che ricaverò da questa pubblicazione a patto che egli riprenda la cura. [...] Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch’egli ha qui accumulate!...*” (SVEVO, 1985, p. 30)). Enfim, tanto a fragilidade da veracidade narrativa quanto a própria condição inepta de Zeno estão de acordo com a sua figura, que retoma, uma vez mais, o lugar do velho (Zeno teria ultrapassado os 50 anos quando começara a escrever suas memórias) a quem só resta escrever, mesmo que para registrar a melancolia do viver e a total desilusão no futuro por vir:

Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po’ più ammalato, ruberà tale esplosivo e s’arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un’esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie. (SVEVO, 1985, p. 283)

O segundo exemplo, *I vecchi e i giovani*, de Pirandello, obra de cunho histórico, retrata um embate mais próximo ao sentido amplo, que agrega falhas e conquistas na passagem de uma geração a outra. Dessa maneira, as figuras do Príncipe Don Ippolito, de Don Flaminio Salvo, de Roberto Auriti e do também Príncipe Gerlando di Colimbreta contrastam entre si a partir do momento em que, metonimicamente, representam quatro interesses e origens históricas muito diferentes, deixando clara a contradição herdada da Unificação Italiana (1861). É nesse sentido que, analisando a memória e a paisagem siciliana no romance de Pirandello, Silva (2020, p. 62) aponta à contemplação de Don Ippolito como uma marca do confronto entre o antes e o agora, gerando o desconforto do personagem:

A paisagem siciliana representada neste romance pirandelliano é uma paisagem fortemente ligada à memória. Uma memória, porém, asfíxiante e desconfortável. Os personagens admiram a paisagem e experimentam um sentimento misto de prazer, devido à beleza estética da paisagem, resultado da conjugação de elementos humanos (os templos) e naturais (o bosque, o campo, a luz etc.), e o desconforto causado pela recordação ao seu espectador do estado de conservação em que se encontra. (SILVA, 2020, p. 62)

A perspectiva social da obra de Pirandello nos faz notar que, quando se trata de um embate geracional, o sujeito precisa lidar não só com a passagem do tempo que o impacta subjetiva e individualmente, mas, também, com as macro-transformações que o envolvem no tecido social no qual transita. Se assumirmos que a literatura é feita de vínculos e que, por isso, tem a capacidade de expressar esteticamente o seu mundo e os mundos possíveis derivados daquele real, não podemos excluir a percepção cumulativa desse sujeito, que, inevitavelmente, há de se debater e há de sofrer as consequências não só do seu tempo, mas, igualmente, daqueles que chegaram até ele.

Por fim, o terceiro exemplo, “Regime de aposentadoria”, de Primo Levi, traz a experiência e a tecnologia de maneira muito inovadora para a época em que o conto foi escrito, sendo um verdadeiro exemplo de ficção científica aos moldes do que se assiste, por exemplo, em seriados como *Black Mirror* (2011), do produtor inglês Charlie Brooker, no qual há uma discussão de como a tecnologia impacta de tal modo a vida humana que, pouco a pouco, transforma-a em um horror, sendo instável e perigosa. Mas, voltando ao conto de Levi, “Regime de aposentadoria” traz um narrador em primeira pessoa que encontra o seu velho amigo americano, já aposentado, de nome Simpson, em uma feira de tecnologia em Milão. Depois de conversarem por um tempo, eles passam para o escritório de Simpson, que mostra uma incrível máquina ao amigo: o Torec, um gravador total. Essa máquina possibilita gravar sensações e experiências vividas e reproduzi-las, fazendo com que quem a use possa senti-las fielmente como quem viveu a gravação. Depois de algumas demonstrações, o narrador alerta ao aposentado sobre a periculosidade da máquina, mas o conto termina com o próprio Simpson já sucumbido ao Torec e abdicando da ‘vida real’ para viver reproduções infinitas de experiências e sensações de outrem. Citemos diretamente o conto de Levi:

Lutou contra o Torec como Jacó com o anjo, mas a batalha estava perdida de saída. Sacrificou-lhe tudo: as abelhas, o trabalho, o sono, a mulher, os livros. Infelizmente o Torec não se desgasta: cada fita pode ser usufruída infinitas vezes, e a cada vez a memória genuína se apaga, e se acende a memória postiça que está inscrita na própria fita. Por isso Simpson não sente tédio durante a fruição, mas, quando a fita termina, se sente oprimido por um tédio tão vasto quanto o mar, pesado como o mundo: então só lhe resta tentar uma outra. Passou das duas horas diárias que havia previsto para cinco, depois dez, agora dezoito ou vinte: sem o Torec estaria perdido, e com o Torec também. Em seis meses envelheceu uns vinte anos, é uma sombra de si mesmo. (LEVI, 2005, p. 85).

A tecnologia que, no começo, servia para o deleite de Simpson, logo passa a ser um vício – como, hoje, o leitor pode reconhecer em qualquer rede social. Contudo, não é a tecnologia que induz o protagonista a deixar-se levar a um ponto de não retorno, mas, sim, a

falta de experiência real que faz com que haja um movimento de substituição pelas experiências alheias; ou seja, Simpson só se vicia no Torec porque ele mesmo seria incapaz de realizar tudo aquilo que ‘vive’ virtualmente. Seja pela falta de tempo, seja pela inaptidão ou por qualquer outro motivo, mais uma vez, há um personagem mais velho que não sabe lidar com o mundo ao seu redor, permitindo-se, no conto de Levi, ser devorado por uma tecnologia que se retroalimenta e cria dependência em seu usuário⁶⁸.

Apesar de a tecnologia ser um traço distintivo em relação à passagem do tempo que marca as diferenças das habilidades de geração para geração, em *Dove credi di andare* não é essa a tonalidade dos contos. Para não dizer que não há nenhuma menção sobre esse tema, em “*Vivi nascosto*”, o protagonista e narrador em primeira pessoa, o engenheiro Egidio Bonfilio, comenta sobre os sons dos celulares ao seu redor, na mesa de reuniões:

I cellulari che squillano. Tutte le possibili combinazioni sonore. John Lennon e Giuseppe Verdi e i Procol Harum e i Poooh e persino Gioglio Gaslini, *Profondo rosso*. Questione di generazione. Chissà come fanno a inserirli come suoneria. Io non riesco nemmeno ad alzare il volume della mia. Sprazzi di immaginario personale, anche loro hanno emozioni, evidentemente. O almeno le hanno avute un tempo. [...]. (PECORARO, 2007, p. 86)

O narrador logo passa a conjecturar sobre o personagem Stortini e não tece mais considerações sobre o celular; da mesma forma, nos outros contos, a menção à tecnologia (se há) serve somente para abrir espaço às reflexões sobre o comportamento dos personagens e/ou para introduzir o enredo ou dar continuidade a ele. Isso porque Pecoraro não vê a tecnologia como o centro do embate geracional – apesar de afirmar, em entrevista, como a mudança digital afetou a sua percepção e produção como escritor – pois o deslocamento que leva os

⁶⁸ O conto de Primo Levi em questão se mostra muito interessante se comparado às produções contemporâneas, como o já citado seriado *Black Mirror*. A título de comparação, para trazer um exemplo na produção britânica de como a tecnologia é um dado fundamental e perigoso, podemos mencionar o primeiro episódio da terceira temporada, intitulado *Nosedive* (traduzido em português como “Queda livre”): o episódio conta a história de Lacie, uma mulher que vive em uma sociedade na qual todas as ações são passíveis de avaliação em uma escala de até cinco estrelas. Quanto mais interação nas redes sociais e quanto mais atitudes ‘positivas’ no mundo real (não necessariamente genuínas), mais expostas às avaliações as pessoas estarão e, por conseguinte, poderão aumentar o seu *ranking*. Esse dado serve não só para conseguir e manter-se em seus empregos, mas, também, como moeda de troca na compra de imóveis, carros, viagens, etc, o que se torna um elemento de distinção social exercido pelo dinheiro em nosso mundo. As coisas se complicam ainda mais para conseguir estrelas porque, através de lentes de contato tecnológicas, é possível ver somente com o olhar quão bem ranqueado alguém é, o que orienta, também, com quem cada um escolhe se relacionar. Complexo em sua estrutura e muito bem pensado no que diz respeito ao modo como nos relacionamos e vendemos a nossa imagem nas redes sociais, o episódio trata de como clássicos temas humanos e sociais (como a ambição e a meritocracia) aparecem em um mundo tecnológico permeado pelas mídias: Lacie quer parecer bem e se submete a humilhações para ser bem avaliada e ter uma imagem virtualmente positiva que lhe traga vantagens reais em um meio estranho a ela. A sua libertação, enfim, não se dá pela recusa a participar desse jogo, mas, sim, através de sua obsessão, que a leva ao cárcere, lugar no qual não será mais avaliada e que, por isso, permite-lhe extravasar seus pensamentos de modo sincero.

personagens de *Dove credi di andare* a habitarem o não-lugar se dá pela impossibilidade de concretizar, de fato, uma experiência que valha a pena. Por isso, em linha com o que foi mencionado anteriormente da obra de Lipovetsky (2004), pode-se dizer que a condição do sujeito contemporâneo expressa na primeira obra de Pecoraro aponta à tentativa falida de criar experiência para se opor à imposição da vida ela mesma, dado que pode ter a tecnologia como um catalisador, mas não depende exclusivamente dela.

Dito isso, em *Dove credi di andare*, o embate geracional cria uma cisão subjetiva dos sujeitos protagonistas que se expressa pela forma do hibridismo dos narradores dos contos, criando a ambiguidade de um mal-estar daquele que é impelido para ‘fora’ e quer estar ‘dentro’; mas que, quando ‘dentro’, sente-se desconfortável e não sabe o que fazer para sair; ou, se tenta sair, fá-lo de maneira equivocada. Para comprovar essa tese, basta observar como o narrador de “*Happy hour*” quer se desvencilhar de Alessandro, mas não o faz porque, apesar de tudo, o desconhecido é o único que lhe dá atenção (“*Mi stima, lo disse e si vede dal suo sguardo attento. In tutta questa confusione, lui è l’único che sembra vedermi, che si accorge di me e mi rivolge la parola.*” (PECORARO, 2007, p. 58)); ou então, como, dentre todas as possibilidades de expressão, de vivacidade, de escape e de autoafirmação perante o olhar alheio que poderia ter tido, Carlo Corrazi escolhe tatuar todo o seu rosto simplesmente porque quis fazê-lo (“*Questo tatuaggio, che io trovo bellissimo, fu una cura da cavallo per me. È una provocazione per gli altri.*” (PECORARO, 2007, p. 194)).

A gana por fazer experiência no mundo e por se opor à inerente e própria mediocridade, sempre de maneira despropositada e equivocada, parece ser um traço em comum na literatura italiana nos dias de hoje, na qual o sujeito quer se fazer presente, ora como testemunha, ora como partícipe do que é narrado, pois contar apenas não basta. Se tomarmos o exemplo de *Gomorra* (2006), de Roberto Saviano, veremos uma obra que, segundo Donnarumma, representaria a maturidade de uma nova fase, ainda em construção, denominada hipermoderna, pois a obra do jornalista napolitano teria nascido “[...] de um saber que, *a priori*, não é literário” (DONNARUMMA, 2014, p. 12, tradução nossa)⁶⁹; esse saber, portanto, é fruto de uma hibridização entre a ficção e a não-ficção, sendo essa uma prática cada vez mais comum na literatura italiana do século XXI, de acordo com Giuliana Benvenuti: “[...] contaminação entre os gêneros, sobreposição dos planos temporais, proliferação das vozes e dos pontos de vista e, sobretudo, abolição da distinção entre literatura ‘alta’ e literatura ‘popular’” (BENVENUTI, 2014, p. 243).

⁶⁹ Texto original: “[...] nasce da um sapere che, in prima istanza, non è letterario.”

Uma vez que há essa hibridização, o conceito de realismo torna-se, também, uma tônica na literatura contemporânea. Entretanto, é importante dizer que, ao afirmar que essa literatura busca o ‘realismo’, não estamos propondo que os escritores retomam as bases do *verismo* naturalista do século XIX, como se o modelo ainda fosse Giovanni Verga (1840-1922). O que queremos dizer é que, quanto mais a literatura se quer partícipe e próxima aos fatos, havendo uma contaminação entre o que é ficção e o que não é, mais explicitadas serão as mediações que separam o campo da literatura daquele da realidade entendida como o que não é literatura. Daqui vem a afirmação de Donnarumma de que o realismo da literatura hipermoderna “[...] não pretende fazer ver a coisa em si, mas a coisa através de si, como único acesso possível, ou seja, na consciência que uma mediação (essa, ou outra) é consubstancial ao ato da representação” (DONNARUMMA, 2014, p. 147, tradução nossa)⁷⁰; se antes, no naturalismo do século XIX, a literatura seria o espelho da realidade, agora ela passa a ser uma lente grossa que se exhibe ao leitor como uma mediação do mundo no tempo presente. O ponto de inflexão é que, no mundo contemporâneo, dado o seu caráter hiperbólico e ameaçador, tudo adquire um caráter efêmero e, logo, de difícil apreensão, caráter este que impossibilita a vivência de uma experiência significativa. Ora, se isso é verdade, explica-se, então, a necessidade de utilizar a literatura como o espaço da criação dessa experiência como instrumento de intervenção em uma realidade que já se mostrara adversa às subjetividades.

Dove credi di andare parece estar inserido nesse mesmo diapasão da literatura hipermoderna apontado por Donnarumma e por Benvenuti, inclusive reatualizando o embate geracional e a necessidade de consumação da experiência presentes nas obras de Italo Svevo, Luigi Pirandello e Primo Levi as quais citamos. Há sempre um descompasso entre a intenção e a ação dos protagonistas de Pecoraro, sendo esta hiperbolicamente maior do que aquilo que pudesse ser considerado aceitável para realizar algo, para se fazer notar, para colocar-se em cena novamente. O embate geracional, conforme tentamos demonstrar nesta seção, é um elemento central de todos os sete contos e, por isso, é transversal no volume como o lugar de fala dos personagens principais: sendo todos eles homens de meia idade, deslocados, medíocres, em crise perene, incompreendidos, despropositados, rebaixados, incrédulos e nostálgicos, os protagonistas dos contos são incomodamente vulgares (em ambas as acepções do termo), pois conseguem transmitir ao leitor o seu mesmo mal-estar perante a vida. São, todos eles, aspectos do mesmo personagem: um sujeito que é “[...] vecchio, ma non scemo

⁷⁰ Texto original: “[...] non pretente di far vedere la cosa in sé, ma la cosa attraverso sé, come solo possibile accesso, cioè, nella consapevolezza che una mediazione quella, o un'altra è consustanziale all'atto della rappresentazione.”

[...]” (PECORARO, 2007, p. 179) e que, ao mesmo tempo, precisa dar um sentido à sua vida depois de anos – rebeldia atrasada, conforme Krauspenhaar (2007, s/p) – tatuando toda a face, pois a única coisa que via quando se olhava no espelho era o mais puro nada:

“[...] La mia, allo specchio, non riuscivo più a vederla: da parecchio tempo mi vedevo liscio. Fuori e dentro. Quando non lavoravo uscivo da me stesso, non esistevo, non c’ero più. Il nulla. Hai mai provato una cosa simile? Sì, voglio dire che non riuscivo a trovarmi e nemmeno mi cervavo. Avevo divorziato anni prima e me n’ero andato a vivere da solo, in un’altra città. Lavoravo e basta. C’ero solo per il lavoro. Guadagnavo bene, facevo carriera. Ma niente più faccia. Niente più amici, donne, divertimenti, nulla. Mio figlio lo vedevo una volta ogni due, tre mesi. Insomma era come se non esistessi.” (PECORARO, 2007, p. 192-193).

O trecho acima, extraído de “*Uno bravo*”, traz a fala de Carlo Corrazzi já ao final do conto; o leitor, porém, que, neste momento, já sabe como termina a história, percebe que até mesmo nos momentos em que o protagonista crê estar liberto e ter encontrado a sua essência, restam-lhe apenas ilusões.

2.2.2. A linguagem vulgar

Mesmo para o leitor que não domina tão bem a língua italiana será possível perceber que Francesco Pecoraro utiliza uma linguagem vulgar em *Dove credi di andare*. Vale precisar, porém que, por “vulgar”, referimo-nos a uma linguagem que se vale de um registro coloquial e que, ao mesmo tempo, aposta em um vocabulário tendencialmente chulo. Um exemplo disso (dentre tantos) é o uso de *cazzo* (e derivados), termo pejorativo abundante em todos os contos e expresso seja pelos discursos direto e indireto, seja pela voz narrativa (em 1ª ou 3ª pessoa). Ilustremos com uma passagem de “*Camere e stanze*”, primeiro conto do volume no qual, logo na primeira página, traz a seguinte frase: “[...] In televisione fanno la pubblicità di queste compilation **cazzute** con cinque CD di musica disco anni Ottanta. [...]” (PECORARO, 2007, p. 7, grifo nosso).

Mais adiante, no mesmo conto, quando o narrador externo apresenta Clara aos olhos de Silver, nota-se que a descrição da mulher não a exalta, mas, sim, coloca-a em um lugar que transita entre a mediocridade e o rebaixado. Sendo assim, no caso do primeiro conto, o narrador em terceira pessoa enfatiza que Clara era uma garota qualquer, não muito bela, mas com uma presença física invasiva e dominante; e ainda: “L’eleganza di Clara era *davvero*

genética e risiedeva soprattutto nella curvatura della spina dorsale che le dava un portamento eretto, le proiettava i seni nello spazio, le estraeva il culo in un gioco morbido di bilanciamenti e contrappesi.” (PECORARO, 2007, p. 9). Apesar do tom perifrástico, apontando à questão genética, harmônica e científica, Clara é descrita de maneira rebaixada e são os seus atributos físicos a ganharem expressão através de uma linguagem depreciativa.

Aliás, isso não acontece somente com Clara: de maneira geral, as personagens femininas de *Dove credi di andare* são sempre apresentadas com um aspecto físico sensual e animalesco, de tal modo que a questão sexual emerge injuriosamente e de maneira difamatória, conforme outros dois exemplos, aquele de Sereni, em “*Vivi nascosto*”, e de Stilde, em “*Rosso Mafai*”. No primeiro caso, quando Bonfilio vê Sereni na reunião e começa a descrevê-la para o leitor, evidencia-se certo recalque, sentimento que fica claro ao final do conto, quando o engenheiro revela que tiveram um caso no passado e que, por isso, o apelido da mulher passa a ser *cazzo-caramella* (PECORARO, 2007, p. 86), referência ao ato do sexo oral. Mas, no início, quando a vê pela primeira vez, apresenta Sereni da seguinte maneira:

[...] È invecchiata negli ultimi tempi, ma ancora non è male, anche se a me fa sempre un po' paura: troppo fredda, dura, distante, determinata. Però non è intelligente: mai ha dato l'impressione di essere un tipo sveglio. Si veste vecchio stile, tipo pin up anni Cinquanta... Tristina, ma arrapante, col tailleur grigio e però attillato... la gonna sopra il ginocchio... Insomma: bel culo, davvero un bel culo. È una cosa indiscutibile e di grande significato, un bel culo... Me la immagino tutta vestita sadomaso, borchie e pelle, stivali e tacchi a spillo a cavalcioni del marito messo a quattro zampe sul pavimento del tinello... [...] (PECORARO, 2007, p. 79)

Além do tom maldoso e da linguagem pervertida, Bonfilio ainda demonstra que a depreciação de Sereni não encontra resguardo somente no aspecto físico da mulher que, pelo corpo, não é levada a sério; ainda, há a tentativa de diminuí-la dizendo que a sua postura é fria, dura, distante e determinada, ou seja, que se distancia daquilo que seria considerado aceitável para uma mulher. Do ponto de vista do protagonista de “*Vivi nascosto*”, Sereni deveria ser o oposto daqueles adjetivos, pois não haveria harmonia entre um *bel culo* e um perfil feminino incisivo; tanto é assim que Bonfilio faz questão de deixar claro que Sereni não é inteligente, afirmação que reforça um olhar machista e preconceituoso do protagonista.

Analogamente, Stilde é vista de maneira obscena pelo engenheiro de “*Rosso Mafai*”, que a olha com cobiça e imoralidade. Leiamos um trecho do conto no qual isso ocorre:

[...] Ogni volta che incontrava Stilde, lì al supermercato, si lasciava andare a fantasie sempre più brutali e oscene. Averla, prenderla da dietro strizzandole le tette, incularla tenendola per i fianchi, venirla in bocca, sulla faccia. Si abbandonava all'immaginazione tastandole seni e culo con gli occhi.

Potrebbe essere mia figlia, e allora? Che significa? È maggiorenne, no? Dunque scopabile & inculabile a termini di legge. Da qualche tempo, al cospetto di donne atraentes, si abbandonava sempre più spesso a monologhi silenziosos e lascivos, nei quais la sua solidudine carnale trovava sfogo, e talvez consolazione, in imagens estreme. Era como se gli fosse necessario volgere al trucido l'insostenibile bisogno del corpo feminino – ma anche della voce, del profumo e degli oggetti di cui si circonda una donna – che ancora lo invadeva a ondate ricorrenti. (PECORARO, 2007, p. 157-158)

A visão perversa do engenheiro em relação à Stilde chega a provocar asco ao leitor, pois a sequência narrativa e o uso de um vocabulário sexual remetem não ao erotismo, mas, sim, à pura e violenta pornografia. Não só: o protagonista não tem pudor ao dizer que, se a moça é maior de idade, não há mais lei que proíba a relação, deixando claro que não estão previstas, para o engenheiro, nem a ética e nem a moral, elementos de coerção social do próprio indivíduo que regulariam a adequação das ações para além daquilo que é previsto em caráter civil (e, até mesmo, penal). Não obstante, a devassidão do protagonista (que, no caso de “*Rosso Mafai*”, agrava-se pela sua personalidade suicida) gera imagens grotescas que são reveladas pelo narrador e corroboradas pelo pensamento do próprio engenheiro, expresso em itálico.

Em suma, há uma tendência em *Dove credi di andare* de perjurar a figura feminina, como se, sozinhas, elas não se definissem por si mesmas. O leitor, porém, não pode aceitar como verdade absoluta que elas sejam tais como são apresentadas e descritas, pois essas personagens são o produto da visão ordinária dos próprios protagonistas, visão essa que é confessada por narradores em primeira pessoa e/ou plasmada por aqueles em terceira; logo, a narrativa é composta por um ponto de vista enviesado que coloca a mulher em uma posição que, como dito anteriormente, passa do mediano ao rebaixado, porque é esse o campo de visão dos homens medíocres da primeira obra de Pecoraro. Se Clara e Stilde são apresentadas de maneira animalesca, pornográfica e ordinária, é porque a voz que as narra é igualmente velhaca e problemática, resultando em um olhar torpe que precede o que é observado.

Faz-se importante dizer isso porque, apesar do flagrante machismo dos protagonistas, a linguagem escrachada não expressa misoginia, pois não é exclusivamente ligada à visão da mulher e do feminino. Os lugares também são descritos de maneira a evidenciar a degradação do ambiente que está ao redor dos protagonistas, compondo um cenário potencialmente mórbido – questão a ser explorada adiante – e descrito com palavras de um campo semântico que aponta ao incômodo. Em “*Farsi un Rolex*”, na primeira página do conto, Raffaele Torre percebe a cidade de Nápoles como um lugar desordenado e que representa um fator de determinação cultural irrevogável:

[...] Primi di maggio: alle quatro di pomeriggio Napoli è calda, il cielo azzurro, motorini senza marmitta che sfrecciano a zig zag giù per la discesa. Niente casco, nessuna multa, velocità pazzesca, rumore tremendo. Questa città, così prevedibile.

Muiono come mosche, eppure niente: non se lo mettono, il casco. Ci sono nato dentro questa roba. È la città mia, la cultura mia, ma mi sta troppo addosso: è destino nostro questo pensarci continuamente sbagliati, questo dover essere continuamente diversi da come si è. Ma com'è tutto alla fine così noiso, sempre la stessa questione, le stesse parole: meridionale, meridione. 'Fanculo, sono stufo. Basicamente, sei un avvocato napoletano. Cosa c'è di tipico? Sono una figura classica della città, come dire il pescevendolo, il pizzaiuolo, il guappo, come i contrabbandieri di sigarette di una volta. Sono una figura affascinante, una maschera napoletana, come Pulcinella. Ci mettevano sempre nei film, nelle commedie all'italiana. [...] (PECORARO, 2007, p. 122-123)

Fica evidente o tom irritadiço de Raffaele Torre ao pensar sobre a sua cidade e sobre a sua profissão, pois a desordem da cidade o interpela. Sendo uma ‘figura típica’ inserida no cotidiano de uma cidade grande, o protagonista expõe uma estrutura arquetípica de Nápoles que o incomoda, pois ele se vê fora da turbulência: a desordem no trânsito; os estereótipos; o preconceito (dado os termos *meridionale* e *meridione*); os tipos sociais e as caricaturas que parecem ter parado no tempo; entre outros aspectos. Mais adiante no enredo, pouco antes de indicar o horário ao assaltante, o advogado começa a pensar que é a própria cidade de Nápoles a lhe causar paranoia, sendo a máfia um dado corriqueiro com o qual Raffaele, por estar ‘fora de lugar’, não se acostuma; afirma o personagem: “[...] *Napoli: la paranoia eterna. Siamo a questo. [...] Napoli mi sta facendo cacare sotto. Ecco cos'è questa città, ecco come ci riduce, a sospettare gli uni degli altri. [...]*” (PECORARO, 2007, p. 126).

No caso do conto em questão, Nápoles é um microcosmo no qual a paranoia e a insegurança subjetiva do protagonista encontram justificativa em um episódio concreto, ou seja, na tentativa de assalto. Entretanto, podemos considerar a cidade, cenário da narrativa, como uma metonímia para uma questão que transcende *Dove credi di andare* e expressa uma condição do sujeito contemporâneo nas grandes cidades, que aparecem como lugar de embate e de ameaça (em sentido real, subjetivo, imaginário e/ou potencial). Tanto é assim que, especificamente sobre a configuração da cidade enquanto cenário, praticamente todos os contos refletem sobre como o entorno é opressivo, dado evidente, também, no trecho a seguir, de “*Happy hour*”:

Solo che le strade hanno un'aria cupa e dimessa. Muri scrostati, lampioni rotti e spenti. Negozi di roba per cani e canarini. Di pantofole. Ferramenta. Busti e ortopedia. Una bottega di articoli di regalo. Alcuni già chiusi, altri di chiusura. In fondo a questa specie di slargo c'è un casalinghi che sta anc'esso chiudendo. Nessuno fa caso allo squallore, all'acqua che arriva alle caviglie, alla sporcizia disgustosa che vi galleggia, alla penombra sotto i lampioni stradali fracassati. [...]

(PECORARO, 2007, p. 59)

As observações do narrador apontam à cidade fragmentária e degradada, como se nada fizesse sentido por ser uma colcha de retalhos de lojas, que apontam à pluralidade inorgânica que grandes centros urbanos têm e que, na prática, atende apenas a interesses de consumo. Sendo assim, aqueles que ali estão, em pé, no *happy hour*, não percebem a sujeira, a água, a imundice; somente o narrador, totalmente alheio, consegue ter um olhar que não se perde na normalidade das ocasiões. Trata-se da desorganização mental causada no sujeito por um lugar que parece ter sido construído para repelir, tema sobre o qual pensou Georg Simmel ao especular em como configuração da cidade afeta a organização psicológica do indivíduo:

Na medida em que a cidade grande cria precisamente estas condições psicológicas — a cada saída à rua, com a velocidade e as variedades da vida econômica, profissional e social —, ela propicia, já nos fundamentos sensíveis da vida anímica, no quantum da consciência que ela nos exige em virtude de nossa organização enquanto seres que operam distinções, uma oposição profunda com relação à cidade pequena e à vida no campo, com ritmo mais lento e mais habitual, que corre mais uniformemente de sua imagem sensível-espiritual de vida. Com isso se compreende sobretudo o caráter intelectualista da vida anímica do habitante da cidade grande, frente ao habitante da cidade pequena, que é antes baseado no ânimo e nas relações pautadas pelo sentimento. (SIMMEL, [1902] 2005, p. 578)

O binômio “cidade grande” *versus* “cidade pequena”, para Simmel, tem a ver com as relações do sujeito em desenvolvimento no cotidiano no tocante a si mesmo e, também, aos outros. Em uma cidade grande (como aquela onde habita Raffaele Torre ou por onde se desloca o narrador de “*Happy hour*”) as contradições exigem do indivíduo uma tomada de posição rapidamente, pois não há tempo a perder, ainda mais se tempo for igual a dinheiro – segundo a imperiosa lógica neoliberal. Há menos tempo para pensar; menos tempo para agir; menos tempo para compreender aquilo que está ao redor; o que, há, de fato, é uma necessidade pulsante da novidade e da rápida adaptação à camaleônica realidade, resultando na inibição da reflexão e da possibilidade de se criar a sensibilidade adequada para perceber as sensações, para ser humano. Para quem mora em grandes centros urbanos, seja na Itália – Roma, Milão, Nápoles, etc. – ou no Brasil – São Paulo, Rio de Janeiro, etc. – essa questão é tangível e, nesse sentido, pensar nos termos da hipermodernidade nos faz crer que, mesmo que de maneira desigual, a mensagem de uma ideologia individualista e hedonista (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 24) que faz o sujeito estar sempre deslocado em um lugar o qual ele deve dominar (a cidade e o modo de vida urbano) parece chegar em escala global como estilo de vida e ser disseminada, especialmente, através das redes sociais.

Nesse sentido, o sujeito, que não consegue acompanhar essa evolução massacrante no mundo onde vive, tendo que lidar com questões universais em seu pequeno-grande espaço

urbano – potencializadas pelo celular em suas mãos – acaba por tomar rumos desproporcionais, que urgem como uma tentativa de sobrevivência a uma subjetividade já desqualificada. É por isso que os protagonistas de *Dove credi di andare* rebelam-se de maneira incongruente e, por vezes, violenta; logo, a linguagem está em linha com essa irrupção e é, também, vigorosa. Em última instância, a linguagem vulgar na obra de Pecoraro aparece como um último ato de expressão genuína dos protagonistas, pois revela o que eles realmente pensam de maneira latente: a fonte em itálico e o ponto de vista íntimo dos narradores em terceira pessoa abrem as cortinas ao que seria politicamente incorreto e socialmente reprovável se fosse dito às claras, se fosse parte de um diálogo entre os personagens. Enfim, na obra, as palavras de baixo calão ganham signo de liberdade, mesmo que, por outro lado, toda a liberdade pontual que se torna ação deságue em desatino.

Ademais, pensando na poética de Francesco Pecoraro, a questão da linguagem vulgar parece ser uma constante também nas outras obras do escritor (conforme foi indicado nas resenhas das outras publicações, no primeiro capítulo). Em uma entrevista de Pecoraro, de 2019, na qual ele comenta *Lo stradone*, o entrevistador indaga Pecoraro sobre o uso coloquial da língua, que mistura a cotidianidade do italiano com tons de dialeto romanesco e, por isso, cria um estilo particular. Em relação ao tipo de pesquisa e de busca de uma linguagem verbal à obra, Pecoraro responde o que se segue – transcrito e traduzido livremente:

[...] A contínua evolução da língua falada, a qual, enfim, não é nem mesmo o romanesco, mas o falar romanesco, a cadência, a corruptela do italiano como parte daquilo que é escrito (e eu limpei muito disso). Porém, interessava-me manter não a linguagem baixa, mas aquela que, realmente, está em nós, aquela que sai naturalmente nos momentos nos quais sentimos raiva; por exemplo, dirigindo, não usamos o toscano perfeito – não aqui em Roma. Essa é a nossa verdadeira língua-mãe, e eu, desta vez, decidi não desprezá-la. (PECORARO, 2019b, s/p)

Pecoraro deixa evidente a sua preocupação em escrever em um registro linguístico que esteja próximo à língua falada, como uma marca de expressão autêntica e cotidiana. Logo, o que afirmamos em relação ao alinhamento entre linguagem e realidade degradadas é corroborado pela própria voz do escritor, ou seja, escrever tal como escreve não é um imperativo singular de Pecoraro, mas uma escolha estética que quer narrar de acordo com a experiência vivida – vide o exemplo do estar dirigindo. Não é possível manter uma postura elevada se o corpo e a mente do indivíduo contemporâneo são tragados pela ansiedade, pela incompreensão, pela incerteza e pelo mal-estar. Já, desde *Dove credi di andare*, o escritor romano propõe em uma língua que representa a vilania da realidade que precede a ficção, sendo esse o seu estilo dominante. Mas não é somente Francesco Pecoraro que consegue

expressar essa inadequação ao tempo presente em sua narrativa, sendo ele parte de uma geração de escritores dos ‘anos zero’, a qual, dentre tantos aspectos, caracteriza-se por um estilo particularmente mórbido e sombrio.

2.2.3. O estilo da morbidez

Ao utilizarmos o termo “mórbido”, apontamos para uma característica da literatura italiana contemporânea descrita, especialmente, por Giuliana Benvenuti, como uma recuperação da estética *noir* nos romances da geração dos ‘anos zero’.

Se recorrermos à definição, o *noir*, segundo o dicionário britânico online de Cambridge, é “[...] um estilo de filme, normalmente sobre crime, que apresenta o mundo como sendo desagradável, estranho ou cruel”⁷¹. Filmes internacionalmente conhecidos, como *The Maltese Falcon* (1941), *Double Indemnity* (1944) e *Sunset Boulevard* (1950), estrelados por atores e atrizes como Humphrey Bogart (1899-1957), Gloria Swanson (1899-1983), etc., são exemplos de um tipo de peça que aposta em um estilo introspectivo, cujas cores são escuras e remetem ao jogo de luz e sombra; cujo tema está sempre relacionado a um crime, um mistério e/ou a um enredo que pode ser policial (ou que, pelo menos, tenha traços disso); cujos personagens são tão degradados quanto o cenário pelo qual se movem, o que resulta em um clima ameaçador e sombrio. Particularmente sobre o clima construído no gênero *noir* em relação ao espaço e aos personagens, segundo o que afirma Cabral (2020, s/p), jornalista e autor do livro *Serial Killers* (2018), “as tramas tinham um forte componente urbano e adoravam mostrar a cidade como um lugar opressor, perigoso e capaz de corromper os homens de bem – vide *Fúria Sanguinária* (1949). Ainda, cenas à noite e chuvosas reforçavam a ideia. Problemas sociais eram temas recorrentes”. Cabral ainda aponta para outro traço característico do gênero: a *femme fatale*, figura que existe no imaginário desde as representações pictóricas de Salomé com a cabeça de João Batista⁷² até às aventuras cinematográficas contemporâneas, como os filmes da série *James Bond* (as *bondgirls*); e que,

⁷¹ Texto original: “A style of film, usually about crime, that presents the world as being unpleasant, strange, or crue”. Tradução nossa do verbete disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/filmnoir>>. Acesso: 23 mar. 2021.

⁷² Sobre o tema, aconselhamos o antológico texto de Mario Praz *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), obra cujo quarto capítulo trata sobre a *femme fatale* e como a sua derivação cruel aparece na poética de Gabriele D’annunzio (1863-1938).

na literatura italiana, encontra traços desde a figura guerreira de Bradamante, em *Orlando Furioso* (1516), de Ludovico Ariosto (1474-1533) até hoje.

Na Itália, as características obscuras do *noir*, em literatura, resultaram em um tipo de texto que caminha junto à tradição bem sucedida do *romanzo giallo*⁷³, ou seja, de uma literatura cujo tema policialesco remete ao legado de Arthur Conan Doyle (1859-1930), autor de *Sherlock Holmes*, e que convive, internacionalmente, com o sucesso dos livros de Agatha Christie (1890-1976). Essa literatura, além de ter um caráter muito comercial – que poderíamos comparar com o fenômeno de séries desse tipo nas plataformas de *streaming* – expressa uma ruptura com o pós-modernismo a partir dos anos 1990 como um “[...] sintoma de uma dificuldade de encontrar matéria no cotidiano” (DONNARUMMA, 2014, p. 74, tradução nossa)⁷⁴, mesmo que seja uma forma estruturalmente repetitiva, justamente como um filme ou um programa de TV que dá ao público elementos novos (personagens, cenários) para preencher uma forma pré-concebida.

Hoje, porém, a ideia de repetição de esquemas vai além do *giallo* na medida em que mistura ficção e não-ficção, propondo uma ‘anti-história’ que “[...] oferece ao leitor um ressarcimento (mais moral do que estético) perante à degradação, à injustiça ou à miséria, que, na realidade, [o leitor] assiste impotente ou conformado” (DONNARUMMA, 2014, p. 75, tradução nossa)⁷⁵. E é por isso que, pensando o realismo como estética da representação que se quer confundível com a realidade não-ficcional, apesar de apontarem para uma realidade degradada e querer desvendar mecanismos ocultos e torpes, o *noir* não compartilha do realismo tal qual aproximação da ‘verdade das coisas’, mas é proeminente em seu aspecto de denúncia sobre a história presente/recente no campo da narrativa.

Sendo uma constante desde os anos 1990 no cenário literário italiano, podemos identificar que a literatura do século XXI compartilha as seguintes características do *noir*:

Entre os elementos mais notáveis do *noir* italiano contemporâneo, destacam-se a fúria horrenda, a crueldade e o horror das descrições e a ambientação das histórias

⁷³ Citemos *ipsis litteris* a esclarecedora nota dos editores no texto de Giuliana Benvenuti (2018, p. 11), no qual a crítica reflete sobre a literatura italiana contemporânea: “Livro ou romance *giallo* é um tipo de romance policial muito popular (chamado assim na Itália porque a partir da década de 1930 esse gênero geralmente era publicado em volumes de capa amarela, livro “giallo” justamente) que mantém alto o interesse do leitor com a narração de crimes misteriosos e episódios imprevisíveis, sensacionais; deriva daí, também, o uso de expressões como: conto giallo, drama giallo, film giallo. N.d.E.”.

⁷⁴ Texto original: “[...] sintomo di una difficoltà a trovare materia nel quotidiano [...]”.

⁷⁵ Texto original: “[...] offre al lettore un ripagamento (morale, oltre che estetico) di fronte al degrado, all’ingiustizia o allo squallore cui, nella realtà, assiste impotente o rassegnato.”

nas metrópoles de uma Itália vista como espaço de conflitos sociais, de solidões inquietantes que conduzem à desumanidade e à selvageria. Isto ocorre porque o *noir* recusa uma construção que autodefinha os limites de uma estrutura coercitiva: não pressupõe qualquer “final feliz” e não aceita fronteiras entre o bem e o mal. Não tende a tranquilizar o leitor com a identificação do culpado, mas o conduz pela mão no universo perturbador e angustiante de um real que existe na sociedade, embora tenda-se a exorcizá-lo. (BENVENUTI, 2018, p. 12)

Complementando o que Cabral comenta sobre o espaço nos filmes desse gênero:

Para essa configuração, a escrita *noir* está contaminada com a modalidade distópica: o mal não reside em algum “outro lugar”, mas se esconde no lado escuro da normalidade. Os ambientes, as ruas, as atmosferas metropolitanas desenham uma zona limite onde se oculta um sistema sociocultural anômalo, ao qual corresponde uma nova antropologia. É um território devastado pela “aldeia global”, um lugar onde a mídia distorceu as relações humanas e confundiu a realidade objetiva com a ficção. (BENVENUTI, 2018, p. 12)

Enfim, os escritores dos ‘anos zero’ que adotam a estética do *noir* reivindicam para si uma posição ‘militante’, ou seja, “[...] um *status* intelectual comprometido e/ou antagonista e a proposição de problemas dramaticamente reais por meio do *noir*” (BENVENUTI, 2018, p. 13). Desta feita, podemos discutir a posição do escritor não como artista, mas, sim, como indivíduo que sente a necessidade de dizer algo de outra forma que não em sua obra. É nesse sentido que Donnarumma aponta quando diz que o saber do qual nasce *Gomorra* não é, necessariamente e primariamente, literário: a linha tênue entre ficção e não-ficção expressa o sintoma da literatura contemporânea de fazer-se partícipe daquilo que é narrado; logo, Saviano seria um exemplo atual de intervenção na realidade pela literatura, transformando em ambígua a relação entre a invenção e a denúncia, como já o fizera Pier Paolo Pasolini, cujo emblemático artigo *Cos’è questo golpe? Io so*⁷⁶, publicado em 19/11/1975, no jornal *Corriere della Sera*, inspirou Saviano. Indo além, no caso do autor de *Gomorra*, especificamente, o efeito foi imediato e fez emergir uma provocação temerária, como relata Benedetti:

Quando *Gomorra* chegava já a mais de meio milhão de cópias vendidas, Saviano voltou a *Casal di Principe*. Como ele mesmo conta, encontrou na praça, esperando por ele, garotos da camorra, que ficaram com os braços cruzados durante todo o tempo de seu discurso, um gesto que significava “eu, claro, não aplaudo”. Mas o desprezo foi expresso a ele também com palavras: “Escreveu um belo romance”, disseram-lhe os rapazes enquanto ele entrava no carro. O desprezo, é evidente, residia em definir *Gomorra* como um romance. (BENEDETTI, 2008, p. 175-176, tradução nossa)⁷⁷

⁷⁶ Texto original disponível em: <<https://www.corriere.it/speciali/pasolini/ioso.html>>. Acesso em: 04 out. 2021.

⁷⁷ Texto original: “Quando *Gomorra* ormai si avviava oltre il mezzo milione di copie vendute, Saviano tornò a *Casal di Principe*. Come racconta lui stesso, trovò in piazza ad aspettarlo ragazzi della camorra che per tutto il

A imagem dos mafiosos encostados na parede observando Saviano nos remete ao conto “*Farsi un Rolex*”, fato esse que corrobora com a questão do ambiente degradado como um traço que parece comum na literatura italiana atualmente. O personagem, sujeito da narrativa, circula por um cenário corrompido, o qual ele não é capaz de alterar; contudo, ele tem vontade de fazê-lo, sendo necessário, para isso, contar a partir do seu ponto de vista pessoal. Logo, a narrativa em primeira pessoa surge como outro sintoma dessa literatura: o ‘eu’ não narra as coisas como foram, mas, sim, como foram vividas/observadas por ele mesmo. O ‘eu’ é mediador, observador, testemunha, confitente; e, para criar o efeito de verossimilhança desejado, o ‘eu’ aposta (na maioria dos casos) em formas híbridas entre o real e o ficcional para estar sempre em uma posição de intermediário e criar uma imagem de fragilidade para si, exibindo as suas feridas ao vacilar em sua narrativa (DONNARUMMA, 2014, p. 142), ao ser testemunha, mas não dominar os fatos e as psicologias ao seu redor (tão rasas quanto a própria porque em crise) e ao não conhecer os fatos por completo, assim como o leitor e, por isso, interpretá-los segundo o seu ponto de vista limitado – como é o caso de Silver, em “*Camere e stanze*”, e do narrador obtuso de “*Happy hour*”. Quanto mais frágil é essa voz, maior potencial de aproximação com o leitor o ‘eu’ da narrativa terá, pois ele assume ser, mesmo que relutante ou inconscientemente (através do autor, seu criador) que é diferente do indivíduo real, ou seja, que ele não é alguém que quer se fazer ver bem nas redes sociais, por exemplo. Logo, assumindo-se frágil, o ‘eu’ cria uma empatia por tomar o lugar do leitor em suas debilidades, criando, analogamente, um movimento catártico.

Isso explica, também, por que os escritores colocam-se ambigualmente como concorrentes de si próprios: Walter Siti (1947-), Helena Janeczek (1964-), Antonio Franchini (1958-), Antonio Moresco (1947-) e o próprio Roberto Saviano – ficando apenas naqueles citados por Raffaele Donnarumma (2014, p. 165) – usam de sua própria voz como autores para dar voz ao ‘eu’ da narrativa, que, por sua vez, pode ou não coincidir com a de seu criador. Seja como for, a máxima permanece: uma vez escrita, por mais objetiva que pretenda ser, uma narrativa sempre será lida a partir de parâmetros literários; porém, o jogo desses escritores é criar uma espécie de simulação discursiva e literária na qual “[...] o modo mais adequado para conhecer e falar da realidade é dar-lhe uma forma narrativa” (DONNARUMMA, 2014, p. 200, tradução nossa)⁷⁸.

tempo del suo discorso tennero le braccia conserte, un gesto che significava ‘io di certo non applaudo’. Ma il disprezzo gli fu espresso anche a parole: ‘Hai scritto proprio un bel romanzo’, gli dissero dei ragazzetti mentre risali va in macchina. Lo spregio, è evidente, stava tutto nel definire Gomorra un romanzo.”

⁷⁸ Texto original: “[...] il modo più adeguato per conoscere e dire la realtà è darle una forma narrativa”.

A concorrência e a ambiguidade entre escritor e personagem levam a outro elemento em alta na narrativa contemporânea: a auto-ficção. Sobre essa forma literária, poder-se-ia questionar se ela faria parte de uma narrativa que busca o efeito de evitar a ficcionalização ou se estaria mais próxima da invenção, da mentira e da mobilização do romance como forma de ser aquilo que não se é; mas, levando em consideração a crise do sujeito da narrativa e a sua busca por criar experiência para si, podemos dar maior peso ao “[...] processo de personalização [...]” (TINELLI, 2017, p. 9, tradução nossa)⁷⁹, ou seja, um processo de centralidade do ‘eu’ em um cenário no qual há uma multiplicação hiperbólica de imagens, referências e objetos de desejo. Assim, o sintoma é a necessidade de atuar entre a realidade e a invenção, entre a ficção e a não-ficção, para criar uma forma que vá além da ‘simples’ narrativa em primeira pessoa ou de uma autobiografia, já que o que diferencia, de fato, uma autobiografia de uma auto-ficção é a consciência que esta tem de seu caráter artificioso e que demonstra isso ao leitor; ainda, vale ressaltar que a autobiografia, cujos fatos são selecionados e filtrados por quem a conta, quer manter-se como uma obra fidedigna e a auto-ficção não necessariamente tem o mesmo horizonte. Logo, nas palavras de Tinelli:

Enquanto a autobiografia reprime os fantasmas que perturbam o relato plano e factual de uma vida, e com isso mesmo os transmuta em sinais (contradições, incongruências, etc...), a sua versão sintomática escolhe conscientemente aluciná-los e integrá-los funcionalmente na mimese de um romance no qual a oposição entre realidade e projeção fantasmagórica não é mais pertinente./ Todavia, o fato de ter consciência de algo, o falar com consciência de um mecanismo colocando-o então ‘à distância’ crítica, afirma Freud, é apenas um sintoma, o qual, normalmente, por causa de sua aparente preeminência no aparato psíquico, não faz nada além de confundir. Nesse sentido, a autoficção seria uma espécie de metalinguagem da autobiografia que analisa, reproduz e contesta os efeitos de mentira e realidade, ficção e verdade, sabotando de dentro a própria autobiografia. Trata-se, enfim, de uma autobiografia que tem consciência das ficções necessárias à própria construção literária. (TINELLI, 2017, p. 6, tradução nossa)⁸⁰

Com efeito, podemos considerar que a auto-ficção seja uma forma que aposta na ambiguidade entre o ficcional e o não-ficcional e, assim, expressa o jogo alucinatório da

⁷⁹ Texto original: “[...] processo di personalizzazione [...]”.

⁸⁰ Texto original: “Laddove l’autobiografia reprime i fantasmi che disturbano il report piano e fattuale di una vita, e con ciò stesso li tramuta in segnali (contraddizioni, incongruenze, ecc...), la sua versione sintomatica sceglie con coscienza di allucinarli e integrarli funzionalmente nella mimesi di un romanzo in cui l’opposizione tra realtà e proiezione fantasmatica non è più pertinente./ Tuttavia, l’aver coscienza di qualcosa, il parlare con consapevolezza di un meccanismo mettendolo così ‘a distanza’ critica, afferma Freud, è solo un sintomo, il quale spesso, a causa della sua apparente preminenza nell’apparato psichico, non fa che confondere. In tal senso, l’autofiction sarebbe una sorta di metalinguaggio dell’autobiografia, che analizza, riproduce e contesta gli effetti di menzogna e realtà, finzione e verità sabotando dall’interno l’autobiografia stessa. Si tratta insomma di un’autobiografia che ha la consapevolezza delle finzioni necessarie alla propria costruzione letteraria.”

própria realidade: “[...] uma forma de autobiografia atualizada à contemporaneidade, que descreve com consciência deste trajeto. A autoficção é a autobiografia louca nos nossos dias ou, por assim dizer, uma biografia do próprio eu e de suas características ficcionais e alucinatórias” (TINELLI, 2017, p. 8, tradução nossa)⁸¹.

Tanto o *noir* quanto a voz narrativa que inaugura uma hibridização entre ficção e não-ficção (derivando, também, à autoficção) constituem um contexto desfavorável à narrativa. Se, anteriormente, afirmamos que a linguagem vulgar em *Dove credi di andare* expressa a mediocridade dos protagonistas, agora, feito este percurso, explica-se qual é o cenário pelo qual perpassam aqueles homens de meia idade. A expressão verbal e a percepção do espaço rebaixadas são, portanto, sintomas de uma consciência narrativa que não pode estar em desequilíbrio com a matéria de sua própria narração; desta maneira, um personagem velho e permanentemente deslocado (Silver, de “*Camere e stanze*”), um narrador ignorante (de “*Happy hour*”), um engenheiro desgostoso prestes a se aposentar (Bonfilio, de “*Vivi nascosto*”), um pintor alucinado (de “*Il match*”), um advogado temerário (Rafaelle Torre, de “*Farsi un Rolex*”), um depressivo com tendências suicidas (de “*Rosso Mafai*”) e um *manager* que resolve tatuar o rosto (Corrazzi, de “*Uno bravo*”) não apresentam condições de serem protagonistas de histórias cuja tonalidade não seja combatida. E, mesmo que Pecoraro não tivesse dito, em entrevista, que os contos da primeira obra foram escritos em um momento de baixa autoestima e sob efeito de antidepressivos, as pistas que trouxemos em relação às tendências da literatura italiana contemporânea demonstram ao leitor que há um mal-estar generalizado que, na arte da palavra, encontra expressão através de um estilo impactante e que desafia as formas tradicionais da prosa, como o é e o faz *Dove credi di andare*.

Feitas as considerações que apontam às recorrências temáticas, de linguagem e de estilo no primeiro trabalho literário de Francesco Pecoraro, nesse instante, nosso objetivo é traçar um perfil de personagem que, segundo aquilo que depuramos na obra do escritor, permanecerá como uma constante e que se inicia já em *Dove credi di andare*. Desde o primeiro conto do livro em exame até o narrador do último conto de *Camere e stanze* o que há é a percepção de uma voz que se constitui como medíocre; portanto, começa a se delinear o que chamamos aqui de a **poética do homem médio** (grifo nosso).

⁸¹ Texto original: “[...] una forma di autobiografia aggiornata alla contemporaneità, che descrive con consapevolezza questo tragitto. L'autoficcion è l'autobiografia impazzita dei nostri giorni o, se si vuole, una biografia del proprio io e delle sue caratteristiche finzionali e allucinatorie.”

3. A POÉTICA DO HOMEM MÉDIO

Até o presente momento, apontamos à questão da mediocridade em *Dove credi di andare*, pois os personagens dos contos não são nem heróis elevados nem figuras rebaixadas, uma vez que eles transitam em um espaço intermediário no qual há complexidade reflexiva e subjetiva, mas não há ação que não seja despropositada. Assim, como já tivemos a oportunidade de dizer, os protagonistas parecem tomar sempre a pior decisão possível para buscar uma expressão que seja genuína em relação à experiência.

Esse teor medíocre, justamente, segundo a leitura encaminhada até aqui, apoia-se a três elementos comuns ao volume de contos: à dialética do não-lugar; à presença de narradores híbridos, sugestivos, reveladores e frágeis; e à reproposição da figura do *inetto*. Todos os três não deixam de ser recorrências temáticas, mas não foram incluídos no capítulo anterior porque compreendemos que esses são o primeiro testemunho de uma poética de Francesco Pecoraro, que amadurecerá e ficará evidente, especialmente, nos romances sucessivos, a qual chamamos de a poética do homem médio. Tanto é assim que o crítico Andrea Cortellessa afirma que:

Nos contos do exórdio *Dove credi di andare*, o conflito aparecia latente, sob os traços das relações de força entre gerações contrapostas; ou entre coetâneos rivais na demonstração das atrocidades do *struggle for life* capitalista; ou, então, vinha alegorizado, em um sentido que se poderia definir fenomenológico, entre uma consciência organizadora e o universo a se interpretar, como nos contos nos quais o protagonista (como na antiga tradição) é um artista ao revés do mundo da matéria e da forma [...]. E a voz às avessas que se ouve nessas prosas (pantógrafo hiperbólico da mesma voz de autoria) não é assim distante daquela com a qual se expressa (alternando primeira, segunda e terceira pessoa) a consciência infeliz de Ivo Brandani, protagonista atormentado de *La vita in tempo di pace*, livro que, tardiamente publicado, finalmente chamou a atenção geral ao seu autor. (CORTELLESSA, 2014, p. 674, tradução nossa)⁸²

Nota-se, portanto, que há certa continuidade de um tipo de prosa traumática, cuja voz narrativa é atormentada, que permanece na passagem dos contos do primeiro volume ao

⁸² Texto original: “*Nei racconti d’esordio di Dove credi di andare il conflitto appariva latente, sotto traccia alla microfisica dei rapporti di forze fra generazioni contrapposte, o fra coetanei rivali nella mostra delle atrocità della struggle for life capitalistica; oppure veniva allegorizzato, in un senso che si potrebbe definire fenomenologico, fra una coscienza organizzatrice e l’universo da interpretare: nei racconti in cui protagonista (come da antica tradizione) è un artista alle prese col mondo della materia e della forma [...]. E la voce stravolta che si ascolta in queste prose, pantografo iperbolico della stessa voce autoriale, non è così distante da quella con cui si esprime (alternando prima, seconda e terza persona) la coscienza infelice di Ivo Brandani, tormentoso protagonista della Vita in tempo di pace: il libro, così a lungo congegnato, che ha finalmente imposto all’attenzione generale il suo autore.*”

romance que colocou Pecoraro no rol dos escritores contemporâneos de maior relevância na Itália, *La vita in tempo di pace*. Explica-se, então, a importância de se estudar os contos de *Dove credi di andare* em uma perspectiva poética do autor (além de analisar a sua singular qualidade narrativa) a fim de sistematizar um estudo que se queira transversal e abra possibilidades a outras pesquisas sobre as demais obras publicadas.

Da mesma maneira, outro crítico que aponta à mediocridade de *Dove credi di andare* de modo certo é Gabriele Pedullà, que defende a existência de dois eixos narrativos nos contos do primeiro volume⁸³:

Se no centro dos contos há uma luta, nessas páginas, tão mais do que o conflito geracional, conta o conflito com os próprios demônios pessoais. A opressão, a violência, a força bruta, em tais páginas, não são mais do que a realização de algo que já está presente potencialmente e que somente precisa ser explicitado.

Em *Dove credi di andare*, no entanto, ao lado desse primeiro eixo (quantitativamente dominante) há, pelo menos, um segundo, que põe ao centro do conto figuras de pintores profissionais ou diletantes, ou até homens decididos a buscar nas formas e nas cores uma âncora para a sua existência à deriva. [...] Assim, [...] no último conto, através da figura do empresário que, inexplicavelmente, decide tatuar o rosto, os dois eixos encontram uma síntese ideal: a busca pela forma e a luta por reconhecimento. [...] (in CORTELLESA, 2014, p. 694, tradução nossa)⁸⁴

Do trecho citado, aquilo que mais marca é a ideia de uma busca incessante por uma forma que possa, em primeira instância, organizar os pensamentos e a própria narrativa dos protagonistas, que as propõem e/ou as vivenciam. Isso se torna evidente, por exemplo, no conto “*Il match*”, cuja primeira parte é um longo e obsessivo discurso do pintor sobre a forma retangular da tela e sobre como as bordas desta impõem um limite à sua *pittura-pittura*. Analogamente, o projeto de pintar centenas de quadros iguais com o mesmo vermelho-Mafai, em “*Rosso Mafai*”, nada mais é do que a expressão obsessiva de eleger um objeto, ritual ou ação como organizadores de uma subjetividade que, conforme analisa Pedullà, está à deriva.

Logo, o ponto de vista subjetivo dos narradores e protagonistas (mesmo na narração em terceira pessoa) não se satisfaz com o que está ao seu redor e nem consigo mesmo,

⁸³ Em linha com a teoria de Ricardo Piglia, em *Teses sobre o conto*: “[...] um conto sempre conta duas histórias [...]”, ou seja, “[...] um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário [...]” (PIGLIA, 2004, p. 89-90).

⁸⁴ Texto original: “*Se al centro dei racconti vi è una lotta, assai più che lo scontro generazionale conta in queste pagine il conflitto con i propri demoni personali. La sopraffazione, la violenza, la forza brutta non sono in queste pagine che la realizzazione di qualcosa che è presente già in potenza e che ha soltanto bisogno di venire esplicitato./ In Dove credi di andare, però, accanto a questo primo filone, quantitativamente dominante, ve ne è almeno un secondo, che pone al centro del racconto figure di pittori professionisti o diletanti, o comunque di uomini impegnati a cercare nelle forme e nei colori un ancoraggio per le loro esistenze alla deriva. [...] Così [...] nell’ultimo racconto, attraverso la figura del manager che inspiegabilmente decide di farsi tatuare il volto, i due filoni trovano una sintesi ideale (la ricerca della forma e la lotta per il riconoscimento) [...]”*

problematizando questões emergentes de maneira irritadiça, como nos faz notar, novamente, Gabriele Pedullà no posfácio de *Questa e altre preistorie*, intitulado “*Terra & Mare*”:

[...] É a irritação – também no sentido da irritação cutânea – o principal motor da escrita de Pecoraro. [...] Em contato com o mundo externo à fúria moralista se dá a fúria do conhecimento; há um momento, aliás, no qual a intolerância e a capacidade de observação aparecem e conseguem criar uma visão completamente nova sobre o estado da humanidade às portas do século XXI. (in CORTELLESSA, 2014, p. 694, tradução nossa)⁸⁵

Esse novo olhar sobre o qual fala o crítico não é daquele que está chegando, mas, contrariamente, daquele que ‘pertence’ a outra época, retomando a afirmação de Krauspenhaar (2007, s/p) de que a escrita de Pecoraro é fruto de uma maturação de quem já viu e viveu o suficiente para não ter mais ilusões na vida. Importante dizer que, se tal característica pode soar como um pessimismo generalizado e cuja única expressão possível seria uma visão negativa sobre o espaço, relações sociais e si mesmo, vale retomar a última seção do capítulo anterior para fazer lembrar que a morbidez em *Dove credi di andare* é um estilo: trata-se, sobretudo, de uma forma de ver, ler e narrar o mundo de sujeitos desgastados e, por isso, medíocres.

Isto posto, o homem médio em *Dove credi di andare* aparece como a primeira manifestação de uma poética de Pecoraro, sendo constituída, primeiramente, por um perpétuo conflito, uma vez que não há um único lugar que pareça certo e que possa abrigá-lo, expelindo o sujeito da narrativa sempre para ‘fora’, mesmo que seja tênue (e, até mesmo, inexistente) a linha que delimita o que seja o ‘dentro’. Esse movimento dialético e conflituoso é o que chamamos de a dialética do não-lugar, elemento ao qual passamos a analisar.

3.1. “Camere e stanze”: a dialética do não-lugar

Para compreendermos bem o que chamamos de a dialética do não-lugar e o motivo pelo qual “*Camere e stanze*” acompanha tal definição, far-se-á necessário reproduzir algumas

⁸⁵ Texto original: “[...] È l’irritazione – anche nel senso dell’irritazione cutanea – il principale motore della scrittura di Pecoraro. [...] A contatto con il mondo di fuori la furia moralistica si fa furia conoscitiva; c’è un momento, anzi, in cui intolleranza e capacità di osservazione convergono e riescono a gettare una luce completamente nuova sullo stato dell’umanità all’alba del XXI secolo.”

passagem do primeiro conto de *Dove credi di andare*, de modo que o leitor desta dissertação possa seguir o raciocínio proposto:

Era tutto il resto che non lo allettava per niente. Negli ultimi vent'anni quella casa per lui era stata una specie di capsula temporale. Aveva significato l'*interiorità*, una sorta di carapace chiuso di fronte all'*estereorità* inutile e minacciosa del mondo. Questo, da sociologo dello spazio, era in grado di formularlo chiaramente: in fondo la città non è che un sistema complesso ed esteso di camere e stanze. Quando faceva lezione diceva ai suoi studenti che noi percepiamo il mondo esattamente ed esclusivamente così: per camere e stanze, per l'unità e singolarità spaziali in una successione, anzi in un sistema di luoghi. Una caletta tra gli scogli è una camera, ma lo è anche il golfo di La Spezia o quello di Napoli, per dire.

«Tutto rientra nella dialettica spaziale esterno-interno» diceva. «In ogni istante e per tutta la nostra vita ci percepiamo dentro qualcosa e all'esterno di qualcos'altro, sempre.»

In quella fase della vita Silver vedeva la sua casa – ma non lo fa ogni essere umano? – come una sorta di vagone, di pullman, di roulotte spazio-temporale a bordo della quale attraversare l'esistenza in modo abbastanza confortevole. Racchiusi. Separati. Confortati e riscaldati, all'asciutto.

«Cos'è la casa» diceva a lezione, «se non un dispositivo di opposizione poetica al mondo? Col quale ciascuno di noi instaura opposizioni dialettiche elementari, basiche, essenziali e, appunto, poetiche? Se all'esterno piove, in casa sto all'asciutto. Se *fuori* fa freddo, *dentro* fa caldo. E viceversa. Dialettica luce-ombra, caldo-freddo, asciutto-bagnato, vento-quiete, duro-morbido, rumore-silenzio eccetera. Sono cose assolutamente fondamentali per la nostra vita. Al punto che non ce ne accorgiamo, non ci riflettiamo. Il mondo non è che un gigantesco sistema topologico di delimitazioni» aggiungeva «grandi, piccole, medie. Oppure grandissime. Camere, nientr'alto che camere. E stanze. L'etimo di stanza» spiegava «è il latino *stans-stantis*, participio presente di stare: “insieme di cose che stanno, concluse in sé”. Stanza è ciò che sta in un luogo, che occupa una camera e l'organizza. Mentre camera viene dal greco *kamàra*, che secondo il dizionario significa “ciò che è ricoperto da una volta”. È un termine che si riferisce all'unità strutturale e sta al concetto di stanza come il bicchiere al vino che contiene.»

[...] «In fondo anche una nazione viene percepita dai suoi abitanti come una grande camera, e il concetto stesso di patria consiste in un sentirsi all'interno di un paese, nella condivisione di una comune internità.»

Insomma, Silver amava la sua casa di un amore naturale, istintivo e allo stesso tempo consapevole, lucido, mentale.

Ed era così non solo perché alla fine lì aveva raccolto i lacerti di una vita, ma anche perché insegnava e forse anche studiava, ma moderatamente, Sociologia dello spazio. Pian piano, di quel rapporto fisiologico con la sua casa si era fatto un'idea essenziale grazie alla sua teoria generale del Recinto, elaborata negli anni in modo frammentario, incompleto e che mai avrebbe scritto, se non in forma di appunti. (PECORARO, 2007, p. 14-15)

O leitor perceberá que, desde o primeiro conto (sendo, portanto, emblemática a sua posição em relação com conjunto do volume que é *Dove credi di andare* – e, mais tarde, em relação com toda a obra de contos na obra *Camere e stanze*) existe uma linha discursiva dos personagens que estabelece uma relação de ‘dentro’ e ‘fora’, de interno e externo, com, basicamente, toda a matéria narrativa, ou seja, com os objetos e pessoas com os quais os protagonistas se relacionam e, também, com eles mesmos. A todo o momento é colocada uma questão ambivalente na qual um fator se afirma em relação ao outro com o seu contrário (“[...]

Se fuori fa freddo, dentro fa caldo. E viceversa. Dialectica luce-ombra, caldo-freddo, asciutto-bagnato, vento-quiete, duro-morbido, rumore-silenzio eccetera. [...]” (PECORARO, 2007, p. 15)), estabelecendo e definindo a vida como esse conjunto binário de possibilidades a partir das quais as coisas passam a existir.

Resulta disso um tipo de pensamento que consegue organizar melhor a realidade que se impõe, mas que, dado o seu caráter restritivo, acaba por entrar em crise muito facilmente quando algo fora da equação dialógica aparece. Assim como já tivemos a oportunidade de dizer, no caso de “*Camere e stanze*”, Clara é o ponto fora da curva que abala uma rotina medíocre de um professor universitário que tem a sua casa como refúgio, um lugar que estabelece a fronteira entre o mundo externo e a sua subjetividade interna; a casa de Silver se caracteriza por ser a expressão do ‘dentro’ do próprio protagonista, ou seja, a sua interioridade construída por anos e que se materializa em diversos objetos (como os quadros, as fotos, etc.) e no *design* da própria casa. Nesse sentido, quando ela é ‘invadida’ e ‘violada’ por todos aqueles desconhecidos, é como se houvesse havido uma infecção de micro-organismos externos em um organismo saudável, causando uma ‘infecção’ que expelle Silver para fora.

No caso de Silver, em “*Camere e stanze*”, o seu itinerário de angústia dentro de sua própria casa o leva cada vez mais para fora; porém é importante ressaltar que esse movimento não é gratuito e nem motivado por aqueles que ali entram, mas por uma busca do protagonista por Clara, que some na multidão. Logo, cabe a pergunta: por que Silver não a encontra mais? Pensando na dialética total do ‘dentro’ e ‘fora’, podemos dizer que a razão que explica o desaparecimento da moça é que ela se dissolve naquele mar de desconhecidos, pertencentes à mesma geração, todos integrados e em harmonia enquanto Silver está em crise vendo o seu palacete se desmoronar. Ainda, metonimicamente, é como se todo o confronto com os estranhos fosse, de uma só vez, a expressão de um conflito paulatino com Clara, com os alunos, com as mudanças com as quais Silver não sabe lidar, com o antigo e não superado relacionamento com Ava (musa das fotos guardadas a sete chaves (PECORARO, 2007, p. 40)), etc., sendo a ‘invasão’ a ‘gota d’água’ que vem cobrar um posicionamento de um homem de meia idade medíocre que nunca conseguiu, de fato, uma expressão subjetiva genuína, elegendo a sua casa como o recanto para tal. Enfim, Clara é como todos aqueles que ali estavam, também ela mesma uma invasora a quem Silver aceita como uma concessão por interesse sexual; por isso, ela não pode estar presente no caminho do protagonista até a sarjeta e só reaparece ao final, quando ele já está para o lado de fora e machucado, observando-a de longe e de baixo enquanto ela conversa com dois rapazes (PECORARO, 2007, p. 56).

Se no primeiro conto de *Dove credi di andare* a dialética do não-lugar se apresenta, primeiramente, pela teoria enunciada por Silver e, depois, pelo próprio enredo que o relega para o lado de ‘fora’ de sua casa, aquilo que representava a concretude de sua subjetividade, em “*Happy hour*” a relação binária se dá de maneira menos material, sendo a memória aquilo que estabelece o que faz ou não parte de certa comunhão entre o narrador-personagem e Alessandro. Nesse caso, ainda, parece haver uma área cinzenta na qual o ‘dentro’ e o ‘fora’ se comunicam em todas as vezes que o protagonista vacila e parece se lembrar de um passado que somente o homem que o aborda lembra (como fica demonstrado nos trechos citados no resumo do conto (p. 85)), conforme reproduzimos a seguir:

[...] **Starei** per dire che al Vinality di Verona non ci ho mai messo piede e che per di più non ho mai messo piede neanche a Verona. **Forse** una volta alla stazione. Ma non lo dico. Rimango perplesso perché lui **pare** davvero convinto di quello che afferma. È molto amichevole e io **sembro** collocarmi esattamente al centro della sua attenzione. **Non capisco** il perché, ma non mi dispiace. **Forse** è gay, penso. (PECORARO, 2007, p. 61-62, grifos nossos)

Todas as palavras em negrito na citação expressam a inexactidão de “*Happy hour*”, pois a narração em primeira pessoa do protagonista é feita de maneira fragilizada e vacilante desde o início, sendo difícil ao leitor atribuir um estatuto de verdade preciso ao conto. A impossibilidade de determinar se o protagonista conhece ou não Alessandro e qual é a real motivação da abordagem violenta deste no final da história se encaixam na dialética do não-lugar, pois demonstram o grau de dispersão no qual a voz narrativa está submersa, estando ‘fora’ até mesmo de sua própria consciência e memória.

Entretanto, o não-lugar em “*Happy hour*” não se restringe à abstração malversada do protagonista, pois o itinerário kafkiano mencionado anteriormente (p. 85) dá concretude a um percurso no qual a paranoia vai se formando em um *crescendum*: em um primeiro momento, o narrador se diz deslocado, pois, antes da chegada de Alessandro, ele estava à margem do *happy hour*: “[...] Se provo ad aprire bocca mi guardano come per dire: ‘Ma di che t’impicci? Di cosa parli? Che c’entra? Che vuoi? Non lo vedi che stiamo discorrendo tra noi?’. Nessuno mi si rivolge così apertamente, ma leggo i loro sguardi. Non so, forse è paranoia mia.” (PECORARO, 2007, p. 58). Logo em seguida, a indiferença das outras pessoas passa à degradação do lugar onde estão, sendo essa uma marca muito relevante, dada a impossibilidade de conforto em um local que é descrito da maneira como se segue:

Ho piede bagnati, le scarpe fradicie immerse in quattro, cinque centimetri d’acqua che allagano la strada. Solo io me ne accorgo, sembrerebbe. Tutta questa gente non

ci fa caso, come non fa caso alle schifezze che ci galleggiano dentro. Cartacce, residui di cibi vari. Di verdure, cavoli, cicoria, rucola. Pezzi di pane ormai gonfi d'acqua. Frutta marcia. Una quantità di mozziconi di sigaretta. Pezzi di cacca. Persino un assorbente usato, vedo. [...] (PECORARO, 2007, p. 58)

A descrição de um espaço nada convidativo e imundo está de acordo, do ponto de vista do narrador-protagonista, com um local no qual as pessoas são grosseiras, um lugar que impele para 'fora'. Sendo assim, o leitor percebe uma passagem do ponto de vista subjetivo à concretude da percepção do personagem, mesmo que seja 'contaminada' pela narração em primeira pessoa: no fundo, não importa se aquele espaço é ou não do jeito que percebe o protagonista, pois a narrativa é constituída pela degradação e, por isso, temos que aceitá-la como a verdade que funda o conto.

É nesse sentido que capturamos passagens que demonstram cada vez mais a paranoia como justificativa do não-lugar desse protagonista, sendo o estado de confusão mental e a falta de memória apenas reflexos do real estado de isolamento e do sentir-se perdido, como quando afirma: “Potrei andarmene anch'io, squagliarmela, ma non lo faccio. Non saprei dove andare. Tornare a casa? Non ricordo che strada devo fare per arrivarci, non mi oriento, da qui. Ma una casa ce l'ho. È solo che non ricordo dove sta, per il momento. Più tardi mi verrà in mente. [...]” (PECORARO, 2007, p. 62). Pelo trecho citado, poder-se-ia, até mesmo, retomar a questão das recorrências para defender a tese de que o protagonista de “*Happy hour*” seria Silver, de “*Camere e stanze*”, em um momento posterior à saída de sua casa, como se ele estivesse vagando até encontrar Alessandro e, devido ao trauma vivido há pouco, estivesse totalmente desorientado. Seja como for, porém, para concentrarmos na questão do não-lugar, a expressão “[...] Non saprei dove andare [...]” sintetiza a impossibilidade de apropriar-se de seu lugar e de tomar uma decisão que possa, enfim, orientá-lo. Os personagens de *Dove credi di andare* são permeados pela sensação de não saber exatamente onde estão e nem para onde querem ir, sendo emblemático o título do volume de contos – mesmo que Pecoraro, em entrevista, tenha dito que o título surgira como que de modo improvisado.

É por isso que “*Happy hour*” tem passagens significativas nas quais, na construção de uma ideia de um não-lugar (que parte da paranoia subjetiva à uma percepção concreta das coisas) predomina, por exemplo, o *condizionale*, tempo verbal que, em português, equivaleria ora ao Futuro do Pretérito do modo Indicativo, ora ao modo Subjuntivo. Veja-se o exemplo:

[...] Ho i piedi freddi e penso ai cazzi miei. Cioè, **vorrei** pensarci se ne avessi, ma mi sento completamente vuoto e percorribile. Stasera **vorrei** avere una vita mia, completa di cazzi miei, però mi pare di non averla.

Penso che non è cosa di adesso: io non ho mai avuto *cazzi miei*, non ho mai capito cosa **significasse** averne. (PECORARO, 2007, p. 63, grifos nossos)

A expressão verbal em negrito aponta à hipótese, ao desejo de ter e ser aquilo que jamais teve e pôde ser; é nesse sentido que o protagonista de “*Happy hour*” se perde em um posto que, antes da chegada de Alessandro, já não existia, pois se trata de um lugar querido e inalcançável, uma vez que ele recai sobre a inerente mediocridade que o liga a Silver e a todos os outros personagens. E, se o que resta para eles é a virtualidade do pensamento, da imaginação de uma vida impossível, a indiferença será outro ponto marcante em seu discurso:

[...] Le scarpe fanno CIC-CIAC e altri rumori di risucchio idraulico nel silenzio di questa serata blu, in una città che potrebbe essere Genova e sicuramente non è la mia città.
E allora che città è questa? Perché non qui?
Mentre mi fulmina questo pensiero, Alessandro dice: “Ecco il Mocambo”.
Io dico: “Scusa, ma che città è questa?”
Lui ride.
“Perché ridi? Che città è questa?”
“Come che città è questa? Non fare domande assurde” mi risponde lui e ride ancora.
(PECORARO, 2007, p. 65-66)

O tom angustiante de não saber onde está vai de encontro com a indiferença inicial, porque, de fato, o enredo do conto não depende de elementos espaciais determinantes, diferentemente de “*Il match*”, por exemplo, que cita a Scalo San Lorenzo, rua próxima a Roma Termini, estação central da capital italiana. Para o protagonista de “*Happy hour*”, uma vez instaurado o limbo subjetivo, qualquer outro elemento será parte do mesmo não-lugar, não havendo espaço para a memória, para o encontro com Alessandro, para o Mocambo, para nada; e, ao final, assim como Silver, ele é expulso grosseiramente, mas pelo garçom, que lhe diz: “[...] La direzione le comunica che è un ospite sgradito. [...]” (PECORARO, 2007, p. 71).

Passando ao próximo conto, “*Vivi nascosto*”, o movimento de ‘dentro’ e ‘fora’ se dá a partir das considerações iniciais sobre a gastrite, que propõe um ambiente interno visceral e metonímico do estômago em oposição ao ambiente degradado e desestimulante do local de trabalho de Bonfilio. Dizemos metonímico porque o estômago, descrito como “[...] un sacco rosso pieno di muco, vene e schiume disgustose, cibo in decomposizione, che puzza e va in acido [...]” (PECORARO, 2007, p. 75), está alinhado com os pensamentos do personagem, que comenta, em privado, para si, as cenas que narra; logo, o que é externo, como o corpo humano, o ambiente no qual este está inserido e as relações sociais, são ‘limpos’; porém, no interno das cavidades desse corpo, ambiente e relações, assim como o estômago, há o ‘dentro’ marcadamente animalesco e escatológico.

Narrativamente, na sequência do conto, o binômio ‘dentro’/’fora’ se desenvolve em dois planos simultâneos: o da cena da reunião (iniciada no momento em que Bonfilio chega e se apresenta (PECORARO, 2007, p. 76)), que vai sendo construída a partir de descrições e diálogos em discurso direto; e aquele pertencente à Bonfilio, que deixa seus pensamentos ecoarem dentro de sua mente, resultando quase como uma voz que escapa, ditas em voz alta inadvertidamente, as quais apenas o leitor tem acesso. Porém, soma-se a esses dois um terceiro plano, derivado do segundo, que expressa o mantra do conto (“*Vivi nascosto*”), sempre em itálico e pertencente ao caráter híbrido do narrador – sobre o qual ainda trataremos. Nesse sentido, o engenheiro também está em uma espécie de limbo, pois ele já não pertence ao mundo dos negócios e nem está aposentado, restando-lhe a paranoia de um possível esquema por trás da reunião, do qual teria sido excluído.

É interessante notar que, assim como há uma correspondência entre Silver e o protagonista de “*Happy hour*”, podemos identificar outra entre este e “*Vivi nascosto*” que corrobora com a ideia da exclusão e da consequente expulsão dos personagens para o ‘fora’: diferentemente de “*Happy hour*”, o leitor termina “*Vivi nascosto*” sem saber exatamente qual é o objetivo da discussão da reunião, ou seja, não há um elemento concreto para o conflito, como a quantia de 20 mil euros que Alessandro fora cobrar. Logo, Pecoraro consegue manter o itinerário kafkiano e o constrói a partir de uma linguagem tecnicista, cheia de termos e siglas que, certamente, tendo trabalhado por anos na prefeitura de Roma, o escritor conhece bem; contudo, esses jargões no terceiro conto do volume têm a função de expressar a ideia de uma burocracia engessada, que não faz sentido e não é profícua, gerando o mal-estar repetitivo que experimenta Bonfilio há anos, como fica evidente no trecho abaixo:

“... insomma, forse il dottor Bonfilio non è al corrente delle ultime decisioni della Giunta di Governatorato e neppure dei risultati che abbiamo raggiunto qui, nell’ultima riunione, ma francamente prendersela ancora con la SSB perché non decide mi sembra una posizione veterotecnica che non tiene conto delle diverse istanze emerse delle ricognizioni sul territorio...” (PECORARO, 2007, p. 80)

Bonfilio, no segundo plano, em seus pensamentos, para o leitor, responde: “Ma che cazzo dice? Ce l’ha con me? Perché anche lei con quell’espressione, quella faccia da presa per il culo? [...]” (PECORARO, 2007, p. 80). A indignação do protagonista não é apenas pela indiferença com a qual julga ser tratado por Sereni, mas pela verbosidade que nada quer dizer e que nada produz. Ainda, ele não sabe do que estão falando e pouco pode contribuir, sendo sempre rebatido quando diz algo e sendo ignorado (inclusive pelo fato de que não lembram o seu nome). Desta feita, enquanto a marca textual do não-lugar em “*Happy hour*” é o

condizionale, em “*Vivi nascosto*” o é a imprecisão e o não entendimento, sendo a fórmula ‘*Non capisco*’ apresentada em diversas variações, como em: “[...] Non riesco a capire né il tipo di manovra, né lo scopo, l’obiettivo, né a intuire a favore di chi eventualmente la stanno compiendo. Però, io sono fuori... è poco ma sicuro. [...]” (PECORARO, 2007, p. 85).

Bonfilio, não tendo um lugar para si (e parecendo não querer um), deve lidar com a dura crítica e com a exclusão, sendo pronunciado por Sereni: “[...] Non lo percepisci quando sei fuori? Quando non ti si fila più nessuno, quando non conti più niente, non te ne accorgi e seguiti come se niente fosse? [...]” (PECORARO, 2008, p. 94-95). A expressão *sei fuori* é clara e, somada àquilo que diz Sereni na página seguinte, carrega uma imposição de que o engenheiro deve encontrar um lugar para si à força e colocar-se ali, colocar-se em seu lugar, mesmo à contragosto. E é por isso que, em uma série de questionamentos, a personagem interroga Bonfilio em uma sequência emblemática para o assunto do qual estamos tratando, especialmente porque enuncia, inclusive – e uma vez mais – o título da obra:

“... sei sempre stato odioso Egidio, hai quest’aria che niente ti riguarda. Sempre col sopracciglio alzato, è come se volessi sempre precisare: “Io non sono uno di *voi*, sono oltre, io, sono altrove”. Oltre? Dove saresti tu? Dimmelo Egidio, dove pensi di essere? E chi credi di essere? **Dove credi di andare?** [...]” (PECORARO, 2007, p. 95, grifos nossos)

As perguntas retóricas de Sereni corroboram a uma ideia que trouxemos sobre o conto “*Il match*” e que, neste momento, ajudam a compreender que o não-lugar em *Dove credi di andare* transcende o elemento geográfico, ou seja, não é porque o conto é localizado no espaço físico que encontra correspondência na realidade que ele desviará do binarismo constante do ‘dentro’/‘fora’, já delineado. De fato, é possível identificar a cidade de Roma como o local no qual o enredo se desenvolve, porém ela não é um elemento constituinte da narrativa; não é um elemento que sequer cause uma dependência da capital no conto, diferentemente de “*Farsi un Rolex*”, conto este que traz o dialeto napolitano e é fundado sobre uma perspectiva de que é Nápoles, com o seu ar e a sua dinâmica, a responsável pela violência, sendo Raffaele Torre uma metonímia do contexto já introduzido nas primeiras páginas (PECORARO, 2007, p. 121). Por isso, a relação ‘dentro’ e ‘fora’ em “*Il match*” acontece de duas maneiras: a primeira na dependência que o pintor cria com o galpão, sendo o local escolhido para a livre expressão de sua subjetividade (como era a sua casa para Silver, de “*Camere e stanze*”); e a segunda é a concepção de arte que o protagonista tem, sendo que tudo se resume ao retângulo e há uma polarização entre a sua *pittura-pittura* e o resto, como se a sua prática fosse, de alguma maneira, superior às outras.

No primeiro caso, o pintor cria uma relação de dependência com o galpão, pois ali ele consegue se expressar livremente, da maneira como gostaria, de fato acreditando não ter vínculos com a realidade e praticando esta ideia alucinatória através da pintura, como se a arte também não possuísse vínculos. Sendo assim, pouco a pouco, ele mesmo se torna o objeto da instalação, pois vai trazendo mobílias que lhe permitam estar e permanecer ali: “Poi mi compro un frigo economico e lo piazza al centro del locale, assieme a un letto-poltrona, a un tavolo e qualche sedia. Compro un condizionatore portatile Delonghi del tipo tosto.” (PECORARO, 2007, p. 113). Fora isso, ele nutre a ilusão de que pagará por todos os custos extras, que superam em muito o limite de cinco mil euros imposto por Clarelli. Por isso, quando o galerista retorna exigindo que saia de lá e, ainda, adentra o local sagrado para o pintor, o protagonista enfurece e responde com violência, pois se sente violado no único lugar em que ele pôde dar concretude à sua subjetividade e à sua intimidade, mesmo que de maneira obsessiva. Ele é impelido para ‘fora’ como aconteceu com Silver, no primeiro conto; mas a diferença entre os protagonistas é que, enquanto aquele permite que adentrem em sua casa e, pouco a pouco, vai sendo levado para fora, o pintor é convidado a entrar e não quer mais sair, como se fosse um parasita ele mesmo, criando uma relação de simbiose com seu hospedeiro (o galpão), como podemos observar em colocações como: “Sovrappongo nuovi segni e nuove strutture a quelli già dipinti.” (PECORARO, 2007, p. 115); “Io lo so che così non va bene, che una pittura come la mia ha i suoi tempi, le sue pause, che per fare un buon lavoro occorre dare tempo ai dubbi di maturare... E tuttavia...” (PECORARO, 2007, p. 116); “Credevo di essere padrone e signore dei miei gesti e invece non è così.” (PECORARO, 2007, p. 117).

Enfim, o segundo momento da expressão ‘dentro’/‘fora’ de “*Il match*”, na realidade, antecede o momento em que o pintor vai ao galpão, aparecendo como uma concepção em todo o conto, ou seja, a ideia de que tudo se resume à forma retangular, ideia fixa que determina o enredo a partir do segundo parágrafo: “[...] in fondo è il rettangolo che vince su tutto e tutti, è il rettangolo che ritorna sempre, bianco e minaccioso. [...] Quasi tutto è rettangolare: non siamo mai liberi, nessuno è libero e il rettangolo ci domina.” (PECORARO, 2007, p. 99). Se a forma retangular da tela se impõe para o pintor como uma determinação do que está dentro e fora das margens e essa qualidade é uma verdade para todo o resto, logo a vida também é pensada em termos do que cabe ou não em uma forma retangular, em uma espécie de tela. Metaforicamente, é como se esse pintor dissesse que os limites se impõem a tudo, não importa o quê; a grande conquista de Pecoraro, porém, é fazer com que esse discurso seja feito antes que o narrador conte o que houve entre ele e Clarelli, sendo a compreensão dos limites uma consciência tardia adquirida somente depois do atrito. Por isso,

textualmente, “*Il match*” é marcado pelo pretérito imperfeito, principalmente na primeira parte do conto, em passagens como: “Il mondo della pittura finisce sempre lungo i margini di un rettangolo, **pensavo**, che sono come la balaustra di una piattaforma.” (PECORARO, 2007, p. 99, grifo nosso); “**Ordinavo** la tela con queste proporzioni segrete e nascoste, così e così, in modo che ne risultasse un rettangolo dotato di una sua dignità e autonomia, ma poi **cervavo** di ignorarlo e **volevo** pensare che la mia pittura vi fosse capitata dentro.” (PECORARO, 2007, p. 99, grifo nosso). A lição – se é que podemos dizer que houve aprendizado – do pintor vem depois do trauma de modo a assombrá-lo, sendo este o sintoma de uma subjetividade enfraquecida.

Como fica delineado, o protagonista do quarto conto de *Dove credi di andare* também está em um não-lugar, pois ele deve sair do galpão e porque o seu pensamento é restritivo em relação aos retângulos que determinam a vida, sendo relutante e violento quando essa lógica é quebrada por algum elemento externo. Por isso é que ele agride Clarelli e aceita a total degradação de si e de seu corpo para poder enquadrar a sua realidade em uma visão retangular, em uma tela, sendo o motivo de sua crise o não saber lidar com a infinidade das paredes brancas, sem margens; ele abre mão, inclusive, de sua dignidade, passando os últimos momentos no galpão de maneira deplorável antes de ceder às pressões do galerista e, finalmente, sair de lá:

Resto al buio con un caldo pazzesco, la roba in frigo che marcisce e tutta quella pittura fresca intorno a me che si asciuga lentamente sulle pareti.
Finisco rapidamente colori e solvente.
Non so dove fare i miei bisogni, piscio nelle bottiglie di acqua minerale e caco nei barattoli vuoti di solvente che subito richiudo.
Ho fame e caldo.
Dopo due giorni apro la porta e schizzo fuori di lì.
È notte inoltrata e me ne vado a casa. (PECORARO, 2007, p. 118)

Se a violência fecha “*Il match*” de um modo súbito e impactante com a agressão contra Clarelli, “*Farsi un Rolex*”, por sua vez, é marcado pela violência do começo ao fim. Por isso, retomando o que foi dito sobre a cidade de Nápoles, temos um conto no qual Pecoraro lança mão de uma visão determinista para dar literariedade⁸⁶ a um fato de crônica: na página 90 desta dissertação, no resumo do conto em questão, mencionamos que este fora dedicado a Nicandro e baseado em um episódio ocorrido com tal amigo do escritor, que

⁸⁶ Referimo-nos ao fazer literário, não necessariamente adentrando nas particularidades e conceitos da teoria formalista/estruturalista de autores como Viktor Chklovsky (1893-1984), Roman Jakobson (1896-1982), entre outros.

realmente é napolitano e advogado. Esse dado é importante para compreendermos que o protagonista Raffaele Torre não é apenas um caractere ficcional, mas nutre-se de um saber que, a priori, não literário e que dá pano de fundo à narrativa, estabelecendo um efeito especular, pois se são o ar, as pedras, as ruas e as pessoas de Nápoles a promover a sua degradação, também esses elementos serão degradados, inclusive no tocante às relações sociais. Em uma progressão que alterna entre a fonte em itálico (pensamentos do protagonista) e aquela em estilo ordinário (narrador em terceira pessoa), Raffaele Torre descreve a cidade de maneira fulminante, estabelecendo um desejo claro de estar fora dali:

Napoli: la paranoia eterna. Siamo a questo. Un giovane un po' lazzaro, che se ne sta per strada e pensa ai cazzi suoi, mo' mi deve mettere paura. Questo aspetta l'amico suo che viene a prenderlo col motorino. Magari si vanno a fare uno scippo dall'altra parte della città, a Vomero, a Chiaia. Oppure va al lavoro. Se non ruba farà probabilmente il commesso in qualche negozio di camorra di via Roma. Sai quelle bottegacce. Dicono che sono coperture, tristi, illuminate male, con quei nome importanti, mal scritti: Kryzia, Calvin Klain. Oppure Ornella Intimo, Dry Ice confezioni. Che c'entra il ghiaccio secco, con le confezioni? Tutti sanno che sono attività legate alla camorra, nel senso che pagano il pizzo, oppure che hanno aperto il negozio per fare contenta la mogliera, per metterci l'amante, la fidanzata. O tutte e tre. [...]. (PECORARO, 2007, p. 126)

Como fica evidente no trecho acima, são nominados lugares que realmente existem em Nápoles, como o bairro de Vomero e o distrito de Chiaia, ambos reconhecidos pela vida noturna agitada e pelos negócios ilegais ligados à máfia, segundo traço que determina o cenário do conto para além da geografia.

Nesse ponto é importante sublinhar como a literatura de Pecoraro está alinhada com uma experiência importante no cenário italiano contemporâneo, que é aquele de escrever apostando no limiar entre ficção e não-ficção, como salientam os críticos Raffaele Donnarumma, Giuliana Benvenuti e Carla Benedetti, referenciados previamente (p. 116). O tópico nos leva a uma ideia muito difundida no senso comum e que teria ganhado força, justamente, no projeto de ficcionalização e apartamento da realidade do pós-modernismo, ou seja, de que toda literatura seria ficcional e, portanto, não guardaria relevância e nada teria a dizer; não teria como intervir no 'mundo real'. Além de colaborar com a ideia mercadológica de um produto como qualquer outro, essa compreensão de que toda narrativa faz parte de um imaginário fantástico descompromissado está alinhada com a concepção de que a literatura (e a arte, por extensão) não nutre relações com o imaginário da sociedade. Outra problemática gerada a partir disso seria que, contrariamente e, por conseguinte, toda forma que não é ficção, ou seja, que não é literatura, traria consigo uma relação íntima com a realidade e, logo, com a verdade. É notável que o tema é amplo e, logo, não seria o caso de desenvolvê-lo

agora; porém, a sua indicação serve a demonstrar caminhos de análise da obra de Pecoraro, principalmente se colocado em perspectiva junto a outros escritores da literatura italiana contemporânea que apostam no caráter híbrido entre ficção e não-ficção.

Voltando à questão do não-lugar em *“Farsi un Rolex”*, nota-se que Raffaele Torre expressa um mal-estar sobre a sua cidade e Giancarlo, seu filho, é um exemplo de alguém que teria tido sucesso por conseguir sair da Itália, tendo, portanto, superado a degradação de origem. Porém, é interessante perceber o contraste entre a visão do advogado e a de seu filho, pois, enquanto este diz que a Itália é um paraíso terrestre e que onde vive é igualmente cheio de perigos, aquele insiste em idealizar o estrangeiro:

[...] *E poi al telefono mi dice: “Papà, tu forse non te ne rendi conto, ma noi italiani viviamo nel paradiso terrestre in confronto a qui”. Paradiso un cazzo: il freddo gli fa perdere la memoria. “Papà, anche qui ci sono le bande giovanili, sono un problema, branchi di ragazzini pericolosissimi, che ti ammazzano a coltellate e poi ti danno fuoco per puro divertimento: non li leggi i giornali?” [...]. (PECORARO, 2007, p. 127)*

Vemos no discurso de Raffaele Torre aquilo que, no Brasil, Nelson Rodrigues (1912-1980) cunhou como o complexo de vira-lata, definido pelo próprio escritor como “[...] a inferioridade em que o brasileiro se coloca, em face do resto do mundo [...]” (RODRIGUES, 1993, p. 61-63). À época, na década de 1950, Nelson Rodrigues tinha como fato de crônica a derrota do Brasil para o Uruguai na primeira copa sediada em nosso país, o que revelou uma hipervalorização pelo que vinha de fora (produtos e costumes), a baixa autoestima e o pouco senso de nacionalidade. De alguma maneira, o leitor brasileiro consegue identificar esse mesmo raciocínio em *“Farsi un Rolex”*, pois não há um só momento em que Nápoles, metonímia da Itália, não seja desfigurada e responsabilizada pelo que há de ruim, de maneira que as suas mazelas urbanas justifiquem a paranoia, a insensatez e a mediocridade do protagonista. Em outras palavras, Raffaele Torre assume o determinismo – quase darwinianamente – para não se responsabilizar por seus próprios fracassos e por sua inação perante a vida, sendo esta evidente na resposta às colocações do filho – citadas anteriormente – e, depois, em sua reação à tentativa de assalto (“[...] *Napoli ci strangola. [...]*” (PECORARO, 2007, p. 113)). Por isso, o êxtase sentido logo após o ocorrido dá-lhe o ânimo que ele sozinho nunca conseguira ter; porém, enfim, passada a adrenalina, ele volta a ser quem sempre foi: um advogado medíocre que é descontente com a sua vida e com a sua rotina e que não consegue fazer nada para mudá-las, precisando de um fato extraordinário (que vem de ‘fora’) para que sinta alguma energia vital novamente.

E, para concluir, o protagonista de “*Farsi un Rolex*”, apesar de negar o ‘dentro’ no qual está e no qual vive (em um movimento que almeja o ‘fora’, portanto) está totalmente integrado à Nápoles, sendo a marca do dialeto um exemplo claro de como ele faz parte do lugar indesejado. Já citamos o trecho no qual Pecoraro traz o dialeto napolitano (p. 91), sendo esta retomada importante para demonstrar como se dá a dialética do não-lugar neste conto, que fora marcado geograficamente pelos nomes da cidade de Nápoles e que, agora, é remarcado pelo uso de uma língua local, reafirmando o determinismo. Esse movimento é relevante, também, quando observada a progressão de *Dove credi di andare*, pois cria-se um contraste importante entre “*Il match*”, “*Farsi un Rolex*” e o conto subsequente, “*Rosso Mafai*”: no primeiro caso, Roma é apenas um cenário sem o qual o enredo poderia realizar-se sem desnaturalizar-se, ou seja, poderia ocorrer em qualquer cidade italiana; no segundo, como estamos vendo, Nápoles se impõe e dita o tema do conto, inclusive na maneira de pensar e de se comportar do protagonista; e, no terceiro, não há enunciação geográfica alguma, pois o que está em relevo é o *Progetto* do pintor, elevando o grau subjetivo e sugestivo da narrativa. Logo, conforme observamos por essa sequência (e pelos contos posteriores), a dialética do não-lugar é transversal em *Dove credi di andare*, ora imputando a objetos e cenários a culpa por sua condição mediana, ora exibindo uma subjetividade fragilizada e igualmente medíocre.

A partir dessa relação, passemos a “*Rosso Mafai*”, penúltimo conto da obra. Como Pecoraro aposta no não dito, sendo irrelevantes os nomes dos protagonistas, em alguns casos, o leitor pode até mesmo ler “*Rosso Mafai*” como uma continuação de “*Vivi nascosto*”: é como se o engenheiro Bonfilio, que queria se aposentar e, em seus pensamentos, repetia o mantra homônimo ao título do conto, finalmente se retirasse e vivesse sozinho na casa da praia habitada pelo agora pintor do sexto conto⁸⁷. A explicação para essa retirada, assumindo que seja o mesmo personagem, ter-se-ia dado pelo esgotamento mental e físico que o consumiam na repartição na qual trabalhava, tendo que conviver com pessoas que o isolavam (segundo o seu ponto de vista), agravando um estado depressivo articulado em toda a obra, conforme analisamos na questão do estilo da morbidez (p. 115). Sendo Bonfilio o pintor de “*Rosso Mafai*” em um momento posterior de sua vida, o leitor teria que assumir que, entre uma e outra narrativa, teria havido um surto, descrito de maneira sugestiva somente neste conto:

⁸⁷ Além das possíveis relações aqui apresentadas, um fato que possa corroborar a tal leitura – e que neste momento não cabe aprofundar – é a repetição de uma expressão em língua clássica em ambos os contos: em “*Vivi nascosto*”, o próprio título é mantra do protagonista, sendo esta uma frase do filósofo grego Epicuro; e em “*Rosso Mafai*”, por duas vezes, resulta a expressão latina “*nulla dies sine linea*”, do naturalista romano Plínio, o Velho (23 d.C. – 79 d.C.), que significa “nenhum dia sem escrever uma única linha”, ou seja, que aponta para a ideia de uma escrita perene, reflexiva e disciplinada. Vale ressaltar que, em *Dove credi di andare*, ambas as expressões ganham sentido irônico, pois os protagonistas são marcados pela condição da mediocridade.

Nessuno poteva più assumere un manager che rovescia la scrivania dei suoi avversari, urla e si esaspera, perde o controle ed esce dai binari perché non sa più como si gestisce un conflitto. *Uno che, a cinquant'anni suonati da un pezzo, perde la testa, si disunisce como un ragazzino e non sa più che pesci pigliare. Per quanto bravo sia, uno così non te lo tieni, non gli affidi un settore di un'azienda. Figurati poi se è il direttore tecnico della Divisione opere idrauliche, quella col fatturato più alto di tutta l'azienda: un'ira di dio di soldi. Fuori. Qualche miliardo e via, fuori. Nessuno mi ha più voluto, dopo. Si era sparsa la voce che non avevo retto la pressione e avevo dato di matto nel corso di un momento difficile. Che non sapevo più ragionare a freddo e prendere la decisione giusta sotto stress.* (PECORARO, 2007, p. 149-150)

E, ainda, em um trecho posterior, lembrando-se do momento da demissão:

“Ingegnere, ci spieghi com'è stato possibile che un manager della sua esperienza e capacità sia caduto in una trappola così evidente. La nostra è solo curiosità, perché lei capirà da solo che...” Qui viene il bello: mi si riempino gli occhi di lacrime, lì, davanti a quelle facce da cazzo sedute intorno a un tavolo. Mi metto a piangere. Quelli si imbarazzano un po', ma non più di tanto. So bene che ad alcuni di loro non dispiace affatto vedermi così, completamente piallato. Dio, non ci posso pensare: mi sono messo a piangere in pieno consiglio di amministrazione! (PECORARO, 2007, p. 163)

Seguindo a leitura proposta, Bonfilio teria chegado a um momento de estresse irreversível e, assim, já não bem quisto pelos colegas, depois de uma perda de controle significativa, ele é demitido e deve colocar-se para ‘fora’ da empresa, renunciando ao seu cargo e ao seu alto salário. Logo, o autoexílio do pintor de “*Rosso Mafai*” seria uma resposta a si mesmo, um isolamento para, finalmente, viver sozinho – *Vivi nascosto* – e poder dar continuidade ao seu projeto suicida. Para esse protagonista, não basta retirar-se dos meios nos quais se dão as relações sociais, pois, reconhecendo a sua mediocridade e a impossibilidade de reviver um tempo relegado à memória, o suicídio surge como uma opção; a questão, porém, é que assumir tal atitude implica uma covardia inerente aos protagonistas de *Dove credi di andare*, razão pela qual ele falha em suas tentativas de tirar a própria vida e preenche o seu *Progetto* com uma carga semântica tecnicista para mascarar a sua verdadeira intenção. É por isso que, ao longo do conto, os quadros e o suicídio são equiparados e adjetivados com as palavras: “técnica”, “método”, “receita”, “procedimento”, “melhor modo”, “rápido e simples”, “eficaz e seguro”, “limpo”, “racional”, “direito”, “atenção”, “perícia” e “cuidado”.

Ainda sobre o não-lugar, ao isolar-se para se retirar da vida em sociedade e assumir um alibi para as suas verdadeiras intenções, o pintor de “*Rosso Mafai*” acaba por criar um microcosmo para si, inaugurando um novo ‘dentro’; este, contudo, é continuamente provado por Carla, que tenta romper a bolha do protagonista ao ligar para ele (“[...] Lo chiamava tutti i giorni verso quell’ora, mentre era in pausa pranzo. [...]” (PECORARO, 2007, p. 159)) e ao

tentar induzir-lhe algum bom senso (“[...] “Lo chiami un programma quello di dipingere all’infinito tele senza significato, tutte uguali o al massimo di colore diverso?” [...].” (PECORARO, 2007, p. 161)). Entretanto, na impossibilidade de fazê-lo, Carla esvazia-se ao tornar-se parte de uma rotina, sendo que as suas ligações diárias não afetam o dia a dia do protagonista e, por isso, ela para de ser nomeada já há cinco páginas antes do final do conto. A vida à parte para retirar-se daquela montada pelo pintor do conto constitui um limiar entre a vida e a morte, sendo que aquela prevalece não por vontade, mas pela impossibilidade do protagonista de levar o seu projeto a cabo.

Por fim, para finalizar a questão do não-lugar em *Dove credi di andare*, o último conto, “*Uno bravo*” destaca-se, precisamente, por dois motivos que se entrelaçam, ou seja, a repetição do constante movimento de ‘dentro’ e ‘fora’ e a possível leitura de continuidade com os outros contos, mais especificamente pela ordem, com “*Rosso Mafai*”. Pensando no primeiro ponto, não se pode esquecer que “*Uno bravo*” é a capa de *Dove credi di andare* – mesmo que Francesco Pecoraro não tenha gostado dela – e esse fato dita, desde o início, uma relação com todos os outros contos ao dar-lhes aspecto, ao criar um estranhamento que vai se desenvolver em cada enredo. Por isso, sendo a capa a figura de um maori e sendo “*Camere e stanze*” o primeiro conto da obra, aquele que vai expressar em palavras a ‘teoria’ do não-lugar que estamos desenvolvendo nesta análise, faz sentido que o último seja repleto de binarismos ‘dentro’/‘fora’, pois fecha um ciclo iniciado ao abrir o livro.

Na primeira página de “*Uno bravo*” (PECORARO, 2007, p. 167) quando o narrador em terceira pessoa começa a introduzir o engenheiro Carlo Corrazzi através do ponto de vista de Erica Ferretti, a secretária, a observação sobre o protagonista vai em direção ao seu interior, pois não trata somente das ações observáveis por um olhar externo, mas, sim, de sensações e, até mesmo, das funções vitais e metabólicas que estabelecem a primeira ambivalência do que é interno e externo no conto – ou seja, o trabalho. Leiamos o trecho: “Questa sensazione di rallentamento delle funzioni vitali e metaboliche non la dava solo a coloro che entravano in contatto con lui durante le poche ore di non-lavoro che si concedeva, ma la percepiva lui stesso, supponiamo interiormente.” (PECORARO, 2007, p. 167). Estar ativo somente no trabalho e ser eficiente e quase perfeito funcionam como o ‘dentro’ no qual Corrazzi se realiza e pode ser aquilo que ‘fora’ não é; o seu reconhecimento profissional serve como preenchimento para lidar com a ausência do filho, Mario (PECORARO, 2007, p. 170) e com o fim do casamento (PECORARO, 2007, p. 172), situações que pertencem à vida ‘fora’ da empresa e, logo, que provocam uma atmosfera mórbida que leva o engenheiro a ‘desativar-

se'. Mais uma vez, os protagonistas de *Dove credi di andare* buscam algo para não precisar encarar a si mesmos, acostumando-se a uma vida mediana que se estabiliza pela inação.

Quando a revista com a foto inspiradora o instiga a tatuar-se por completo, há o segundo rompante em *Dove credi di andare*, sendo que o primeiro fora a reação ao assalto de Raffaele Torre em “*Farsi un Rolex*”. A atitude despropositada e inconsequente de Corrazzi vai tirando-lhe o espaço conquistado no seu ‘dentro’ (trabalho) tão esmerado de maneira progressiva, até que há um momento de confrontação aberta com a secretária, que não consegue mais disfarçar a sua incompreensão do por quê o engenheiro faria algo daquele tipo, colocando tudo a perder. O diálogo entre os dois vale ser reproduzido abaixo:

“Ingegnere, perché si è tatuato la fronte?”

Quello trasali, la Ferretti lo vide chiaramente. Poi la guardò con un’espressione che voleva essere vuota, e sorpreso disse:

“Ma che sta dicendo, Erica?”

“Ingegnere, non è una cosa che può passare inosservata, sa? Come le è venuto in mente?”

“Se si riferisce a queste macchie sulla fronte, le ho già spiegato che non è niente. Il dermatologo dice che dipendono dallo stress, dal troppo lavoro. Dice che devo riposarmi. Cercherò di farlo...” Poi, irrigidendosi, aggiunse in tono formale: “E alla fin fine, Erica... sono affari suoi?”

La Ferretti non si era impressionata, e a questo punto cercò di forzare la situazione:

“Ma lo sa quanto la può danneggiare? Ingegnere... lei così si gioca la carriera. Lo capisce? Se ne rende conto, sì o no?”

Corrazzi si alzò, le voltò le spalle, prese la giacca e uscì risolutamente, senza salutarla e senza voltarsi. (PECORARO, 2007, p. 180)

A clara tentativa de se esquivar do que Ferretti estava dizendo demonstra uma dissimulação por parte do protagonista, o qual, mais tarde, ao final do conto, revelará plena consciência do que estava fazendo (“[...] Questo tatuaggio, che io trovo bellissimo, fu una cura da cavallo, per me. E una provocazione per gli altri. Se tu avessi visto la faccia dell’amministratore delegato. [...]” (PECORARO, 2007, p. 194)). Logo, poder-se-ia até mesmo conjecturar uma leitura na qual a atitude premeditada de Corrazzi fosse, justamente, para culminar em sua demissão, sendo a primeira vez em *Dove credi di andare* que um protagonista estivesse plenamente consciente e fosse responsável por suas atitudes de modo desejado; a revista poderia ter sido o estopim de um movimento libertador que lhe dera a satisfação sempre buscada e nunca encontrada e, para fazê-lo, Corrazzi precisaria romper o binômio ‘dentro’/‘fora’ implodindo as suas relações no trabalho até o momento de não retorno.

Contudo, “*Uno bravo*” não foge do complexo da obra, seja pelo final inesperado com o derradeiro encontro entre Corrazzi e seu filho – o qual trouxemos quando propusemos o

diálogo entre eles no resumo do conto (p. 97) – seja, também, anteriormente, pelo diálogo com Moreno, seu companheiro de trabalho, já depois de ter sido demitido e de ter passado por várias transferências. Fazendo eco a um tema muito caro a tradição pirandelliana⁸⁸, Pecoraro propõe a dificuldade de se estabelecer o que é normalidade e quais são os limites e as relações entre as coisas, pois, a todo o momento, o protagonista é desacreditado por suas tatuagens mesmo que elas não tenham alterado em nada a sua rotina de trabalho – e as palavras do encarregado superior à Erica revelam isso:

[...] “Questa azienda non può tollerare un comportamento del genere da parte di nessuno. Lei ha abbastanza esperienza da saperlo, Erica. **Lo so che Corrazzi è bravissimo, ma non significa nulla.** Qualunque sia il motivo per cui ha fatto una cosa del genere, non possiamo affidare le nostre sorti, dare responsabilità, a gente coi tatuaggi sulla faccia. Sì, ha ragione, è solo un disegno. Peccato che è sulla faccia del nostro futuro amministratore delegato. Se lo tenga assolutamente per sé, ma stamani hanno telefonato da Londra. Vogliono sapere che succede. Possiamo dar loro torno?” (PECORARO, 2007, p. 184, grifos nossos)

A frase é explícita: “Lo so che Corrazzi è bravissimo, ma non significa nulla”. Há uma violência no mundo corporativo que estabelece ações e reações em linha com convenções sociais que são, muitas vezes, sem sentido. Sendo assim, é curioso que Moreno retome esse mesmo discurso, já que ele também pode ser considerado um personagem marginalizado por suas tatuagens e por não ter tanta experiência quanto o engenheiro. Afirma Moreno: ““Cioè’ aveva commentato dopo, ‘vabbè tatuarsi, piace anche a me. Ma, cazzo, c’è un limite.”” (PECORARO, 2007, p. 190). Como se vê, a afinidade entre Corrazzi e Moreno se dá pelo trabalho e pelo fato de ambos terem tatuagens; porém, o engenheiro faz diferença entre as suas e as de Moreno apontando ao significado, ou seja, que a estética do ‘aceitável’ passaria pela motivação simbólica que a tatuagem tem (PECORARO, 2007, p. 192). Fica claro que, mesmo sendo igualmente tatuado e subalterno, como Corrazzi, Moreno perpetua as sanções ao engenheiro ao reproduzir um pensamento um tanto quanto conversador, pois a questão que se impõe é: quem determina o limite de algo e como e por que deve fazê-lo? Ainda: que

⁸⁸ Pirandello coloca em questão, sobretudo, a realidade. Nada é, nada foi e nunca nada poderá ser, a não ser pelo ponto de vista de quem vê (*Così è se vi pare*, 1917). A realidade e sua ‘função’ são tão instáveis como qualquer opinião, pois é arbitrária e depende de um contrato social para existir, de um senso comum que estabeleça o que é normal e o que não é; os códigos de convivência aceitáveis e os puníveis, tudo isso permeado pelo sentimento do contrário, a própria definição de humorismo para o autor. Um exemplo de como o escritor debate a realidade e a normalidade das coisas é a novela *A Senhora Frola e o Senhor Ponza, seu genro*, de 1917 (in PIRANDELLO, 2011), na qual não se sabe ao certo qual dos dois protagonistas é maluco, mas, com certeza, um dos dois o é; e o outro, por piedade, ajuda na manutenção da loucura do demente. Portanto, Pirandello trata sobre a impossibilidade de dizer o que é ou não normal, pois tal conceito só se dá pela criação de múltiplas realidades a partir de múltiplos pontos de vista, nunca sendo unívoco e totalmente confiável.

avaliação subjetiva se faz para validar ou não a tatuagem alheia? São perguntas inferidas a partir do conto que permanecem sem resposta, pois, como já vimos, no universo de *Dove credi di andare*, não há julgamento moral cabível, uma vez que a mediocridade não eleva os personagens nem à superioridade moral e nem à inferioridade da condição humana – sendo esta já baixa, inclusive.

O segundo ponto que destacamos anteriormente, ou seja, uma leitura que considere uma continuação entre “*Rosso Mafai*” e “*Uno bravo*”, também aponta ao não-lugar, pois, o enredo dos dois contos nos permitiria assumir que Corrazzi seja o pintor suicida em um momento posterior ao encontro com o filho, variando de um personagem que pode ser lido como único (‘dentro’) de seu enredo e que, também, é destituído e vai para outro conto (‘fora’) – lembrando o jogo de atores/personagens de *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921), de Pirandello. Tal alteração da ordem dos contos coloca em perspectiva uma cronologia narrativa interessante, pois em “*Rosso Mafai*”, apesar da indicação de que o protagonista fora demitido por um descontrole, não é exatamente claro o que realmente aconteceu; desta feita, as tatuagens do engenheiro poderiam preencher essa lacuna. Ainda, poderíamos pensar que a obsessão pelos quadros e a tentativa de se matar do pintor de “*Rosso Mafai*” poderiam ser lidas como o desencadeamento pós-traumático da negação de Mario (o filho) ao ver o pai; isso também explicaria o estado longínquo entre os protagonistas e seus filhos, que são colocados à distância dos pais, em outros lugares e com outras preocupações. A paternidade também entra como uma relação social desgastada e, nesse caso, vai além do embate geracional, pois o que se configuraria como uma incompreensão promovida pela diferença de idades agora se encaixa como um vazio que os aparta, estando o pai ‘fora’ da vida do filho e vice-versa.

Do que discutimos até aqui, o não-lugar em *Dove credi di andare* é transversal em todos os contos e aponta a uma constante de incômodo para todos os protagonistas, uma vez que eles terminam por habitar um limbo, um limiar entre a vitória longínqua e o fracasso iminente, sendo o meio o seu lugar mais adequado. Francesco Pecoraro consegue, em seu exórdio, criar um tipo de personagem que expressa diversos sentimentos que compõem a condição humana, como o medo, a insegurança, a nostalgia, a tristeza, a decepção, o desengano, a dúvida; e, até quando parece que há um momento de afago, faz-nos lembrar de que a vida é cíclica e que, entre a vitória inicial que é o nascer e a derrota final que é a morte, há um meio de inúmeros altos e baixos que nos definem como seres errantes. Logo, se Silver, se Bonfilio, se Corrazzi ou se Raffaele, se pintor, se engenheiro ou se advogado, não há nome, profissão ou lugar que supere a condição inerentemente medíocre.

Se *Dove credi di andare* traz a marca do não-lugar de maneira tão impactante, é a imagem dos micro-organismos trazida anteriormente (p. 125) a abrir caminhos ao binarismo ‘dentro’/‘fora’ nas publicações posteriores, pois Pecoraro continua trabalhando a ideia de um estado interior *versus* um outro exterior, sendo aquele um signo de paz e este de conflito. A novidade, no entanto, é que a referencialidade passa a ser mais orgânica, ou seja, há uma passagem do ‘dentro’/‘fora’ do sujeito em direção aos objetos e ao mundo ao ‘dentro’/‘fora’ do sujeito para com ele mesmo enquanto matéria do mesmo mundo com o qual ele se coloca em debate. Essa maturação fica evidente no volume seguinte, *Questa e altre preistorie*, no qual o *Prologo* reza o quanto segue:

Possiamo definire la pelle un limite *vivente*, un confine sensibile, rabbrividente, tra il me e il non-me?

O più semplicemente un fodero, una borsa?

Oppure è la delimitazione tra un’internità organica totalmente mia e un’esternità che appartiene al mondo, all’universo percepibile, a qualcosa di essenzialmente estraneo, potenzialmente ostile?

La pelle *sente* sempre, anche se non ci facciamo caso.

La pelle del mio culo in questo momento sente la sedia, la poltroncina girevole a cinque gambe dove sono seduto, percepisce attraverso i pantaloni la consistenza della stoffa che ricopre l’imbottitura della seduta, il calore di questa sedia, la natura del materiale di cui è fatta.

[...] La pelle, cosa calda, nuda e piena di sangue, che essuda liquidi e sugne, che traspira e fermenta, puzza, si desquama, si arrossa o impallidisce se la solleciti, che sanguina se la graffi o la tagli o addirittura la trapassi.

[...] In realtà non sono *dentro* quest’organo, la mia pelle, ma *sono* la mia pelle.

La mia pelle sono io.

Voglio dire che è parte importante di un tutto, il mio corpo, col quale totalmente *coincido*.

Devo ripetermelo spesso: io non *sto dentro* il mio corpo, *sono* il mio corpo.

[...] La pelle, durante l’interminabile tempo profondo che precede l’animalità specifica dell’umano, si è specializzata in una funzione fondamentale: percepire. (PECORARO, 2008, p. 13-14)

Mais adiante, na última página do *Prologo*, a pele é comparada ao reboco dos prédios (PECORARO, 2008, p. 16) que acabam por se deteriorar dada a exposição a fatores meteorológicos do dia a dia. Logo, é nítido como a pele aparece exercendo duas funções: a primeira é, ainda, de maneira simples, um limite entre a matéria orgânica interior do indivíduo e a matéria do mundo que o rodeia; e a segunda é que a pele é um limítrofe simbiótico que conecta o ‘dentro’ e o ‘fora’ a partir do momento em que a voz narrativa enuncia claramente ser a própria pele e, logo depois, que a função desse órgão é a de perceber, ou seja, de sentir. Uma vez que há uma conexão sináptica insolúvel entre o interno e o externo, tem-se a primeira novidade em relação à teoria de Silver em “*Camere e stanze*”, pois contradiz a afirmação de que “[...] ‘Tutto rientra nella dialettica spaziale esterno-interno’ [...]”

(PECORARO, 2007, p. 14), conforme a citação trazida anteriormente. Portanto, a voz narrativa de *Questa e altre preistorie* dá um passo além daquele dado pelo narrador em terceira pessoa do primeiro conto de *Dove credi di andare*, pois, na primeira obra, não havia, ainda, a complexidade de pensamento não-binária de enxergar o mundo, sendo este, inclusive, um dos fatores da austeridade subjetiva dos protagonistas dos contos que resulta na mediocridade daqueles homens.

Se no universo da narrativa breve já é possível ver um desenvolvimento da questão ‘dentro’/‘fora’ na obra de Pecoraro, ao considerarmos os romances, especialmente *La vita in tempo di pace*, veremos como o protagonista, Ivo Brandani, continua a pensar em categorias de maneira que possa organizar o mundo e o seu lugar neste ao estabelecer fronteiras que, agora, têm relação não só com que é sensível e perceptível, mas, também, com o que é epistemológico. Leiamos um trecho das primeiras páginas do primeiro romance do escritor romano:

La battaglia era uno di quei momenti in cui l’ambiente entozoico, costituito dai fluidi e dai tessuti dei viventi, si presentava con un carattere di accentuata continuità: era sangue su sangue, merda su merda, ed era facile per i parassiti nuotarvi all’interno (nel senso di agitare flagelli, penducoli, bargigli, code, per le specie dotate di appendici), fino a trovare nuovi luoghi dove piantare radici e artigli e rostri, paradisi di cellule da invadere e successivamente uccidere, esattamente quello che, in un’altra classe di dimensioni fisiche, stavano facendo i turchi sotto il comando di Mehmet II, *Fatih*, il Conquistatore, alla città di Costantinopoli.

Sono duecento le specie parassite che possono infestarci. Il mondo, per come lo concepiscono loro, coincide in toto con l’organismo umano, dove vivono tutta la loro esistenza e dove trovano tutto il buono e il cattivo della vita, il nutrimento e un ambiente adatto alla riproduzione. Tra le specie infestanti rientrano protozoi e nematodi e cestodi e artropodi capaci di saltare da un organismo all’altro, da una specie all’altra, passando per fasi esistenziali in ambiente libero, dure e difficili, come puri momenti di attesa, di agguato, prima di poter nuotare di nuovo in qualche fluido o di annidarsi dormienti nei tessuti di qualche creatura: la vita si nutre della vita, che si nutre della vita e così via. Ivo Brandani, in quanto essere vivente, era anch’egli immerso fino al collo in questa logica, se ne giovava e al tempo stesso ne pagava le conseguenze. (PECORARO, 2013, p. 16)

A narrativa levada adiante por um narrador em terceira pessoa, que acompanha Brandani de maneira muito próxima, chegando a expor os seus pensamentos e vacilações, demonstra de maneira clara o que se quer dizer na primeira frase de *La vita in tempo di pace*, ou seja, que Ivo Brandani era perseguido pelo sentido da catástrofe (PECORARO, 2013, p. 9), considerando todos os cenários possíveis em uma situação qualquer, como se tudo pudesse sempre dar errado. Nesse sentido, esperando no aeroporto por um voo que nunca chega, com destino a Istambul, o engenheiro começa a conjecturar o motivo da queda do Império Bizantino, tomado pelos otomanos em 1453, sob o jugo do sultão Mehmet II (ou

Maomé II) (1432-1481). Contudo, essas reflexões não se movimentam sozinhas, pois, para fazê-las, Brandani recupera imagens, leituras e conhecimentos prévios que, sinapticamente, relacionam-se quase como em uma livre associação aglutinada somente pelo tema central da queda do antigo Império; por isso ele cita: pontos turísticos da cidade, como a basílica de Santa Sofia (PECORARO, 2013, p. 10); o livro *Momentos decisivos da humanidade* (1927) (*Momenti fatali*, em italiano), de Stefan Zweig (1881-1942) (PECORARO, 2013, p. 11); adiante, ao falar dos micro-organismos, os nomes científicos e as definições de amebas, protozoários e vermes como a *Naegleria fowleri* (PECORARO, 2013, p. 17) e o *Ascaris lumbricoides* (PECORARO, 2013, p. 19).

Desta feita, podemos dizer que, no primeiro capítulo de *La vita in tempo di pace*, a relação de ‘dentro’ e ‘fora’ se estabelece de maneira mais complexa, partindo de uma atmosfera de conhecimentos acumulados a uma dimensão paranoica que consegue imaginar uma troca de fluídos pós-batalha na queda de Constantinopla, que teria favorecido a infecção mútua entre os corpos mortos dos combatentes. O leitor consegue, portanto, verificar que a mesma ideia de invasão do que pertence ao mundo exterior no que é interior (sendo, metaforicamente, o interior subjetivo ou, também, literalmente, no que se refere à matéria orgânica) de “*Camere e stanze*” e de “*Il match*” está presente no primeiro romance de Pecoraro, sendo esta uma constante na poética do escritor. Apesar da limitação desta pesquisa, vale a pena notar que, assim como em *La vita in tempo di pace*, a sofisticação desse movimento continua em *Lo stradone*, pois, recompondo a sua vida de trás para frente, o protagonista do segundo romance deixa claro como, durante os anos passados, sempre esteve dentro e fora de alguma coisa (o Partido, por exemplo (PECORARO, 2019, p. 77)), sobrando apenas a inadequação, o não-lugar, afinal.

Acreditando ter demonstrando como a relação conturbada entre o ‘dentro’ e o ‘fora’ é constituinte em *Dove credi di andare* e como ele se desenvolve nas outras obras como um elemento da escrita de Francesco Pecoraro, é importante concluirmos, em linha com o que foi exposto na premissa deste capítulo, que a dialética do não-lugar é um dos três fatores que compõem a poética do homem médio, uma vez que todos os protagonistas dos contos do primeiro volume, a voz narrativa de *Questa e altre preistorie*, Ivo Brandani e o protagonista de *Lo stradone* compartilham a mesma inadequação, o mesmo incômodo, a mesma desarmonia e, como consequência destas, a mesma confrontação consigo e com o que está ao seu redor. Se isolarmos, porém, a primeira etapa deste não-lugar, explicitada pelo personagem Silver, na obra de 2007, notaremos, ainda, como a tentativa de selecionar objetos e pessoas como refúgio para lidar com essa contradição e desconforto é ora simbólica, ora concreta:

como ilustrado pelos exemplos dos contos, há vários elementos que incorporam a ilusão de que seria possível estar em paz, como se a presença deles fosse um traço organizador que permitisse, mesmo que momentaneamente, que aqueles personagens suportassem a si e ao mundo. É assim com o quadro de Afro Basaldella, em “*Camere e stanze*”, estopim da fuga de Silver depois de ter a casa tomada por estranhos; a água, em “*Happy hour*”, que aparece como um conector entre o plano do real e aquele da confusão mental do protagonista, sendo a única coisa que ele percebe e sobre a qual consegue se expressar coerentemente; o mantra “*Vivi nascosto*” no conto de mesmo nome, que aponta para a esperada fuga à aposentadoria; o galpão para o pintor de “*Il match*”, ilusão de liberdade e de expressão genuína; o relógio de Raffaele Torre, em “*Farsi un Rolex*”, motivador de sua ação inconsequente e libertadora; a cor vermelha e os quadros, em “*Rosso Mafai*”, que são propósito de fachada do engenheiro tendencialmente suicida; e as tatuagens, em “*Uno bravo*”, uma vez mais, signo de liberdade expressiva para Corrazzi. Logo, se todos eles precisam eleger algo para aterrarem-se é porque há um vazio intrínseco, o qual são incapazes de preencher.

Pecoraro retoma uma clássica concepção da literatura italiana oriunda do escritor romântico Giacomo Leopardi (1798-1837): um pessimismo cósmico definido por Belletti (2010) como o momento no qual há a “[...] conclusão de que se o homem sente constantemente um desejo de felicidade infinita, quem lhe impregnou a alma com essa necessidade foi a própria a natureza e, conseqüentemente, condenou o homem e todas as criaturas do universo à perpétua infelicidade” (BELLETTI, 2010, p. 90). Por isso, trata-se de uma condição entendida como inerente àquela humana, na qual o vazio é parte da subjetividade do indivíduo (o seu ‘dentro’) e para a qual a Natureza (o ‘fora’), compreendida como elemento da criação, está totalmente indiferente. Essa dura e inevitável relação fica evidente no diálogo em prosa, de 1824, intitulado *Dialogo della Natura e di un islandese*⁸⁹, como è demonstrado pelo trecho abaixo:

Natura. Immaginavi tu forse che il mondo fosse fatto per causa vostra? Ora sappi che nelle fatture, negli ordini e nelle operazioni mie, trattone pochissime, sempre ebbi ed ho l'intenzione a tutt'altro che alla felicità degli uomini o all'infelicità. Quando io vi offendo in qualunque modo e con qual si sia mezzo, io non me n'avveggo, se non rarissime volte: come, ordinariamente, se io vi diletto o vi benefico, io non lo so; e non ho fatto, come credete voi, quelle tali cose, o non fo

⁸⁹ Texto parte da obra *Operette Morali*, traduzido em português como: LEOPARDI, G. **Opúsculos Morais (Operette Morali)**. Trad. Vilma Katinsky. Campinas: Hucitec, 1992

*quelle tali azioni, per diletarvi o giovarvi. E finalmente, se anche mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei.*⁹⁰

A fala da Natureza expressa uma ideia na qual figuras divinas não existem, não podendo ter vontade ou desígnios sobre a raça humana, uma vez que esta é apenas mais uma entre os tantos elementos de uma criação puramente fortuita. Por isso, com o seu pessimismo cósmico, Leopardi conseguira expressar um sentimento de abandono e de angústia com os quais o ser humano, tendo a sua capacidade intelectual e expressiva aguçadas – *homo sapiens* – deve lidar com a incerteza do que há para o além-túmulo e confrontar-se com o dilema entre o seu livre-arbítrio e a solidão, não havendo nada e nem ninguém a lhe premiar ou castigar por seus sucessos e infortúnios. Enfim, retomando a epígrafe desta dissertação, a vida seria, então, “[...] uma agitação feroz e sem finalidade [...]” (BANDEIRA, 2015, p. 95).

Trazer este tópico à discussão sustentada até aqui sobre o que é e como se manifesta esse não-lugar em *Dove credi di andare* ajuda a elucidar a análise que o crítico Andrea Cortellessa faz na orelha de *Questa e altre preistorie*, obra que recupera, em grande parte, as publicações de *Tashtego*, antigo blog de Pecoraro e, portanto, posteriores até mesmo aos contos de 2007. Em tal ocasião, Cortellessa aponta para uma escrita cronística em Pecoraro, cujo tom é “[...] exasperado e intolerante, idiossincraticamente hiperreativo.” (CORTELLESSA, 2014, p. 695)⁹¹. Além do caráter ‘à flor da pele’, o crítico também consegue identificar uma inadequação na narrativa de Pecoraro que tem como um dos principais fatores a cidade – entenda-se: Roma – lugar que estaria relegado à borda inferior do Ocidente por sua crescente irrelevância pela história afora e, ao mesmo tempo, por sua insistência em explorar e subsidiar-se do glorioso passado, sendo esse um dos motivos do atraso em relação aos outros países no centro do capitalismo Europeu – como fica evidente em *Lo stradone*. Esse não-lugar físico passa ao subjetivo, conforme salienta Cortellessa:

[...] Segue uma inserção sobre o indivíduo e sobre o seu perene conflito social (“Nessuno di quelli della mia generazione si sognerebbe mai di dire che ha vissuto in un tempo di pace”), no qual quem diz “eu” percebe ser ele mesmo, em primeiro lugar, tenazmente “ancorado” ao moderno como um cefalópode preso à sua concha, um resíduo arqueológico (“non puoi davvero appartenere a questo tempo, se non come componente del passato”). A terceira seção dessa arquitetura [...] encontra pontos menos catastróficos na acurada e estupefata observação dos seres que vivem, flutuando, em um universo menos *pesado* que o nosso: peixes, crustáceos e moluscos. Compreendemos, assim, que a nossa existência se coloca em um estado

⁹⁰ Texto integral disponível em: <<https://www.studenti.it/dialogo-della-natura-e-di-un-islandese.html>>. Acesso em 02 nov. 2021.

⁹¹ Texto original: “[...] *esasperato e intollerante, idiossincraticamente iperreativo.*”.

intermediário e, por isso, infeliz, já que está entre o desgaste mineral dos restos ciclópicos de um moderno já remoto e o metamórfico rastejar equóreo, talvez, infinitamente futuro. (CORTELLESA, 2014, p. 695, tradução nossa)⁹²

Como demonstrado acima, Cortellessa conclui a sua análise apontando à infelicidade da condição humana por sua mediocridade, por seu estado intermediário entre uma remota matéria mineral e certa leveza de seres flutuantes, que não carregariam o fardo da autoconsciência, do dilema sobre o qual tratamos, enfim. Desse ponto de vista, o ser humano é inerentemente e inevitavelmente infeliz por ser a mais pura matéria que a Natureza leopordiana poderia ter criado, mas sem poder desfrutar da ignorância da própria matéria, como os peixes, os crustáceos e os moluscos, que apenas vivem.

Para concluir esta seção, cabe afirmar que o primeiro elemento que constitui a poética do homem médio em *Dove credi di andare* é a dialética do não-lugar, ou seja, uma ambivalência entre o ‘dentro’ e o ‘fora’, concreto e/ou subjetivo, que sempre define o caráter dos protagonistas dos contos e suas ações; esse binômio limitador enquadra a visão de si e do mundo ao redor em poucas possibilidades, gerando inadequação, desconforto, paranóia, ilusões e estados de angústia e de prostração. Considerando os exemplos trazidos anteriormente e as definições e explanações que fizemos até aqui, caberá questionar como esse caráter medíocre de estar em um não-lugar se traduz narrativamente. Identifica-se, então, uma construção narrativa que, para expressar o ponto de vista problemático dos protagonistas de *Dove credi di andare*, aposta em uma tipologia de narradores que descrevemos nesta pesquisa como híbridos, sugestivos, reveladores e frágeis, sobre os quais trataremos a seguir.

3.2. Narradores: híbridos, sugestivos/reveladores e frágeis

Assim como foi afirmado no início deste capítulo, o segundo componente da poética do homem médio em *Dove credi di andare* é um caráter narrativo fraco, no sentido de que tal

⁹² Texto original: “[...] Segue un inserto sull’individuo e sul suo perenne conflitto sociale (“Nessuno di quelli della mia generazione si sognerebbe mai di dire che ha vissuto in un tempo di pace”): dove chi dice “io” si rende conto di essere lui per primo, tenacemente “ancorato” al moderno come un cefalopodo al suo sprone di roccia, un residuo archeologico (“non puoi davvero appartenere a questo tempo, se non come componente del passato”). La terza sezione di questa architettura [...] trova accenti meno catastrofici nell’osservazione accurata e stupefatta degli esseri che vivono, fluttuando, in un universo tanto meno pesante del nostro: pesci, crostacei e molluschi. Capiamo allora che la nostra esistenza si colloca in uno stadio intermedio, e dunque infelice, tra il franare minerale dei resti ciclopici di un moderno ormai remoto e il metamorfico guizzare equoreo di un mondo, forse, infinitamente futuro.”

adjetivo não expressa um defeito na obra de Pecoraro, mas, sim, caracteriza um tipo de narrador que é vacilante, inseguro, incerto e que deixa inúmeras lacunas ao leitor. A voz narrativa dos contos, seja ela em primeira ou em terceira pessoa, é uma voz frágil que se quer assim, uma vez que, como analisado anteriormente, a inação dos protagonistas lhes faz habitar o limiar do não-lugar e funda uma série de recorrências temáticas, um estilo mórbido e uma linguagem vulgar.

Nesse sentido, estão presentes nos contos três tipos de narradores que, até onde se sabe, não correspondem à sistematização da crítica literária – ao menos, não com esses termos – mas que podem ser analogamente acostados às categorias preexistentes e fazer sentido se observados à luz da leitura encaminhada neste estudo. São eles: narradores híbridos; narradores sugestivos e reveladores; e narradores frágeis. Antes, porém, de dissertar sobre cada um deles, é importante ressaltar que, assim como os gêneros literários na compreensão bakhtiniana (BAKHTIN, 2000) não são estanques e podem misturar-se, os narradores de *Dove credi di andare* também compartilham características entre si; logo, não é porque classificamos o narrador de “*Camere e stanze*”, por exemplo, como narrador híbrido que ele não terá traços de narrador sugestivo, conforme se demonstrará nas páginas que se seguem.

3.2.1. Narradores híbridos

Podemos dizer que os narradores híbridos são aqueles em terceira pessoa, presentes nos contos “*Camere e stanze*”, “*Farsi un Rolex*”, “*Rosso Mafai*” e “*Uno bravo*”. A sua característica principal é plasmar a voz dos personagens, quase como se se confundindo com eles e tendo acesso aos seus pensamentos, falas e ações. Esse narrador abre espaço ao discurso direto (entre aspas) e tem grande intimidade com os personagens, sobretudo com os protagonistas, de modo que o leitor percebe uma confluência entre narrador e personagem e não se sabe ao certo quem é o enunciador no momento. Um exemplo disso é no conto “*Camere e stanze*”:

“Gli intellettuali scopano più degli altri”, aveva letto una volta su una rivista. Era il risultato di una ricerca americana. **Lui si diceva** spesso che solo i sociologi americani, nonostante il finanziamento privato dell’università, riescono a trovare soldi per ricerche così. Solo gli americani hanno tempo e soldi per fare ricerche su chi scopa di più, su chi scopa con chi, sull’effetto dei film porno, sull’amicizia e le reti di amicizie ecceteca.

In fondo era ovvio: gli intellettuali hanno più tempo e se la passano meglio, non fanno lavori faticosi e logoranti, si alzano tardi e quindi, come tutti i privilegiati, scopano di più. Anzi, alla fine il privilegio del privilegiato consiste in quello, **s'era detto** professionalmente, da sociologo. (PECORARO, 2007, p. 13, grifos nossos)

Como é possível perceber no trecho acima, há apenas duas marcas narrativas (em negrito) que demonstram que o narrador está reportando as opiniões de Silver sobre os intelectuais; contudo, entre “Lui si diceva” e “s'era detto”, há um discurso preenchido pelo narrador, como se ele tivesse acessado e interpretado os pensamentos do protagonista. Poder-se-ia, neste ponto, dizer que o narrador em terceira pessoa do primeiro conto é apenas um narrador onisciente, mas nos parece que tal categoria não abarca o seu caráter confuso e desesperado, plasmando a confusão e o desespero do protagonista; prova disso é o trecho em que as perguntas retóricas feitas pelo narrador expressam, justamente, a perturbação de Silver: “Ma era completamente stordito e non riusciva a reagire, a dire nulla. Chi erano quelle persone? Da dove venivano? Di chi erano amici? Chi li aveva introdotti in casa sua?” (PECORARO, 2007, p. 32). Ora, se o narrador de “*Camere e stanze*” fosse onisciente, ele teria o ‘domínio’ da narrativa e saberia explicar de onde vieram e quem eram aquelas pessoas; mas o ponto é que, apesar do ‘acesso’ a Silver, esse narrador tem a mesma restrição que teria qualquer outro personagem, tendo, por isso, um ponto de vista limitado. Dessa maneira, há um hibridismo entre o ponto de vista do narrador e aquele de Silver, pois ambos são limitados quando estão perante a um terceiro e ao espaço em que circulam.

Em “*Farsi un Rolex*”, por outro lado, a marca de hibridização da voz narrativa se dá pela diferença entre a fonte comum e a fonte em itálico, o que separa um narrador em terceira pessoa dos pensamentos e do monólogo interior do protagonista Raffaele Torre. É como se o narrador externo ficasse incumbido de reportar os discursos diretos e de fazer as descrições em um primeiro plano enquanto que o advogado as preenche com o seu percurso paranoico em direção ao escritório no segundo; por isso, os tempos da narrativa correm em paralelo, sendo possível que haja um longo pensamento do protagonista entre um simples e rápido diálogo, sendo este capturado pelo narrador em terceira pessoa. Citemos para exemplificar:

“Scusate, sapete l’ora?”

Eccoci al dunque. Vuole farsi un Rolex. Mi ha preso per uno che c’ha il Rolex. Quando ti chiedono l’ora, questi qui, è perché vogliono vedere se l’orologio che c’hai vale la pena di levartelo, se vale la pena di perderci tempo con te. Stai attento, non fare cazzate. Non si scherza con gente così. Sii gentile, rispettoso e civile. Chissà se dentro quella tasca c’ha il pezzo. Calma, Rafè: non può essere che semplicemente vuole sapere che ora è? Sei paranoico? Meglio non fargli vedere l’orologio, comunque. Magari vuole farsi lo Swatch. Chi se ne frega se ti rapina lo

Swatch: non devi fermarti – non fermarti – e non mostrare l’orologio. Devi soltanto dire che ore sono:

“Sono le quattro e mezza.”

È più o meno esatto, sono le quattro e mezza. Gliel’hai detto senza guardare l’orologio...

“Grazie assai.” (PECORARO, 2007, p. 127)⁹³

Se pensássemos em termos cronológicos, poder-se-ia dizer que as três frases entre aspas que compõem o diálogo entre o protagonista e o assaltante teriam durado – talvez – poucos segundos, o que demonstra que, apesar de maiores, os parágrafos em itálico expressam a complexidade do pensamento, que passa vagarosamente quando empírico e que, pelo contrário, quando escrito, exige mais espaço. Ao propor dois planos da narrativa dessa maneira, Pecoraro lança mão de uma concepção de narrativa sobre a qual teorizou Anatol Rosenfeld quando tratou sobre o romance modernista: para o crítico, há “[...] no romance [do século XX] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do Modernismo. À eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal.” (ROSENFELD, 2009, p. 80); a relativização do tempo e do espaço, categorias anteriormente progressivas e basilares de uma ordenação tradicional do romance, logo abre espaço à percepção da consciência sobre o mundo, que põe em dúvida “[...] uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira [...]” (ROSENFELD, 2009, p. 81). Pecoraro não elimina o espaço, mas, dada a dialética do não-lugar, reconfigura-o de modo que o ‘dentro’ equivalha aos pensamentos do protagonista, expressando uma verdade que o narrador é incapaz de captar por estar ‘fora’.

No caso de “*Rosso Mafai*”, o leitor perceberá um narrador íntimo tal qual o narrador de “*Camere e stanze*” e que, ao mesmo tempo, está cindido em dois planos, pois também há partes em itálico que expressam a consciência e os pensamentos do protagonista. Afirmamos, porém, que a intimidade deste narrador é ainda maior, pois, diferentemente de “*Farsi un Rolex*”, não há espaçamento entre os parágrafos cuja fonte é comum daqueles cuja fonte é em itálico, como se confere a seguir: “*È come chiudere gli occhi, come addormentarsi e non sognare. È il non-esserci. Che male può farmi? L’unico rischio era nel procedimento. L’errore tecnico, la mancanza di progettazione, di risolutezza, di precisione, poteva pagarli cari.*” (PECORARO, 2007, p. 143). Como fica evidente, a passagem entre o que pensa o

⁹³ Fizemos a citação incluindo o espaço gráfico de uma linha entre um bloco em itálico e o outro em fonte comum, assim como no livro físico de referência.

protagonista à narrada pelo narrador em terceira pessoa é abrupta, sendo esta uma marca do caráter híbrido do foco narrativo desse conto.

Dessa maneira, tal qual o narrador que acompanha Silver, o ponto de vista do narrador de “*Rosso Mafai*” é limitado pelo protagonista, sendo que tudo o que vai além deste apresenta-se como algo inacessível e intransponível, como é visível na descrição física do engenheiro, cena em que também está envolvida a personagem Stilde:

Stilde lavorava e forse sentiva addosso gli occhi dell'ingegnere, uomo alto con molti capelli, ma grigi, la barba di tre quattro giorni, biancastra. Gli occhiali e il giaccone liso, il *bonnet* blu sulla testa. Era curiosa di lui, ma solo un poco. Se lui avesse potuto percepire anche quel poco, ne sarebbe certamente restato intrappolato, preso: un pericolo terribile, in quel momento. **Stilde sembrava intuire quello che passava nella sua testa, perché si mostrava lievemente imbarazzata** ed evitava con attenzione che il contatto tra loro potesse, anche solo per sbaglio, sembrargli un invito, una cosa confidenziale. Insomma lo teneva a distanza, ma l'ingegnere in fondo le risultava, sapeva chi era, dove abitava, che era già in pensione – così giovane? (PECORARO, 2007, p. 158, grifos nossos)

O trecho acima diferencia-se do citado anteriormente ao passo que a descrição do protagonista e o olhar externo de Stilde são muito mais descritivos e parecem ter sido capturados por um narrador que ‘apenas’ conta o que captura. Mesmo quando afirma que Stilde parecia intuir o que passava na cabeça do engenheiro (o trecho em negrito), o narrador só consegue dizê-lo porque capturou o desconforto da moça e o descreveu; ele não tem acesso à consciência de Stilde como tem à do protagonista, o que reforça certa proximidade seletiva que os narradores em terceira pessoa têm apenas com os protagonistas dos contos.

Enfim, “*Uno bravo*” também apresenta o mesmo movimento, mas, dos quatro deste grupo, é o único que tem acesso não a um, mas a dois personagens: Erica, a secretária; e Corrazzi, o protagonista. No início do conto, enquanto ainda introduz Corrazzi, o narrador realiza o que poderíamos chamar de uma série de digressões a partir da constatação da secretária de que o chefe ficava em constante estado de *stand-by*, ou seja, que permanecia inativo nos momentos em que não trabalhava. Mesmo não sendo a protagonista do conto, Erica Ferretti parece ter uma importância significativa para “*Uno bravo*”, pois é o olhar externo a constituir o caráter de Carlo Corrazzi, sendo os elementos do pré-julgamento e do caráter visual e estético fundamentais para o enredo; e, nesse sentido, o narrador parece plasmar a voz da personagem, imprimindo a sua visão sobre o protagonista, as suas incertezas sobre ele, o seu passado, o seu casamento mal sucedido, a sua sexualidade e sobre tudo o mais que compoem o enigma que Carlo era para ela e, por conseguinte, que passa a ser ao leitor. A sequência de trechos a seguir demonstra como o narrador captura as percepções de Ferretti:

Una volta in una tarda serata di primavera aveva confidato alla Ferretti che quell'attività, che pure gli assorbiva così tanto tempo e dalla quale traeva bei soldi, lo lasciava indifferente.

“Senta Erica, davvero ascolti. A me di questo lavoro, davvero Erica, se lo tenga per sé, davvero davvero davvero, non frega nulla, sa?”

Proprio così disse.

Eppure a suo modo era un genio del management: com'era possibile che non gliene importasse nulla? Era strana quella dichiarazione di noia e disinteresse, fatta da una persona che al lavoro sembrava dare tutto, fino al punto di spegnersi quando non lavorava. (PECORARO, 2007, p. 188, grifos nossos)

Do excerto acima, mais exatamente a frase em negrito, a qual sucede o destacado discurso direto do protagonista, é perceptível que o narrador está mais próximo ao ponto de vista da secretária, que, sendo a interlocutora de Corrazzi, expressa surpresa pela confissão ao acentuar a maneira repetitiva e coloquial do engenheiro. Logo em seguida, a afirmação de que ele era um “[...] genio del management [...]” também é parte do juízo de Ferretti, demonstrando como o narrador aposta na incompreensão da personagem de como a grandeza de Corrazzi poderia coexistir com uma pobreza de desejo, de subjetividade. E é essa a função da pergunta “[...] com'era possibile che non gliene importasse nulla? [...]” que, assim como no trecho citado de “*Camere e stanze*”, reforça o tom de despropósito e confusão da narrativa – sobretudo, dos personagens.

O segundo trecho que explicita a composição de Corrazzi pelos olhos de Ferretti, contados pelo narrador em terceira pessoa, é marcado pelo campo semântico da incerteza e do mistério:

Pocchi sapevano il suo indirizzo da quando, parecchi anni prima, si era separato da moglie e figlio e la sua esistenza privata si era fatta d'improvviso **segreta**: fuori dall'orario di lavoro – cioè del suo orario di dodice ore – era diventato **introvabile**.

Sull'elenco **non c'era**, ma in ogni caso raramente rispondeva al fisso, mentre il cellulare d'azienda era sempre acceso.

Nessuno sapeva se possedesse o meno un cellulare privato. (PECORARO, 2007, p. 169, grifos nossos)

As palavras em negrito corroboram com a ideia de um tipo misterioso, fugidio, isolado. Apesar disso, o que em outra história poderia sugerir um personagem sombrio pelo qual se cria empatia no decorrer de seu desenvolvimento, em “*Uno bravo*” o enigma entorno a Carlo Corrazzi serve para sublinhar a sua propensão à derrota, pois o divórcio e a distância do filho, ainda mais longínquos pela ação do tempo, revelam-se o trauma pelo qual passou o protagonista, cuja resposta à hostilidade da vida foi ensimesmar-se e destituir-se de vontades. Ainda, é importante lembrar que o delineamento do protagonista se dá pelo que o narrador

apreende da secretária, sendo esta um tipo de testemunha ocular próxima e, logo, a figura de autoridade em quem o leitor poderia confiar.

O último trecho nesse sentido que gostaríamos de citar é aquele no qual a voz do narrador se separa da de Ferretti:

Quella fu la prima volta che la Ferretti udì Corrazzi parlare di suo figlio. Automaticamente osservò: **“Ah, lei ha un figlio? Non lo sapevo. Quanti anni ha, è grande?”**

Corrazzi di solito non parlava di sé, non perché fosse un tipo riservato, ma perché non gli veniva mai in mente. (PECORARO, 2007, p. 171, grifos nossos)

Pela primeira vez, em “*Uno bravo*”, há uma fala em discurso direto para Ferretti, o que significa um distanciamento do narrador em terceira pessoa para vê-la e reportá-la como uma personagem parte do enredo e não mais como a sua ‘fonte’ de narrativa. A partir desse momento no conto, o narrador passará ao ponto alto de sua forma híbrida, ora estando próximo ao ponto de vista de Ferretti no estranhamento das tatuagens, ora estando próximo a Corrazzi em sua dissimulação. Ao final do conto, o narrador, mais tradicionalmente em terceira pessoa, abre espaço ao diálogo entre Corrazzi e Moreno de maneira teatral, de modo a exaltar a disputa argumentativa entre os dois personagens marginalizados do porquê das tatuagens e de seus significados. É, de fato, nesse momento que o leitor vê a subjetividade do protagonista exposta de maneira direta, sem a interferência do narrador, algo que poderia significar uma libertação do ex-engenheiro pelo gratuito e bem sucedido desejo realizado de tatuar-se por inteiro. Todavia, como já tivemos oportunidade de dizer, a morbidez impera em *Dove credi di andare* e a derrocada de Carlo se dá no momento em que o narrador retoma o seu posto terciário e volta para narrar o decepcionante reencontro entre o protagonista e o seu filho, Mario.

Vale dizer que toda a última cena é marcada por um narrador em terceira pessoa que apenas reporta o que vê, sendo as falas dos personagens em discurso direto; porém, dentre essas, há três momentos em que o leitor se depara com frases em itálico, tal qual em “*Farsi un Rolex*” e “*Rosso Mafai*”: “[...] Disse papà [...]” (PECORARO, 2007, p. 195); “[...] Avrà caldo così vestito [...]” (PECORARO, 2007, p. 196); “[...] Figlio [...]” (PECORARO, 2007, p. 196). Aquele que fora, majoritariamente, um narrador híbrido de “*Uno bravo*” abre espaço (mesmo que por um único momento) à criação de um segundo plano que traz a voz de Carlo Corrazzi diretamente, sem que seja um discurso reportado. Três pequenas frases que revelam, enfim, a poesia da cautela, da atenção e da fragilidade do protagonista antes do golpe cabal.

Antes de passar ao próximo tipo de narrador que identificamos e que nomeamos em *Dove credi di andare* (o sugestivo e revelador), é possível, de acordo com o que afirmamos, enquadrar os narradores dos contos em categorias previamente estabelecidas pela crítica – muito embora não seja o nosso objetivo defini-los de maneira a limitar as leituras possíveis. Entretanto, até mesmo para que sejam possíveis melhoramentos de nossa análise, é interessante esclarecer que são perceptíveis traços daquilo que Norman Friedman (2002, p. 178) chamou de Onisciência Seletiva e, também, do adendo feito por Ligia Chiappini Leite (1995, p. 62) ao narrador do tipo Câmera. Segundo Friedman, a Onisciência Seletiva se dá quando a “[...] objetivação do material da estória [...]” elimina qualquer tipo de narrador e “[...] o leitor fica limitado à mente de apenas um personagem [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 177-178); ou seja, diferentemente da Onisciência Seletiva Múltipla⁹⁴, o ângulo de visão que constitui a narrativa está centralizada em um personagem. Logo, se considerarmos o acostamento nos personagens do narrador híbrido de *Dove credi di andare*, que secundariza as falas, observações e pensamentos de maneira tão limitada quanto a consciência dos próprios protagonistas, podemos identificar o mesmo traço de drama dos estados mentais dos contos e romances modernos, cujo uso das Onisciências Múltipla e Seletiva é recorrente, como apontou Friedman (2002, p. 178), servindo à expressão da poética do homem médio na obra de Pecoraro.

Ainda assim, os narradores híbridos, por serem em terceira pessoa, também compartilham de características tradicionais no que se refere ao modo de descrever e de reportar, principalmente quando se separam por completo da consciência dos protagonistas, cindindo o texto em dois planos (em itálico e em não-itálico). Essa objetividade narrativa é clara em *Farsi un Rolex*, por exemplo, pois, uma vez que o leitor tem acesso direto à consciência autônoma e delirante de Raffaele Torre, o narrador pode dedicar-se especificamente a contar o que é externo. Dessa maneira, identificamos uma semelhança com o narrador Câmera o qual, porém, não deveria ser visto como sinônimo de neutralidade e, sim, segundo Leite, como um olhar que:

[...] seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente,

⁹⁴ Cf. Friedman (2002, p. 177): “Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que deixa lá suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção de cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens.”

dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade. Christopher Isherwood, que é um repórter, descreve no livro citado por Friedman, com minúcia e exatidão, as suas experiências em Berlim, mas são as *suas* impressões da cidade. A exatidão não apaga, embora possa disfarçar, a subjetividade. (LEITE, 1995, p. 62)

O adendo de Leite é claro ao afirmar que, por mais neutralidade que se queira aparentar, a Câmera seleciona e combina a partir de um ponto de vista, que pressupõe uma subjetividade inerente; e, continuando com o exemplo de “*Farsi un Rolex*”, isso fica claro pelo efeito contrastante entre a objetividade do narrador em terceira pessoa e a subjetividade do protagonista, ou seja, quanto mais neutro e objetivo o narrador aparenta ser, mais acentuada é a paranoia do advogado.

3.2.2. Narradores sugestivos e reveladores

O segundo tipo de narrador que identificamos em *Dove credi di andare* é o narrador sugestivo e revelador, presente de maneira transversal em todos os contos. Podemos até mesmo concluir que não se trata exatamente de um tipo, mas de uma característica de todas as vozes narrativas dos contos, pois todas elas dão indícios de coisas que não são propriamente narradas: revelam e/ou deixam no ar informações importantes sobre os personagens, despretensiosamente, para reforçar o caráter melancólico, indeciso e vulnerável dos protagonistas. Por ser uma constante, há diversas passagens que poderiam exemplificar o caráter sugestivo e revelador dos narradores, mas nos limitaremos a citar apenas aquela considerada mais significativa de cada conto.

Começando por “*Camere e stanze*”, quando os desconhecidos, na casa de Silver, acham as fotos de Ava, o leitor percebe que há uma profundidade no protagonista que não é explorada, como se o seu caráter problemático fosse composto pela negação dos elementos que remetem à experiência vivida no passado. Leiamos o trecho abaixo:

Mentre si metteva le polaroid nella tasca della giacca gli giungevano altre foto. Qualcuna era in bianco e nero. Altre a colori. Suo fratello, sua madre e suo padre appena sposati. Nel dopoguerra. Lui in divisa, lei vestita di cotone, belle gambe e scarpe ortopediche, con quell'unico buco sulla punta. Il fratello in Africa, su una spiaggia, un pesce enorme tenuto per la coda, col muso che sfiora la sabbia. Amici. La moglie di tanti anni prima. Ancora qualche polaroid di Ava. Ma c'erano anche immagini di Silver in carrozzina, a scuola coi compagni, anno dopo anno. Lì c'era la sua vita: viaggi, vacanze, amori. Sua figlia. Scatti che aveva fatto in gita scolastica a

Parigi, con una Comet II: dovevano aver trovato anche quelle nella scatola da scarpe su in alto, sull'ultimo scaffale della libreria. (PECORARO, 2007, p. 41)

As fotos trazidas à tona pelos estranhos revelam, em primeiro lugar, um lado da história de Silver que, até então, não era conhecido e fora ignorado pelo narrador; da mesma maneira, elementos importantes (como a foto da filha) sugerem que o protagonista guardara as lembranças com o intuito ou de eliminá-las ou de protegê-las – e daí o aspecto da violação quando os convidados de Clara as descobrem (e Silver as guarda em seu bolso compulsivamente). Seja como for, as fotos não faziam parte da casa de Silver como todos os outros objetos cheios de significado e de valor (como o quadro de Afro), sugerindo – novamente – que elas não tinham lugar no palacete do professor; ainda assim, porém, o seu apego com o passado aponta a uma dificuldade de encarar a própria história, seja porque resguardada ou porque renegada. Uma vez mais, o primeiro protagonista de *Dove credi di andare* demonstra um caráter vacilante e, sendo uma narrativa em terceira pessoa, as poucas revelações e as inúmeras sugestões deixadas em aberto pelo narrador dão ao personagem uma complexidade não aprofundada por Pecoraro, justamente para acentuar a feição medíocre daquela figura.

No segundo conto, “*Happy hour*”, quando o narrador-protagonista está sendo ameaçado por Alessandro, depois de reafirmar que fora confundido, diz o personagem: “Intanto ci hanno portato altre tartine e altri cocktail allo champagne. Bevo e mangiucchio. Le cose restano strane, ma al secondo bicchiere diventano un po’ più plausibili. A questo punto mi sembra persino di conoscere quest’uomo. Di averci confidenza.” (PECORARO, 2007, p. 69). Chama a atenção que o narrador-protagonista passou todo o conto negando conhecer Alessandro e buscando as memórias que explicassem quem era aquele estranho e o motivo pelo qual ele deveria segui-lo; contudo, nesse momento, parece que o álcool libera um conhecimento que ele não possuía ou, ainda, que parece confirmar algo que, antes, era apenas desconfiança.

A ideia de um tipo de elixir que conecte as memórias do protagonista, sendo a ponte entre duas personalidades diferentes no mesmo ser, remete o leitor a uma longa tradição na literatura Ocidental da cisão de uma mesma persona, como é o caso, por exemplo, às portas do século XX, da famosa obra *O médico e o monstro* (1886), do escritor inglês Robert Louis Stevenson (1850-1894). Se, no caso do romance, o elixir evidencia (de maneira maniqueísta) a natureza humana composta, simultaneamente, pelo Bem e pelo Mal, no caso do conto de Pecoraro, a bebida reúne a consciência do presente com as memórias de um passado que, só agora, na afirmação do narrador-protagonista, dá concretude ao itinerário kafkiano de “*Happy*

hour”, pois tira Alessandro do plano do *non-sense*. Sendo assim, o narrador-protagonista sugere uma memória latente e, por isso, revela a inconfiabilidade final de sua voz narrativa. Enfim, como em “*Camere e stanze*”, a dualidade do protagonista não é explorada e o conto termina com o seu recuo ao reafirmar que não conhece Alessandro e que este o confundiu com outra pessoa; novamente, a marca de um sujeito censurado e interrompido prevalece em *Dove credi di andare*.

Assim como “*Happy hour*”, “*Vivi nascosto*” também é narrado por seu protagonista e, por isso, a questão da confiabilidade se impõe de início. Bonfilio, igualmente aos seus antecessores, deixa uma série de fatores em aberto, apenas sugerindo ideias e revelando fatos de acordo com a sua memória. Além da forte sugestão de que teria um câncer, algo que o leitor consegue capturar por perífrases e codinomes ([...] la Malattia [...]) (PECORARO, 2007, p. 76), por exemplo), o ponto alto do caráter sugestivo e alucinatório de Bonfilio é o esquema de corrupção que ele imagina existir e do qual teria sido excluído. Se o esquema realmente existe, o leitor não consegue saber, pois, mais do que isso, o que vem à tona é a paranoia de Bonfilio para justificar o porquê de o colocarem à parte e ignorarem as suas opiniões, quando, na verdade, ele mesmo fala por falar, para cumprir um rito friamente, conforme afirma: “[...] Ora ero sempre qui che mi facevo sei piani di scale a piedi per andare a una riunione della quale non mi frega nulla e però lo facevo col Tumore. [...]” (PECORARO, 2007, p. 76).

O protagonista de “*Vivi nascosto*” opera o autoengano, mecanismo confortável que justifica tudo, desde a falta de informação sobre a pauta do encontro até o tratamento recebido por Sereni, com quem ele se relacionara casualmente no passado e, agora, é sua superior na hierarquia da administração pública. Bonfilio não é excluído e mal visto pelos colegas somente porque teria identificado um possível esquema de corrupção, mas por ser percebido como arrogante, presunçoso e indiferente. A voz do narrador-protagonista Bonfilio quer se fazer crível, mas é, sobretudo, delirante.

O delírio, por sua vez, é característico do narrador-protagonista de “*Il match*”, cujas revelações e sugestões sobre a sua arte e a sua relação com Clarelli se dão pouco a pouco, conforme narra, pois ele vai tecendo considerações como se falasse com alguém diretamente, como se tivesse um interlocutor consigo. Essa técnica narrativa aponta para fora da página, de modo a eleger o leitor como a figura a quem se dirige. O efeito disso é a tentativa de criar vínculo, identificação: o pintor prepara o leitor à história que vem adiante, buscando um olhar que o compreenda em seu estilo, em sua poética, a fim de simpatizar com o público para que este admire a sua vertigem. O pintor quer criar empatia com o leitor ao sugerir que Clarelli

(que demora a aparecer na história) é um vilão, ou seja, como um comerciante ambicioso que não se importa com a verdadeira arte, a *pittura-pittura*:

Gli artisti e i pittori sono dei coglioni, diciamo celo.

Gente poco interessante, tutta ripiegata sull'ego, come dice Clarelli.

Anzi Clarelli dice che se un artista non è totalmente egotico – così dice lui: *egotico* –, cioè se non é un insopportabile stronzo che pensa solo a se stesso e a quello che deve fare e a come lui risulta, eccetera, allora è molto probabile che sia una pippa nera.

Cioè il mio amico Clarelli, anzi il mio ex amico gallerista e mercante Clarelli, sostiene apertamente che tutti i buoni artisti sono anche un po' stupidi e soprattutto sono parecchio stronzi. (PECORARO, 2007, p. 107)

Nesse sentido, a mestria de Pecoraro é demonstrar, sutilmente, como, tal qual Bonfilio, o narrador se trai: em sua busca por compreensão, ele toma gosto pelo interlocutor virtual e deixa escapar – freudianamente – o lado grotesco e escatológico de sua empreitada, como quando revela as condições em que vivia depois de dias trancado no galpão. Como fica evidente durante a leitura, quanto mais ascendente é o movimento esquizofrênico do pintor, mais animalesco e isolado é o lugar por onde ele transita, culminando na violência física contra o galerista. Logo, cria-se a dupla possibilidade ao leitor: ou este é convencido pelo narrador de que é o pintor quem sofreu uma violência subjetiva ao ter o seu trabalho interrompido após a rara oportunidade adquirida de se expressar livremente e, por isso, o frenesi e a dificuldade em parar de pintar; ou, se perceber o delírio inicial sobre o retângulo e a página em branco, suspeitará da sanidade do pintor e lhe imputará uma obsessão pela pintura, tendo dificuldade em aceitar os limites que a realidade impõe a qualquer indivíduo que se atreva a viver – e, ainda mais, a produzir arte.

Se o caráter revelador e sugestivo dos narradores dos contos vem demonstrando o quão reprimidos são o passado e as memórias e o quão delirante são os protagonistas em questão, em “*Farsi un Rolex*” a clara distinção entre a voz do narrador e aquela de Raffaele Torre cria, de partida, uma relação problemática entre o que é interno e o que é externo – conforme já tratamos quando discutimos a dialética do não-lugar neste conto. Dessa maneira, os elementos que aparecem revelados/sugeridos que provocam estranhamento são, principalmente, os tantos nomes que surgem na narrativa como parte de uma rotina e como se o leitor soubesse quem são essas figuras, sendo algo que ocorre tanto no plano do narrador em terceira pessoa quanto naquele do protagonista. Leia-se, por exemplo, o primeiro trecho do narrador: “[...] Ma non metodiche, solo quando gli va, quando capita, quando **Giancarlo** c'è, quando ha voglia e viene a sgambare con lui. Correre assieme al **figlio** è delizia. Se lui non fosse così pigro si farebbe più spesso. Lea è più sportiva. [...]” (PECORARO, 2007, p. 122,

grifos nossos). É notável o espaço entre o nome Giancarlo e a sua alcunha, colocando em relevo mais a ação de correr do que o parentesco; da mesma maneira, fica sugerido que Lea também seja filha de Raffaele, porém a relação não fica clara.

Pouco adiante, a citada Lea retorna, desta vez no plano narrativo do advogado. Agora, mesmo que pareça haver uma confirmação de que se trata de sua filha, Raffaele Torre elenca um novo nome o qual, da mesma forma, deduz-se ser o de sua esposa:

[...] *Lea non ha ancora deciso niente. Madonna, l'incertezza. Franca poi interferisce: questo sì, questo no. Come se ci fosse differenza tra fare Lettere oppure Scienze della comunicazione. Capisco tra Chimica e Matematica, tra Economia e Ingegneria. Ma Lettere e Scienze della comunicazione sono inutili e sovrastrutturali allo stesso modo.* (PECORARO, 2007, p. 124, grifo nosso)

Repete-se a ideia de que personagens que comporiam o protagonista em suas nuances são apenas citados e a subjetividade de Raffaele Torre – como a de Silver e de todos os outros – é suprimida para destacar o fato de crônica, ou seja, a tentativa de assalto. A ação torna-se mais importante do que o sujeito, dado o vazio deste.

Por sua vez, o conto “*Rosso Mafai*” é constituído pela sugestão, pois, desde a primeira página, o suicídio é um elemento que paira no plano do narrador e no plano do protagonista. O leitor espera pelo momento do drama fatal, que não chega. O ponto chave entre os planos narrativos é como o narrador em terceira pessoa, por ser um olhar externo, desfaz a ambiguidade que, até então, sustentava o conto: o leitor, que acreditara que o *Progetto* era o suicídio do engenheiro, tem revelado que se trata de um projeto pictórico:

[...] L'obiettivo sarebbe stato di produrre un numero imprecisato di tele rettangolari, tutte uguali, contenenti stesure complesse di colore, fatte in modo da mostrarsi da vicino in ogni singola pennellata e da apparire a una certa distanza come una superficie continua e, come si diceva spesso, *vibrante*. In questo consisteva il Progetto dell'ingegnere, ed era una cosa opposta a tutto quello che aveva sempre fatto, anche se conteneva, ovviamente, una certa dose di tecnica. [...] (PECORARO, 2007, p. 151).

Ainda assim, o esclarecimento do narrador não desfaz a tensão, porque tanto a contínua menção à arma (uma saída de emergência) quanto o desfecho demonstram que, de fato, o protagonista pode ter tentado se matar, algo que, circularmente, retoma a dúvida sobre qual era o seu projeto inicial, ou seja, o que lhe fez isolar-se. Assim, podemos dizer que há dois projetos em andamento, um aparente e outro latente: o primeiro é a obsessão pelo vermelho Mafai e pela pintura infinita – que, sem dúvidas, liga-se ao pintor de “*Il match*”; e o segundo é a busca pelo suicídio tecnicamente perfeito, que acarrete o menos dor possível e

que mantenha certa dignidade ao corpo *post mortem* (“[...] *Si può sembrare ridicoli anche dopo morti. [...]*” (PECORARO, 2007, p. 152)).

O que leva, enfim, o engenheiro àquele lugar a dar início ao seu projeto é o ponto de inflexão do conto, sendo um precedente decisivo e, entretanto, ambíguo, cabendo ao leitor preencher as lacunas de um passado não narrado. Surgindo como visões, *flashes* de memória, dinamicamente intercalados entre narrador e protagonista, pistas do que aconteceu surgem de modo inconclusivo, revelando uma intriga fatal, mas sem desvendá-la, cujos trechos citamos anteriormente (p. 136). Um ataque de fúria? Uma agressão? Um relacionamento proibido? No final, não importa o que levou o engenheiro àquela situação; o protagonista de “*Rosso Mafai*” precisa sobrepor a intensa atividade de pintura (“[...] *NULLA DIES SINE LINEA [...]*”⁹⁵. (PECORARO, 2007, p. 163)) à tendência suicida, buscando um equilíbrio que, de tempos em tempos, como fica sugerido ao final do conto, deságua na mal sucedida tentativa de retirar-se da vida.

Por fim, em “*Uno bravo*”, de acordo com o que delineamos anteriormente, o hibridismo entre o foco narrativo do narrador em terceira pessoa com o protagonista e com a secretária faz com que pareça certo mistério sob a figura de Carlo Corrazi, sendo explícita a tentativa de formular um caractere a partir de pequenas revelações sobre ele e, também, a partir de inúmeras sugestões de uma voz coletiva, tipicamente nutrida a partir de boatos (verdadeiros ou não). Para demonstrá-lo, vale a pena repetir o trecho já citado e acrescê-lo com o que o sucede na página seguinte:

Pocchi sapevano il suo indirizzo da quando, parecchi anni prima, si era separato da moglie e figlio e la sua esistenza privata si era fatta d'improvviso segreta: fuori dall'orario di lavoro – cioè del suo orario di dodice ore – era diventato introvabile. Sull'elenco non c'era, ma in ogni caso raramente rispondeva al fisso, mentre il cellulare d'azienda era sempre acceso. Nessuno sapeva se possedesse o meno un cellulare privato. A casa pareva suonasse solo due o tre dischi di musica classica, così si raccontavano i vicini. “Non solo mette su musica a tutto volume, ma mette sempre la stessa roba. Sempre quelli. Cheppalle. Sonate per piano solo. Musica classica. Ma, ascolti perché è strano, ogni tanto mette vecchi brani di Peppino di Capri, canzoni napoletane. *Voce 'e notte, Luna caprese, I' te vurria vasà*, roba così.”

⁹⁵ Pecoraro utiliza a expressão latina de Plínio, o Velho, em dois momentos em “*Rosso Mafai*”, ambos aludindo à frase que serve como proteção de tela do computador do protagonista. De acordo com a pesquisa realizada, parece que o escritor utiliza a frase de acordo com a concepção do pintor alemão Paul Klee (1879-1940), que, em 1938, utiliza-a em seu catálogo de 365 obras. A ideia era uma composição diária que pudesse contar uma história de técnica, dinâmica, comprometimento e legado, dando um significado intenso à sua obra e a sua prática enquanto artista. (Cf. <<http://www.ciren.org/ciren/productions/INVITRO/linea/references/klee.html>>. Acesso em: 09 jan. 2022.)

L'ingegnere Corrazzi non dispiaceva alle donne. Era divorziato, apparentemente senza relazioni e si presumeva fosse pieno di soldi. Dunque un target interessante per le numerose creature femminili irrisolte, tra i trenta e i quaranta, che incontrava sul lavoro. [...]

Forse era fidanzato, forse aveva una relazione, un'amante. Forse andava solo a puttane, oppure era gay, castrato, ermafrodito, insensibile, indifferente, freddo, ascetico: chi poteva saperlo? (PECORARO, 2007, p. 169-170)

Conforme se pode notar, não é apenas o que Ferretti pensa sobre Corrazzi, mas, também, genericamente, os vizinhos, as mulheres; uma espécie de coro, cuja dúvida sobre o protagonista é corroborada justamente por seu jeito metódico, mecânico e ensimesmado, gerando natural curiosidade; e, mais tarde, quando começam a aparecer as tatuagens, gera-se espanto, como se lê a seguir:

Questa volta le macchie di Corrazzi, diventate quattro, non mancarono di suscitare curiosità e commenti in azienda, anche se pieni di tutto il rispetto che per lui si nutriva. “Che ha? Cha avrà mai? Che sono quelle macchie?” E però nessuno, ma proprio nessuno, fece il minimo cenno alla cosa con lui. Tutti tacquero e attesero. Nessuno fu capace di dire chiaramente a se stesso, né ad altri, che quelle macchie parevano, precise precise, quattro piccoli tatuaggi. Era semplicemente impensabile che il probabile futuro amministratore delegato dell'azienda si fosse fatto tatuare la faccia. “Corrazzi? Ma andiamo!”

Lui faceva assolutamente finta di niente. Quelle macchie ufficialmente non esistevano per nessuno. [...] (PECORARO, 2007, p. 176)

Assim como no conto infantil “A roupa nova do rei” (1837)⁹⁶, do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875), todos ao redor de Corrazzi percebem que algo está errado enquanto ele ignora, mas não querem dizê-lo por ser algo inacreditável. Contudo, diferentemente do conto infantil, o protagonista não cai em uma armadilha por ser vaidoso, mas busca, obsessivamente, um rosto do qual se orgulhe, que conte para si mesmo uma história que valha a pena (“[...] ecco, quest'uomo ha una faccia, ci ha lavorato, se l'è inventata, l'ha costruita. [...]” (PECORARO, 2007, p. 193)).

Enfim, o leitor que procura (assim como Ferretti e Moreno) a verdadeira razão pela qual Carlo Corrazzi tatuou a face e colocou tudo a perder, possivelmente, não ficará satisfeito nem mesmo com a resposta do próprio protagonista. Dizer que buscava uma identidade e confessar que sabia o que estava fazendo e, mesmo assim, que não se importava com as consequências, parece pouco crível; ao mesmo tempo em que “*Uno bravo*” questiona o porquê há verdades inabaláveis as quais as origens não se conhece, como, por exemplo, a relação entre ser um ótimo funcionário e tatuar o corpo todo. De fato, objetivamente falando,

⁹⁶ Cf. <https://static.poder360.com.br/2018/11/roupa_nova_rei-texto.pdf>. Acesso em: 09 jan. 2022.

não há impedimento entre as duas coisas; porém, assim como o pintor de “*Il match*”, que pinta sem parar, abusando dos recursos do galerista – dos financeiros e da paciência – que lhe propôs a montagem no galpão, Carlo vai de encontro com as convenções sociais, aos limites que, mesmo que logicamente injustificáveis – e que, muitas vezes, até mesmo, suscitam preconceitos – ditam as regras da convivência entre seres humanos em seus diversos campos sociais⁹⁷.

Tais convenções, por sua vez, no caso de *Dove credi di andare*, representam um problema existencial aos protagonistas dos contos, uma vez que não são superadas sem que haja consequências. Resulta desse descompasso uma ação desmedida cuja voz frágil permeia todos os personagens do volume, sendo que, em muitas ocasiões, somos levados a crer que o que lhes resta é a cólera do incômodo de não poderem escapar de si mesmos.

3.2.3. Narradores frágeis

Por fim, chegando ao último tipo de narrador identificado na obra, apontamos o narrador frágil, que, assim como o anterior, é um traço característico de todos os narradores, sejam eles em primeira ou em terceira pessoa. A fragilidade da voz narrativa em *Dove credi di andare* constitui o personagem em si e a narrativa como um todo, pois, como trataremos na próxima seção deste capítulo, Pecoraro repropõe a figura clássica na literatura italiana do *inetto*, o inepto. Logo, todos os protagonistas dos contos lidam, sobretudo, com a incompreensão e com a incapacidade de se sentirem confortáveis, pois a onda de pensamentos que lhes invade é desproporcional às suas ações.

Conforme já tivemos a oportunidade de comentar (p. 83), a fragilidade da voz narrativa na literatura italiana contemporânea é uma marca que busca criar empatia com o leitor, pois o personagem concentra em sua figura ficcional as debilidades que o leitor (sujeito real) não pode assumir, uma vez que a nós, sujeitos contemporâneos assujeitados ao mercado e ao consumo, é negado o direito à falha. Nesse sentido, *Dove credi di andare* cumpre um papel elementar na literatura, ou seja, o de propor a fabulação (CANDIDO, 2011, p. 176) que possibilite enxergar o mundo com outros olhos; ainda, referindo-nos à literatura clássica, é possível ver nos contos de Pecoraro uma expiação catártica, uma vez que o despropósito dos

⁹⁷ Cf. BOURDIEU ([1996] 1997, p. 57).

personagens é tal que o leitor fica impactado por sua verossimilhança e aliviado por ter um livro em mãos, sem ter que passar por aquilo que as figuras ficcionais passam.

Assim sendo, como fizemos nas outras duas análises sobre os narradores de *Dove credi di andare*, interessa-nos, neste momento, demonstrar as marcas textuais dessa fragilidade e como elas corroboram, dentro do enredo, para a criação de uma empatia com o leitor. Começando por “*Camere e stanze*”, a ideia de que Silver fora expulso de sua própria casa em um vertiginoso movimento indica, por si só, uma fragilidade que tende a aproximar-se do leitor. Há, porém, uma passagem inicial que acentua a questão da capacidade do professor de se reatualizar, trazendo a questão do embate geracional à cena. Leia-se o excerto:

[...] Tutto questo, e altro ancora, doveva riuscire a metterlo a sistema con Clara, e non era facile perché non poteva – cioè non si sentiva, **non era capace** – di riciclarsi in altro modo, di apparirle più giovane e “dinamico”, ammesso che questo potesse davvero piacerle.

Ho l'età che ho, e lei lo sa, lo sapeva da prima che ci mettessimo insieme, quindi vuol dire che qualcosa di me, così come sono, deve interessarla, se no chi glielo fa fare? (PECORARO, 2007, p. 21, grifos nossos)

Se admitirmos que o narrador de “*Camere e stanze*” seja de caráter híbrido – conforme nossas definições – e que o trecho subsequente em itálico reporte uma voz direta de Silver, como a representação de seus pensamentos, temos, enfim, uma declaração do protagonista de que a diferença de idade entre ele e Clara é uma questão. Não obstante, é um problema que parecera ter sido superado, ao menos segundo o ponto de vista de Silver, que agora questiona de onde vêm as (auto)exigências para que mude a si ou – pior – a sua casa.

A autoexposição de Silver deixa clara a necessidade de se justificar desde o início para que, ao final, já na sarjeta, tenhamos piedade dele. Contudo, o leitor atento se lembrará de que entre Silver e Clara sempre houve uma sugestão de interesse mútuo, algo com que ele dizia não se importar; a sua declaração de que amor e interesse não se separam (PECORARO, 2007, p. 11) absolve Clara de ser quem é e de querer o que queria, sendo Silver quem fizera concessões para ela e que, enfim, teve de lidar com as consequências de suas escolhas. *Dove credi di andare*, portanto, começa com uma máxima implícita que será (entre outras) a razão do incômodo dos protagonistas: toda escolha pressupõe uma consequência.

É também no começo de “*Happy hour*” que a fragilidade da voz narrativa se coloca como um mecanismo de defesa contra o desconhecido (Alessandro) e como uma maneira de apelar à razão do leitor, já que, para o protagonista, o que há é a paranóia e a falta de memória. Logo, para não se indispor com o antagonista e porque não confia em si mesmo, a saída do protagonista é crer que aquele homem o conhece realmente: “[...] Forse ha ragione

lui. Non mi fido più della mia memoria. Ma non mi ricordo.” (PECORARO, 2007, p. 61). É interessante notar que, no trecho citado, o protagonista diz que o outro tem razão e que não se lembra, mas continua afirmando que não conhece Alessandro. Essa instabilidade da memória que o acompanha em todo o conto cria o efeito kafkiano sobre o qual comentamos e que faz com que o leitor, igualmente, não possa confiar no que alega um ou o outro.

Porém, o que chama ainda mais a atenção no caso de “*Happy hour*” são as várias passagens nas quais o narrador-protagonista quer se impor e dizer, finalmente, que não conhece aquele homem, mas não o faz. Vejamos uma delas:

Poi mi dico: Mannò, questo non è un approccio. Me ne accorgerei. Devo solo insistere e dirgli che si sta sbagliando, che ricorda male, che io a lui non l’ho mai visto.

Ma non lo faccio.

Alla fine dico invece: “Senti, vabbè, andiamo a ‘sto Mocambo. Li si mangia? A che ora si può mangiare?”. (PECORARO, 2007, p. 62, grifos nossos).

A frase em negrito demonstra claramente a inação do protagonista, justamente porque o seu recuo é maior do que a sua ação; o medo de ser excluído do meio social, como estava antes da chegada de Alessandro, é maior do que a incosequência de seguir um estranho para um lugar desconhecido. Acompanhar o antagonista é aceitar memórias das quais ele não está certo de que se lembra e, por isso, quando confrontado e cobrado pela quantia de 20 mil euros, a simulação temerária chega ao seu limite.

O calar-se também é uma marca importante em “*Vivi nascosto*”, conto este que tivemos a oportunidade de explorar no que diz respeito às sugestões de um possível esquema de corrupção por parte dos colegas de trabalho, do qual Bonfilio estaria excluído. Em certo momento, o protagonista diz: “[...] Che voglia che avrei di intervenire... di dire quello che penso... **non posso farlo**: è inutile, idiota e autolesionistico. Però che soddisfazione... uuuh, riecco il lanciafiamme nello stomaco... ormai si sarà ridotto a una sacca sanguinolenta. [...]” (PECORARO, 2007, p. 90, grifos nossos). A vontade de dizer algo é imediatamente bloqueada por uma dor no estômago, que, como já foi dito, sugere um câncer. É possível notar que, assim como o protagonista de “*Happy hour*”, Bonfilio não quer se envolver porque julga já não fazer parte da discussão em andamento. Porém, inadvertidamente, como que por um impulso, o engenheiro expressa o seu desacordo com as colocações dos colegas ao passo que, para o leitor, indigna-se consigo mesmo, como demonstram os trechos abaixo:

“Be’, non sono d’accordo col dottor Pozzo e nemmeno con gli altri interventi e voglio che venga messo a verbale...”

Sono impazzito! Che sto dicendo? Che me ne frega? Così mi metto nei guai, ma possibile che non riesca a tacere? E poi che prove ho? Di cosa posso dire di essere sicuro? Che certezze ho? (PECORARO, 2007, p. 90, grifos nossos)

Fica evidente que a impulsividade de Bonfilio joga contra o seu desejo racional de manter-se calado. A fragilidade da voz narrativa, neste caso, é, justamente, o caráter desmedido entre o pensar e o fazer; entre a dimensão que se deixa ler pelo leitor e aquela que surge como discurso direto em relação aos presentes na reunião. Resulta disso um impasse que imputa ao protagonista o silêncio, outra característica importante que compõe o seu caráter frágil; um exemplo disso é a decisão de Berardi, que conclui a reunião à revelia de Bonfilio: “No che non ti lascio finire. Signorina, quello che ha detto sinora il dottor Bonfilio lo cancelli dal verbale. [...]” (PECORARO, 2007, p. 91). Não só o desacordo do protagonista é excluído, mas tudo o que eventualmente tenha dito na reunião, pois a sua presença ali era inexpressiva e indiferente. Trata-se de uma quebra de expectativa moral para Bonfilio, pois, mesmo não querendo estar ali, a palavra final que o desloca definitivamente não é a sua.

A limitação imposta a Bonfilio e a sua quebra de expectativas são dois elementos característicos da fragilidade tanto do pintor, de “*Il match*”, quanto de Raffaele Torre, de “*Farsi un Rolex*”. Em ambos os casos, os protagonistas são limitados por um fator externo que é incorporado em sua maneira de pensar e, logo, de agir. Para o pintor, os limites da tela em branco e a influência de seus contemporâneos marcam a sua visão de arte, colocando-o em crise, como podemos observar nos dois trechos que se seguem:

Poi alla fine era sempre la stessa storia: come dovevo considerare quel maledetto rettangolo convenzionale che avevo davanti? Possibile che fossi già così poco libero prima ancora di cominciare a stendere i colori sulla tela?
Possibile che mi fossi già mosso – ancora prima di giungere al momento di alzare il braccio nel gesto del dipingere, cioè prima dell’ingaggio con la tela – in un ambito convenzionale in cui le mie scelte erano già così incanalate e delimitate? (PECORARO, 2007, p. 101)

E, adiante:

Coi contemporanei funziona invece che tu guardi una cosa, un’opera, e quella cosa ti piace.
Non è che te la fai piacere: proprio ti piace.
Ti piace anche contro la tua volontà, ti eccita, ti fa venir voglia di scappare allo studio, di correre davanti a quel rettangolo bianco che hai lasciato lì e metterti a dipingere. [...]
L’opera che vedi, e che tragicamente ti piace, ti entra nella testa attraverso le pupille e comincia a lottare contro la tua pittura e inizia a delegittimarla ai tuoi stessi occhi. Insomma, ci prova, e tu le dai una mano con la tua invidia. (PECORARO, 2007, p. 102)

À contramão da ideia de influência de Harold Bloom, para quem a relação entre os poetas libera novos espaços à própria imaginação (BLOOM, 1973 *in* BIAGINI *et al*, 2015, p. 111), para o protagonista do conto de Pecoraro, formas preestabelecidas e artistas contemporâneos são formas de limitação uma vez que, de partida, o pintor está em crise e em busca de algo que concretize a significância prévia de sua obra. Em outras palavras, o pintor de “*Il match*” quer dar forma à essência da pintura (*pittura-pittura*) de maneira direta e compreende que qualquer mediação (telas, tintas, formas, etc.) não consegue dar conta do que seria o gesto do pintar. Esse protagonista busca uma abstração profunda que nem ele mesmo consegue compreender e é isso que o leva à quebra de expectativas e ao embate com Clarelli, pois há outra limitação que se impõe ao seu projeto: o objetivo da exposição e a soma de dinheiro disponível. Não conseguindo controlar-se e negando a impossibilidade de atingir um ideal inexistente, ele enlouquece em cores, pincéis e solventes.

No caso do advogado Raffaele Torre, de “*Farsi un Rolex*”, as pedras da cidade de Nápoles exercem um papel análogo ao das margens da tela em branco, como se lê a seguir:

I basoli di pietra lavica. Questi devono stare qui da molto tempo, sono consumati, sbrecciati. Mettere la punta della scarpa tangente alla riga delle commessure, voglio dire: provarci. Geometria chiama geometria, vuole attenzione, accortezza. Non puoi pensare che la pavimentazione di una strada lasci i tuoi passi completamente liberi. Queste vecchie pietre chiedono una decisione a ogni passo. Le alternative sono tre. Il piede dentro il basolo. Il piede tra un basolo e l'altro. Oppure, tertium, il piede tocca il bordo del pezzo. [...] (PECORARO, 2007, p. 121)

Metonimicamente, as pedras antigas das ruas da cidade restringem os passos dos pés de quem passa, de modo que Nápoles, a sua arquitetura, o seu ar, a sua língua, a sua história, a sua cultura, o seu povo, etc., se impõem de maneira quase que determinística e ditam um ritmo do qual nem mesmo o protagonista do conto pode escapar. Dessa maneira, a violência urbana sofrida por Raffaele Torre pode ser lida como uma tragédia privada inexpressiva perante a tragédia coletiva que se dá cotidianamente no espaço de uma grande cidade.

Nesse sentido, o choro final do protagonista revela uma quebra de expectativas em dois sentidos: primeiro, o reconhecimento de que reagir a uma tentativa de assalto foi um ato imprudente que poderia ter lhe custado a vida; segundo, a compreensão de que, após o momento épico – que lhe rendeu uma adrenalina boa de se sentir – tudo em seu escritório estava absolutamente normal e que o restante do dia foi ordinário como qualquer outro. A sua energia pós-evento, canalizada de maneira a dar eficiência a seus movimentos, esfria pouco a pouco até que, do choro compulsivo e dos gritos intempestivos, venham à tona as frases finais

que resumem o caráter frágil de sua débil humanidade: “‘Tutta la vita persa in un attimo...’/ ‘Morire, potevi.’” (PECORARO, 2007, p. 141).

A morte é outro dado fundamental no caráter narrativo frágil, pois os personagens demonstram preocupação com o que será após o fim. Com isso não queremos dizer, porém, que eles têm uma visão positiva, como se houvesse consciência de que há uma posteridade que se beneficiará ou não de suas ações em vida, direta ou indiretamente; o que há, de fato, é uma continuidade da subjugação do olhar externo na subjetividade desses protagonistas que, como aquele de “*Rosso Mafai*”, antecipa o julgamento alheio em sua já citada frase: “[...] *Si può sembrare ridicoli anche dopo morti. [...]*” (PECORARO, 2007, p. 152). No caso desse protagonista, em especial, a obsessão por seu projeto pictórico e pelo suicídio são, em ambos os casos, um projeto estético – recordando a obra *Tecnica mista*. Logo, preocupar-se com o julgamento do outro não é apenas uma questão moral em relação ao isolamento e à depressão do engenheiro, mas, sim, uma consideração de que haverá um espectador a observar o efeito do gesto concluído, seja ele o quadro ou a morte. É por isso que em “*Rosso Mafai*” (assim como em “*Il match*”) o gesto é essencial e abstrato e, logo, inatingível. Resulta disso, enfim, uma série de incertezas que bloqueiam a ação em si, como fica demonstrado pelas inúmeras hesitações no plano em itálico e, também, como captura o narrador em terceira pessoa:

La tessitura di pennellate andava avanti **incerta**: la mano, che avrebbe dovuto sapere cosa fare, esitava qui e là, non riusciva a prendere il ritmo giusto, mentre lui provava invece a figurarsi, con tutta quella pittura rossa negli occhi, il suo aspetto dopo morto, dopo un bel colpo in bocca. In bocca, non alla tempia. Era arrivato a questa conclusione dopo aver sentito di un imprenditore che una notte, in casa sua, si era sparato alla testa. Debiti di gioco. Il proiettile gli aveva bucato il cranio da parte a parte, passando dietro agli occhi senza toccare il cervello. (PECORARO, 2007, p. 152, grifo nosso)

Confirmando o que afirmávamos, a hesitação (negrito) é a chave que evidencia a fragilidade narrativa, seja na obsessão do protagonista, seja como dado do enredo para o narrador em terceira pessoa.

Por fim, “*Uno bravo*” conclui o volume de maneira a retomar todos os pontos da fragilidade da voz narrativa que elencamos até aqui, pois estão em questão: o jogo paradoxalmente óbvio e inesperado de ação *versus* reação, como em “*Camere e stanze*”; um fluxo temerário contínuo, como em “*Happy hour*”; a impulsividade, como em “*Vivi nascosto*”; uma limitação seguida de sanções e uma quebra de expectativas, como em “*Il match*” e em “*Farsi un Rolex*”; e a obsessão autodestrutiva, como em “*Rosso Mafai*”. Uma

passagem que resume essa fragilidade é aquela quando Carlo Corrazzi diz a Moreno o quê o levou a tatuar o rosto depois de ver a foto do Maori na revista:

“[...] Insomma era come se non esistessi.”

[...] Ti vedo questa foto e la contemplo finché non riesco a recuperare una parte di me e mi dico: ecco, quest'uomo ha una faccia, ci ha lavorato, se l'è inventata, l'ha costruita. Ha sottolineato quello che voleva, ha modificato qui e là. Si è cancellato per ricostruirsi sotto forma di decorazione, disegno, pura grafica. **Da natura s'è fatto artificio**. Ora nessuno sa com'è la sua faccia. Quello che tutti vedono è un totem. E lui stesso, quando si guarda allo specchio, non vede più una cosa pallida e senza forma. [...] (PECORARO, 2007, p. 193, grifos nossos)

O que chama mais a atenção em relação ao que comentamos anteriormente é a ideia de que, assim como uma tela em branco – ou uma página – a pele é o lugar no qual se pode construir algo; fazer da natureza um artifício significa impor à pele (metonimicamente, ao corpo) a impressão de uma subjetividade que necessita de forma. Olhar-se no espelho e ver-se vazio significa que a forma que se prostra externamente não representa a interioridade adormecida após inúmeros traumas, como diz Carlo nesta mesma página citada acima (divórcio, trabalho repetitivo, distância do filho). Dar outra forma ao rosto é uma tentativa desesperada de alinhar interioridade e exterioridade, de modo que o engenheiro possa se sentir, segundo suas palavras, “[...] almeno un po’ più presente e sereno. [...]” (PECORARO, 2007, p. 194). Tanto é assim que, adiante, Corrazzi aconselha Moreno nos seguintes termos:

[...] Quando una cosa si è sbiadita al punto che non riesci più a vederla, allora occorre ridipingerla, marcare i contorni, cambiarle il colore, renderla più visibile. Quando senti che proprio stai svanendo, che non esisti quasi più... **Sì, lo so che non capita a tutti...** spero che non ti capiti mai, Moreno... allora devi fare qualcosa di forte, di basico, essenziale. [...] (PECORARO, 2007, p. 194, grifo nosso).

A necessidade do protagonista de propor a si algo propositalmente escandaloso para que pudesse se reconectar consigo mesmo é, indubitavelmente, um pensamento impetuoso e que gera empatia com o leitor. Contudo, se esse mesmo leitor não estiver atento ao que o texto em negrito indica, poderá ser facilmente seduzido por Corrazzi em sua estratégia de colocar-se em uma posição humilde e rebaixada, pois, ao se declarar consciente de que esse esvaziamento não ocorre com todos, ele coloca a si mesmo como parte de um grupo de seres incompreendidos que precisam de atos revolucionários para dar vazão aos seus desejos e sentirem-se vivos, algo que o mundo lhes negara.

Mas essa retórica cai por terra, pois “*Uno bravo*” reafirma uma tendência que se faz presente em todo *Dove credi di andare*: a de haver um protagonista que assume o falimento

como o único meio de se manter em atividade, o que retoma circularmente a ideia do estilo da morbidez sobre a qual discutimos no capítulo anterior. Até mesmo porque, se o desgaste imposto pela vida tivesse feito com que Carlo Corrazzi buscasse uma nova face, seu ato desmedido faz com que ele se esqueça de que a vida é dinamicamente trágica, de modo que as tatuagens também podem entrar na lógica do desgaste em um tempo futuro – não previsto pelo conto, naturalmente. Em outras palavras, se o vazio da própria face se instaurou em seu olhar, quem lhe garante que as tatuagens também não pararão de fazer sentido? O que lhe garante que o efeito exterior corresponderá ao anseio subjetivo interior de maneira definitiva?

É interessante notar que, para o leitor brasileiro que tomara contato com o conto “O espelho”, de Machado de Assis, a ideia de uma polaridade entre o olhar do que é interno e do que é externo e como isso se dá em relação à formação subjetiva do sujeito se faz presente na teoria e no exemplo das duas almas de Jacobina, que registra:

Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... Espantem-se à vontade, podem ficar de boca aberta, dar de ombros, tudo; não admito réplica. Se me replicarem, acabo o charuto e vou dormir. A alma exterior pode ser um espírito, um fluido, um homem, muitos homens, um objeto, uma operação. Há casos, por exemplo, em que um simples botão de camisa é a alma exterior de uma pessoa; - e assim também a polca, o voltarete, um livro, uma máquina, um par de botas, uma cavatina, um tambor, etc. Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem, que é, metafisicamente falando, uma laranja. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira. [...] . Agora, é preciso saber que a alma exterior não é sempre a mesma...

- Não?

- Não, senhor; muda de natureza e de estado. Não aludo a certas almas absorventes, como a pátria, com a qual disse o Camões que morria, e o poder, que foi a alma exterior de César e de Cromwell. São almas enérgicas e exclusivas; mas há outras, embora enérgicas, de natureza mutável. Há cavalheiros, por exemplo, cuja alma exterior, nos primeiros anos, foi um chocalho ou um cavaleiro de pau, e mais tarde uma provedoria de irmandade, supunhamos. Pela minha parte, conheço uma senhora, - na verdade, gentilíssima, - que muda de alma exterior cinco, seis vezes por ano. Durante a estação lírica é a ópera; cessando a estação, a alma exterior substitui-se por outra: um concerto, um baile do Cassino, a rua do Ouvidor, Petrópolis... (ASSIS, [1882] 2004, p. 123)

No conto de Machado, Jacobina conta como as suas duas almas entraram em concorrência quando ele se viu no espelho vestido de alferes: o protagonista, que vinha sendo bajulado pela tia e por todos ao seu redor graças ao seu novo cargo, uma vez sozinho e sem ninguém para admirá-lo e elogiá-lo, sentiu-se esvaziado; enfim, somente quando viu o seu reflexo vestindo o traje, ele reconectou a alma interior àquela exterior de maneira integral; a sua alma exterior se sobrepôs à interior e, naquele momento, ele não era mais Jacobina, mas o alferes. Nas palavras de Alfredo Bosi:

A teoria de Jacobina corta cerce a crença na unidade coesa da alma: esta passa a ser não mais uma entidade espiritual, una e indivisível, mas tão só um polo dominado por objetos de interesse que atraem o eu como poderosos ímãs, estímulos de vida, numa palavra, desejos. A alma interior se entrega à imagem do objeto querido. (BOSI, 2014, p. 238)

O objeto do desejo se revela no reflexo do espelho; para Carlo Corrazi, o objeto em falta é a própria face, o sentir-se íntegro. O que desperta a alma exterior do protagonista de “*Uno bravo*” é a imagem do Maori na revista, o que confirma a ideia de Jacobina sobre a natureza mutável da alma humana. Logo, concluímos que – derivando a interpretação a partir do conto de Machado de Assis – se é verdade que a interioridade subjetiva se forma, também, pela exterioridade do olhar alheio, no caso de *Dove credi di andare*, o que está em jogo não é somente como esses personagens se sentem, mas, sim, como agem.

Esse ponto fundamental da ação é que liga a voz narrante frágil ao caráter igualmente debilitado dos protagonistas, fazendo com que o agir seja sempre despropositado, sendo excessivo ou nulo. É nesse sentido que afirmamos que Pecoraro repropõe a figura do *inetto*, pois os narradores de *Dove credi di andare* têm uma dualidade que faz lembrar o narrador-narrado (ANDRADE, 2018, p. 147) Zeno Cosini, protagonista de *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo. É a polarização entre a ação desmedida e a prostração depressiva que consideramos o terceiro pilar da poética do homem médio na obra de Pecoraro.

3.3. Repropondo a figura do *inetto*

Para concluir este capítulo expondo o tripé que compõe a poética do homem médio em *Dove credi di andare*, passemos à análise da figura literária do *inetto*, pois acreditamos que Pecoraro repropõe esse tipo contemporaneamente para afirmar uma negação e uma desilusão perante a vida, que se demonstra implacável nos enredos dos contos e que é facilmente identificável para nós, leitores.

A sua reproposição parte do arquétipo da figura do *inetto*, Zeno Cosini, protagonista do romance *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo, de maneira não anunciada; os paralelos são possíveis, no entanto, pois Zeno é um personagem que faz parte do cânone literário italiano e ainda hoje ecoa como um caractere que deve lidar com o mal-estar de seu próprio tempo. É nesse sentido que podemos ler os protagonistas da primeira obra de Pecoraro como homens que expressam o pleno incômodo no século XXI, pois refletem a formação da subjetividade

do sujeito contemporâneo em um tempo descrito como hipermoderno, pelo filósofo francês Gilles Lipovetsky, cujas implicações incidem, sobretudo, na fragilidade do indivíduo.

Nossa breve análise, além de concluir o terceiro capítulo, tem por objetivo abrir um leque interpretativo, inclusive, às outras publicações do escritor, pois também nos interessa acenar a como os personagens dos romances sucessivos, apesar de mais complexos, ainda encontrarão continuidades no *inetto* dos contos de seu exórdio.

3.3.1. O arquétipo do *inetto*

Segundo o dicionário italiano Treccani⁹⁸, o adjetivo *inetto* significa:

[...] 1. a. *Che non ha attitudine per determinati lavori, compiti, attività [...]. b. Con uso assol., inabile, incapace (per natura o per scarsa preparazione ed esperienza) nel proprio mestiere o nella professione, nell'arte che si esercita [...], assolutamente incapaci, deboli, fiacchi; [...], buono a nulla, dappoco, privo di qualsiasi capacità; anche sostantivato[...]. c. estens., letter. Riferito a cose (spec. a strumenti dell'arte) [...], adoperati con scarsa abilità*.⁹⁹

Das acepções acima elencadas, é notório que todas pertencem a um mesmo campo semântico, apontando sempre à questão da incapacidade como característica de um agente ou, também, como impropriedade deste para fazer algo. Traduzindo ao português, a palavra “inepto” traz a mesma significação, pois, conforme o dicionário Aulete¹⁰⁰, tal adjetivo indica alguém “que não tem habilidade(s) ou aptidão (para algo)” .

Nos níveis lexical e semântico, portanto, há uma correspondência dos termos em italiano e em português; porém, o conceito de *inetto* naquela língua torna-se mais profundo quando consideramos o seu emprego na literatura não como um adjetivo, mas, sim, como um arquétipo, cujo expoente moderno fora o narrador-narrado (ANDRADE, 2018, p. 147) Zeno Cosini, protagonista de *La coscienza di Zeno*, de Italo Svevo. Aliás, como salienta Castelan (2016), o tema da *inettitudine* faz parte da obra do escritor, estando presente já em *Una vita*, romance de 1892. Afirma o pesquisador:

⁹⁸ Disponível em: < <https://www.treccani.it/vocabolario/inetto/>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

⁹⁹ Não traduzimos este verbete, pois acreditamos que há uma essencialidade na definição em italiano a qual queremos manter.

¹⁰⁰ Disponível em: < <https://www.aulete.com.br/inepto>>. Acesso em: 28 jun. 2022.

O tema da *inettitudine* na obra do escritor suscita inúmeras discussões, pois Svevo coloca em cena um homem praticamente destituído das qualidades essenciais para ter sucesso no universo representado, de modo que se apresenta como um fraco diante dos obstáculos cotidianos, incapaz de adaptar-se à vida em sociedade. (CASTELAN, 2016, p. 113)

Sendo *La coscienza di Zeno* o terceiro romance de Svevo, a forma mais madura e irônica se faz notar do começo ao final da obra, sendo anunciada pelo termo ambíguo *coscienza* do título (BARNI, 2015) e pelo nome do protagonista, propositalmente problemático: de acordo com o que afirma Roberta Barni (2015), alguns críticos associam o primeiro nome “Zeno” ao numeral zero e “Cosini” ao que seria o diminutivo do substantivo “*cosa*”; dessa maneira, o protagonista do romance inicia a sua jornada como alguém sem importância, um “zero à esquerda” (em termos coloquiais). Como se isso não bastasse, o seu caráter obsessivo pelo cigarro e o elenco de acasos e falências morais relativizadas o acompanham em sua ‘doença’, para a qual o Dr. S., o seu psicanalista, tem o remédio, como relata o protagonista:

Il dottore mi raccomandò di non ostinarmi a guardare tanto lontano. Anche le cose recenti sono preziose per essi e sopra tutto le immaginazioni e i sogni della notte prima. Ma un po' d'ordine pur dovrebb'esserci e per poter cominciare ab ovo, appena abbandonato il dottore che di questi giorni e per lungo tempo lascia Trieste, solo per facilitarli il compito, comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso. (SVEVO, 1985, p. 32)

Como fica evidente pelas citações dos críticos e pelo trecho acima, o caráter de Zeno é controverso de partida, pois demonstra que o leitor está prestes a acompanhar a história de um personagem vacilante e inconfiável. Claramente, a estrutura do romance colabora para essa desconfiança, pois o que estamos lendo seriam os diários de Zeno escritos em primeira pessoa e publicados pelo psicanalista por vingança, já que o seu paciente abandonara o tratamento. Contudo, pensando nem tanto no gênero textual, mas, sim, no enredo, a trajetória do protagonista de *La coscienza di Zeno* revela um caráter obsessivo e impreciso, os quais vão ao encontro da inadequação e da incompreensão do personagem no espaço pelo qual transita. É nesse sentido que se traz a ideia de narrador-narrado, pois Zeno é um protagonista insatisfeito de sua vida burguesa e só consegue dar coesão aos anos vividos depois de velho – retomando a questão do embate geracional (p. 105) – como se ainda fosse possível contar para entender. A questão, porém é que, para Zeno, não há tal possibilidade, pois, conforme Andrade:

Zeno é supérfluo, sem qualidades, timorato, um insatisfeito de si disfarçado em seu avesso, e vice-versa. Sob um registro cômico, enganosamente ligeiro e ridículo que acompanha seu mal estar na civilização, o romance encaminha um diagnóstico duro

e preciso do mundo burguês, sem se abster de algum teor profético, quase apocalíptico, sublinhado na cena alegórica que o encerra: a do protagonista, envelhecido, apanhado de surpresa, durante passeio ocioso pelo campo, pelo deslocamento de tropas invasoras, inaugurando o massacre por vir da Grande Guerra de 1914. (ANDRADE, 2018, p. 147)

O crítico chama a atenção a um ponto central na narrativa modernista do século XX, ou seja, o impacto da Primeira Guerra Mundial e o mal-estar civilizacional generalizado no ocidente burguês, gerando representações contundentes da derrocada de valores que, até então, refletiam uma ideia de prosperidade na modernidade. *La coscienza di Zeno* é um dos romances que despertam – principalmente na década de 1920 – à ironia e ao pessimismo típico de um anti-herói, que se distancia, cada vez mais, do modelo tradicional romântico.

Por isso, Zeno não pode ser forte, competente, corajoso; seus valores não podem mais ser inabaláveis; seu casamento não é fruto de uma aventura que supera desencontros; pelo contrário, o protagonista é velho, doente, invejoso, medroso e, como aponta Saccone (1973, p. 111), permeado pela culpa. Os exemplos nesse sentido seriam vários, desde o vício no cigarro até a culpa pela morte do pai; ou o casamento com Augusta (a irmã não escolhida); a competição com o genro; a sua entediante (porém próspera) vida como comerciante; etc. Entretanto, apesar de suas fraquezas, Zeno mantém certa estabilidade durante a sua trajetória, conseguindo estabelecer uma vida confortável, um casamento duradouro e sucesso na maioria de suas ações (mesmo que por acaso). Sendo assim, ainda se pode dizer que ele é um *inetto*?

Acenamos positivamente a tal questionamento, pois a sua *inettitudine* não está presente na sua fortuna ou infortúnio, mas em sua compreensão de mundo: ele é incapaz de encontrar a plena consonância de sua alma com o plano exterior que lhe sirva de substrato; seus erros só estão presentes se o seu juízo os denota como tal e esse movimento surge apenas como e quando o convém; a aprendizagem através do empirismo não se dá em momento algum e, dessa forma, já anula a classificação da obra como um romance de formação e a coloca como um romance de deformação (ANDRADE, 2018, p. 142). Apesar de o enredo fazer o percurso de um determinado período da vida de Zeno, em momento algum esse percurso realiza um movimento ascendente ou transcendente, apenas linear, justamente porque ele não é capaz de vivenciar seja lá o que for, porque não há uma consonância entre a sua alma e o mundo em que vive (LUKÁCS, 2009, p. 102).

Se for verdade que Zeno Cosini representa o arquétipo do *inetto*, principalmente no que diz respeito à inadequação ao mundo moderno, aos valores de uma sociedade em decadência e estando à mercê do acaso (dada a sua inação perante a vida), é possível identificar semelhanças flagrantes entre o personagem de Svevo e os protagonistas de

Pecoraro: tal qual Zeno, Silver e todos os outros personagens de *Dove credi di andare* são “[...] protagonistas absolutos, homens de cerca de 50 anos, profissionais mais ou menos afirmados; homens que provam a crise, a rejeição, o cansaço, e também a rebeldia tardia” (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p)¹⁰¹. A meia idade, a obsessão e o vício são traços que se mantêm dos anos vinte do século passado aos ‘anos zero’ da contemporaneidade, revelando que Pecoraro repropõe a figura do *inetto* como forma de expressar a permanência de um mal-estar que se agravou e que revelou novas faces ao longo do acentuado – e forçado – processo de modernização tecnológica e capitalista em todo o mundo, principalmente após as experiências das duas Grandes Guerras, o fim da polarização entre o bloco Ocidental e aquele Oriental na Guerra Fria e a aceitação massiva do neoliberalismo como modelo econômico.

As contradições da modernidade que se impunham a Zeno são ainda mais fortes hoje em dia se considerarmos que viveríamos na era da hipermodernidade, a qual o intelectual francês Gilles Lipovetsky (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004) entende como uma leitura da sociedade contemporânea na qual impera o excesso, ou seja, um comportamento baseado, sobretudo, no consumo, elevando a vida dos indivíduos ao hiperbólico. Logo, o *inetto* em *Dove credi di andare* aparece com uma roupagem nova que tem a ver com o desgaste dos valores de uma sociedade intransigentemente moderna, sendo o fruto do fracasso não a inação (como no caso de Zeno), mas o excesso desmedido de ações cada vez mais inconsequentes.

Mas o que refletem os protagonistas ineptos de *Dove credi di andare*? De que maneira são constituídas as suas subjetividades? E o mais importante: de que modo essa interpretação dialoga com a nossa realidade de leitores contemporâneos e brasileiros? Ao afirmarmos que o cenário do mal-estar pelo qual transita os *inetti* de Pecoraro é o século XXI e que são as implicações deste tempo a formar a introspecção do sujeito-personagem e a sua relação com o mundo, torna-se importante demonstrar, de acordo com a obra de Lipovetsky, como se afirmaria a hipermodernidade em termos práticos.

3.3.2. O *inetto* nos tempos hipermodernos

As raízes desse caráter “hiper”, segundo Lipovetsky, advém da ideia do pós-moderno como uma estética que quebra paradigmas e torna transponíveis as fronteiras entre o alto e o

¹⁰¹ Ver texto original na nota 55.

baixo, uma mistura de estilos que se complementam e desafiam os padrões constituídos pela tradição. A expressão *less is more* (menos é mais), do arquiteto alemão Mies Van Der Rohe (1886-1969), tão logo foi substituída pela premissa sintetizada na fórmula *less is bore* (menos é chato), do arquiteto estadunidense Robert Venturi (1925-2018), que afirmava que a arquitetura não deveria ser política e nem ter um horizonte educativo, mas que seu escopo seria o de observar a realidade e de aprender com ela. O aspecto da mistura e do ‘descompromisso’ com uma postura socialmente engajada revelam que, no pós-moderno, a forma e a estética teriam lugar de relevo.

A horizontalização das categorias em detrimento dos conceitos de ‘alto’ e ‘baixo’ logo passaria da arquitetura às artes visuais e, então, a todos os campos de vivência social e de produção cultural nas sociedades, sobretudo do eixo Ocidental e capitalista durante a Guerra Fria; tanto é assim que podemos dizer que essa libertação estética só se deu a partir de uma mudança em relação à disposição do indivíduo de procurar uma libertação espiritual e uma afirmação de seu caráter individual ao se opor às instituições, que exerciam o papel de reguladoras sociais. A quebra desses padrões gerou uma série de conflitos que foram muito benéficos historicamente em termos de liberdade civil e de produção intelectual e cultural, muito embora as suas origens tenham sido, majoritariamente, respostas à violência sofrida por grupos considerados minoritários ou relegados, como: a marcha pelos direitos civis, em 1963, nos EUA; os movimentos estudantis de 1968; Stonewall, em 1969; os movimentos de independência nos continentes Africano e Asiático até meados da década de 1970, que puseram fim aos resquícios do colonialismo francês, inglês e português; etc. Esses movimentos foram acompanhados de manifestações, principalmente na arte e na música, dando espaço e voz àqueles grupos e embalsamaram uma ideia de libertação do corpo e da subjetividade – também através do uso de narcóticos – como nos festivais de Monterey (1967) e de Woodstock (1969), na obra de Roy Lichtenstein (1923-1997) e na de Andy Warhol (1928-1987) e na cultura *hippie* em geral, embalada pela música de Janis Joplin (1943-1970), Jimi Hendrix (1923-1970), Jim Morrison (1943-1971) (da banda *The Doors*), entre outros.

A questão, porém, é que o acúmulo das experiências de exaltação da subjetividade na pós-modernidade teria tido a sua base em uma lógica de consumo individualista e, como consequência, as instituições, que serviam como filtro, teriam passado a ser cada vez mais desregulamentadas e flexibilizadas no presente para atender à imediatez do sujeito e adequar-se a ele em uma experiência personalizada e individual. Por outro lado, os princípios da modernidade e seus processos de modernização, nunca tendo cessado, contemporaneamente, sem um filtro, imporiam-se como realidade, conforme afirma o filósofo:

O Estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe: para disputa, resta apenas o culto à concorrência econômica e democrática, a ambição técnica, os direitos do indivíduo. Eleva-se uma segunda modernidade, desregulamentadora e globalizada, sem contrários, absolutamente moderna, alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica, o indivíduo. Tínhamos uma modernidade limitada; agora, é chegado o tempo da modernidade consumada. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 54)

E por que é importante ter presente a questão do consumo como eixo da valorização da subjetividade do indivíduo? Para Lipovetsky, a resposta para essa pergunta está na analogia com a moda, que aparece na metade do século XIX para distinguir os sexos biológicos masculino e feminino e, também, como ornamento, o que pressupõe um aspecto estético e, por isso, implica variações “[...] mais frequentes, mais extravagantes, mais arbitrárias” (LIPOVETSKY, 2009, p. 32). Uma vez que o belo assume relevo em relação ao útil, a moda logo passaria a ter a função de distinguir socialmente os aristocratas do povo, ou seja, aqueles que podiam embelezar-se e financiar as variações de modelos e estilos e aqueles que não podiam pagar por esses tecidos e matérias primas. Logo, as indumentárias da corte teriam ganhado um caráter simbólico de poder e, conseqüentemente, de disputa entre as famílias dominantes, gerando as frivolidades, a imitação e a necessidade perene de novidade (LIPOVETSKY, 2009, p. 35). Quando, enfim, ocorre a revolução burguesa, levada a cabo por aqueles que seriam a classe protagonista da Revolução Industrial e propositores dos tais processos de modernização, a lógica da moda já estaria imbricada há séculos, sendo necessário dar um passo adiante: além de um caractere de poder, vestir-se bem e com variedade passaria a ser uma necessidade de mercado da indústria produtiva e, também, de uma massa de consumidores em potencial. Essa analogia permite que o filósofo demonstre o caráter hedonista intrínseco do ser humano, que fora potencializado nos momentos de libertação pós-moderna, assim como o seu individualismo, gerando o Narciso pós-moderno:

Assiste aí à extensão a todas as camadas sociais do gosto pelas novidades, da promoção do fútil e do frívolo, do culto ao desenvolvimento pessoal e ao bem-estar – em resumo, da ideologia individualista hedonista. [...] Há não mais modelos prescritos pelos grupos sociais, e sim condutas escolhidas e assumidas pelos indivíduos; há não mais normas impostas sem discussão, e sim uma vontade de seduzir que afeta indistintamente o domínio público (culto à transparência e à comunicação) e o privado (multiplicação das descobertas e das experiências subjetivas). Aparece então Narciso, figura de proa de *A era do vazio*, indivíduo *cool*, flexível, hedonista e libertário, tudo isso ao mesmo tempo. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 24-25, grifos dos autores)

Sebastian Charles (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 27), pupilo de Lipovetsky, no entanto, aponta que, na era hipermoderna, a figura do Narciso ganharia um traço “hiper”,

tornando-se alguém que, além de *cool*, quer ser o paladino da responsabilidade, da organização e da eficiência, mas que age contraditoriamente o tempo todo. É, em suma, a já mencionada figura do gestor (p. 100). Além disso, o indivíduo hipermoderno percebe o tempo como algo acelerado e repleto da necessidade de consumir sempre mais no aqui e no agora, provocando ansiedade e medo, pois a imposição do tempo presente coloca a ideia de futuro em crise, fazendo com que o amanhã seja incerto e problemático, apesar do fim da crise eminente de uma guerra nuclear¹⁰².

Soma-se a isso a mudança constante em termos de tecnologia e em termos de redução da percepção do tempo e do espaço, uma vez que o acesso ao mundo está à palma da mão e é possível dar a volta no planeta em apenas um dia com uma aeronave. A necessidade de uma organização social rápida e desconcertante é algo fácil de demonstrar na era hipermoderna, justamente porque a tecnologia faz parte de quase todas as relações humanas. Logo, o futuro para o indivíduo hipermoderno seria incerto, mas não fora eliminado enquanto lugar de ilusões do dito “capitalismo moderno”: como tudo na era hipermoderna, o futuro também é relativo e flexível, pois se apresenta como algo sem garantias e, ao mesmo tempo, como um lugar possível que justifica uma preocupação com um desenvolvimento sustentável e de boas práticas ecológicas; no entanto, durante a leitura do título de Lipovetsky (2004, p. 70) fica evidente como essa preocupação é motivada muito mais por uma angústia individual do que por um projeto coletivo de sociedade. É claro que a preservação do meio ambiente é essencial para a sobrevivência da vida – não só humana – na Terra, mas parece que a preocupação com o tema é motivada mais pelos selos que tornam os produtos um ativo no mercado do que com uma genuína postura ecológica, retomando a já tão debatida questão: é possível aliar preservação e produção? Não nos cabe, aqui, responder a essa questão, mas podemos afirmar que, se por “produção” entende-se acúmulo de riquezas e a continuidade de inequidades, a réplica dificilmente será positiva.

Voltando ao sujeito, fica clara, enfim, a origem de tamanha instabilidade, que geraria dois tipos de comportamentos: o primeiro ligado à saúde e o segundo à manutenção dos afetos (LIPOVESTKY; CHARLES, 2004, p. 73-74). Uma vez que o indivíduo hipermoderno vive em um presente dinâmico e é inseguro em relação ao futuro, o hedonismo pós-moderno (*carpe diem*) tende a ceder lugar a uma inquietação do que está por vir: como nunca se sabe o

¹⁰² Muito embora, sob o governo Donald Trump (2016-2020), os EUA tenham acenado contra o Tratado sobre Armas Nucleares de Alcance Intermediário (INF) (1987), tendo uma resposta equivalente do presidente russo Vladimir Putin. Atualmente, as tratativas foram retomadas pelo governo do presidente americano Joe Biden (2021-2025), mas permanecem em tensão, dada a crise entre a Rússia e a Ucrânia nos primeiros meses de 2022.

que pode acontecer daqui a poucas horas, é preciso ter cuidado com a alimentação, com o corpo, com a mente; além disso, é preciso rodear-se de amor, de família e de amigos, manter valores, como fidelidade e proliferação como antagonistas da liberdade flexível e do império do efêmero. Apesar de parecer um tipo de comportamento benéfico, essas preocupações continuariam gerando ansiedade no indivíduo, porque, como tudo, essas também foram fagocitadas pelo mercado e são contraditórias: ser *fitness*, por exemplo, passa de um estilo de vida a uma escolha bem vista e agraciada nas redes sociais, estabelecendo um padrão de consumo em busca de *likes* e de aprovação em um ambiente social virtual e que gera frustrações, tanto em quem não consegue atingi-lo, quanto em quem precisa mantê-lo.

Todas as relações de mercado na era hipermoderna em um mundo globalizado seriam assim, pois tudo é potencialmente um produto: manufaturados, alimentos, eletroeletrônicos, móveis, imóveis; e também estilo de vida e tudo o que gira ao entorno disso, criando a demanda para o mercado do *coaching*, da terapia, do consultor, etc. Essa fragilidade generalizada do hiperindivíduo aparece como o produto do hiperconsumo, assim descrito por Sebastian Charles:

Hiperconsumo: um consumo que absorve e integra parcelas cada vez maiores da vida social; que funciona cada vez menos segundo o modelo de confrontações simbólicas caro a Bourdieu; e que, pelo contrário, se dispõe em função de fins e de critérios individuais e segundo uma lógica emotiva e hedonista que faz que cada um consuma antes de tudo para sentir prazer, mais que para rivalizar com outrem. O próprio luxo, elemento da distinção social por excelência, entra na esfera do hiperconsumo porque é cada vez mais consumido pela satisfação que proporciona (um sentimento de eternidade num mundo entregue à fugacidade das coisas), e não porque permite exibir status. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 25-26)

Sendo assim, o indivíduo na era hipermoderna seria levado a consumir o tempo todo; ainda, como já acenamos, a sua base de experiência estaria totalmente voltada a si mesmo, resultando em um hiperindividualismo: a personalização extrema da experiência em sociedade e a sensação de plenitude aliada à instabilidade e à flexibilidade. Em *Nascimento da biopolítica*, Foucault atesta que a super autonomia do indivíduo “[...] empresário de si mesmo [...]” (FOUCAULT, [1979] 2008, p. 317) está em harmonia com a lógica neoliberal, também sempre mais flexível e pautada no consumo; retomando a questão das instituições, a regulamentação social passa das mãos do Estado às “[...] inúmeras e polimorfos estratégias de controle da conduta espalhados nos interstícios do social” (SILVA T. T., 1998, p. 8). Trata-se, em suma, de como se exprime a subjetividade do hiperindivíduo no tempo presente em relação às suas práticas e relações sociais, instaurando um paradoxo de aceitação, porque esse

sujeito reafirma a sua individualidade o tempo todo e quer o reconhecimento da coletividade, que se apresenta já esfacelada (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 95).

3.3.3. Entre a inação e o despropósito

Se Zeno, arquétipo do *inetto*, é marcado pela inação, sendo coadjuvante de sua própria vida, a figura do *inetto* em Pecoraro é marcada pelos pólos da ação e do despropósito; isso porque, conforme já foi assinalado, acreditamos que os protagonistas de *Dove credi di andare* são homens marcadamente contemporâneos nos termos de Lipovetsky. Assim sendo, encontram-se diversos exemplos da exacerbação da subjetividade daqueles personagens, sendo o caráter hedonista e narcisista o fulcro de seu deslocamento e de sua inadequação, justificando o movimento de ‘dentro’ e ‘fora’ já abordado. Portanto, as considerações do filósofo francês dão pistas de como a subjetividade hiperbolicamente provada do sujeito no século XXI resulta em uma propensão à *inettitudine*, sendo o fenômeno da globalização e do capitalismo atroz um dado generalizado no mundo Ocidental de base burguesa e, já hoje, alaistrado ao Oriente – sendo esta, inclusive, uma das bases dos conflitos políticos e econômicos de regiões como a Europa Oriental e o Oriente Médio, por exemplo.

Nesse sentido, é lícito apontar como os personagens dos contos rompem com um estilo de vida massacrante, imposto, justamente, por um cotidiano que a nós, leitores, não é estranho. Por isso, apesar de *inetti*, os protagonistas de *Dove credi di andare* conseguem gerar uma identificação tal, própria de quem está preso nas engrenagens do neoliberalismo – assim como Chaplin em *Os tempos modernos* (1936) – seja na Itália seja no Brasil. Quem nunca quis andar sem rumo pela cidade, como o faz o protagonista de “*Happy hour*”? Ou não viu a hora de se aposentar/sair do trabalho para encerrar uma rotina exaustiva e improdutiva, como Bonfilio, de “*Vivi nascosto*”? Ou, então, fazer uma loucura, como tatuar o corpo sem motivo, em um dia de fúria e de libertação, como Carlo, de “*Uno bravo*”?

A questão é que todas essas ações despropositadas vivem em nosso imaginário como signo do desejo, mas que, provavelmente, não se realizarão, porque as instituições e as relações sociais ainda agem coercitivamente sobre nós, mesmo que, como afirmou Lipovetsky (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.54), elas tenham se flexibilizado para capturar o sujeito em sua totalidade, não deixando espaço à recusa, uma vez que elas se adaptam ao indivíduo. Entretanto, o *inetto* de Pecoraro nem se adapta nem se deixa capturar: a resposta à sua

inadequação é colocar em prática o desejo latente após muitos anos vividos em recalque, amargando as experiências e constituindo o estilo da morbidez – como demonstramos anteriormente. Uma vez mais, apoiando-nos na resenha de Krauspenhaar, podemos apresentar um resumo do que seja esse movimento de explosão tardia:

Então, aquilo que, *in primis*, chamou-me a atenção lendo esses contos é que quase todos esses homens, não mais jovens e, também, abastados e de nível cultural elevado, são tardiamente rebeldes. Gente que se deu conta, realmente muito tarde, de ter desperdiçado a vida caindo nas armadilhas engendradas pelo sistema (aquele do trabalho, da sociedade, do consumo, do *status symbol*, da família, do tempo livre, da carreira); e que, depois de descobri-las, como em um despertar repentino de um pesadelo noturno, tentam sempre o último esforço, o último golpe renal, buscam uma mudança seca e definitiva. O homem de sucesso, que começa, lentamente, a tatuar o rosto como um maori (visível em primeiro plano, na bela capa [do livro]) é o símbolo, marcado na pele, de uma tentativa de fazer-se outro permanecendo si mesmo. (KRAUSPENHAAR, 2007, s/p, tradução nossa)¹⁰³

Logo, a diferença entre o *inetto* clássico de Svevo e o contemporâneo de Pecoraro é que, enquanto Zeno conta a sua vida *a ritroso* como parte de um tratamento o qual abandona, revelando-se expectador de si mesmo sem qualquer ímpeto que pudesse reagregar os valores perdidos na modernidade, os protagonistas dos contos de *Dove credi di andare* reúnem o último fôlego de vitalidade para tentar dar sentido a uma vida monótona; vida esta assombrada por um passado que parece ser o simulacro da felicidade, mas que, na verdade, revela-se um lugar habitado por ilusões que já não fazem sentido. Por sua vez, o presente (que um dia fora futuro) é o único momento em que alguma vitalidade pode emergir; mas, novamente, não o faz, pois representa a derrocada e o impasse da vida contemporânea. Pecoraro, de maneira aguda e incômoda, expõe isso chamando a atenção do leitor para que este faça um autoexame e perceba se o ontem é digno de glória em detrimento ao hoje; ou, ainda, se alguma glória é possível em um presente que não prospectaria futuro algum.

Após termos explicado como se dá o estilo da morbidez e qual é o caráter do narrador fragilizado em primeira pessoa nos contos, torna-se mais compreensível como certas passagens do primeiro volume do escritor romano indicam a reproposição da figura do *inetto*, sendo a inação e o despropósito as duas marcas dos protagonistas dos contos. A fim de

¹⁰³ Texto original: “Ecco, quello che in primis m’è saltato agli occhi leggendo questi racconti è che quasi tutti questi uomini non più giovani e comunque benestanti e di livello culturale alto sono dei ribelli a scoppio ritardato. Gente che s’è accorta davvero troppo tardi di aver macinato la vita inseguendo trappole ingranate dal sistema (quello del lavoro, della società, del consumo, dello status symbol, della famiglia, del tempo libero, della carriera); e dopo averlo scoperto, come in un risveglio improvviso da un incubo notturno, tentano spesso l’ultimo guizzo, l’ultimo colpo di reni, cercano una svolta secca e definitiva. L’uomo di successo che comincia lentamente a farsi tatuare la faccia da maori (visibile in primo piano nella bella copertina) è il simbolo marchiato su pelle di un tentativo di farsi altro restando se stessi.”

ilustrar a sua *inettitudine*, podemos citar passagens como, por exemplo, em “*Camere e stanze*”: “[...] Silver non riusciva a incazzarsi come aveva fatto Gesù nel tempio e comunque non sarebbe riuscito, seduta stante, a fare una frusta di cordicelle.” (PECORARO, 2007, p. 45). Além da comparação irônica com a passagem bíblica na qual Jesus expulsa os mercadores do templo sagrado, é evidente a lacuna entre o querer afastar os estranhos de sua casa e o fazê-lo, de fato; Silver é incapaz (“[...] non sarebbe riuscito [...]”) e o narrador marca a sua condição com o advérbio *comunque*, que, em português, significa “de qualquer modo”. Logo, mesmo que Silver realmente quisesse que todos fossem embora, sendo um *inetto*, ele não consegue se impor e assiste – como um expectador, como Zeno – a invasão de seu lar.

Enfim, o despropósito do primeiro protagonista do livro é ligar para a polícia usando o telefone de um dos ‘invasores’ e, ainda, pedir ajuda, como se lê no trecho abaixo:

Restava da scendere solo un piano, quando trovò un gruppo più denso di persone ammassate sulle rampe e sui pianerottoli. Si dovette fermare e dopo qualche istante si accorse che stava chiedendo a un ragazzo vicino a lui, che aveva in mano un cellulare, se poteva fare una telefonata. Quello disse: “Come no, subito”. E poi gli porse l’apparecchio. Silver, sempre più confuso e sudato, con le mani che tremavano lo prese e lo guardò cercando di capire come funzionasse, dove fossero il tasto verde e quello rosso. Poi formò il numero – 113 – e cercò di inviarlo, ma portando il telefono all’orecchio si accorse che non gli dava nessuno segnale.

Allora chiese al tizio vicino a lui:

“Come funziona? Ho fatto il numero, ma non riesco a inviarlo...”

“Te lo faccio vedere, da’ qua” rispose quello. Praticamente gli tolse il cellulare dalle mani, lo guardò e si accorse del numero che appariva sul display.

Si volse verso di lui e lo fissò dritto negli occhi con uno sguardo smorto, poi freddo disse:

“Ma che fai? Cazzo è questo numero? Chiami il 113? Vuoi chiamare la polizia? I caramba? Sei scemo?...” (PECORARO, 2007, p. 53-54)

Como se vê, além da clássica falta de manejo com a tecnologia que um homem de meia idade como Silver, não raro, tem, a ideia de chamar a polícia utilizando o celular do rapaz é um sinal de total imprudência. Mas Silver o faz porque, além de seu estado mental já estar comprometido com aquele mau evento, naquele momento, ele age sem pensar em qualquer consequência, querendo apenas dar uma resposta insana a um problema que ele mesmo causara e não soubera gerir.

Em “*Happy hour*”, além dos trechos já citados em outros momentos desta dissertação, nos quais fica evidente o recuo do narrador ao querer dizer que não conhece Alessandro, o momento final, quando o protagonista revela a verdade ao estranho, é digno de nota: “... Hai sbagliato persona, Alessandro’ biascico, ‘io davvero non ti conosco, non so nulla di questa gente e di questa storia. Che soldi? Di quali soldi parli? Perché mi hai portato qui? Guarda che ti sbagli...” (PECORARO, 2007, p. 70). Mais do que a revelação da verdade, o que chama a

atenção é o momento em que o protagonista faz isso, pois ele já havia encontrado, conversado e acompanhado Alessandro ao restaurante; o narrador-protagonista atingira um ponto de não retorno no qual nenhuma ação que não fosse continuar a farsa seria prudente. A questão é que, novamente, o despropósito dos protagonistas entra em cena para lembrar ao leitor que não há coerência possível, nem em um ambiente degradado, nem para uma subjetividade esvaziada, sendo a água suja que escorre na sarjeta o único elemento que resiste aos olhos do narrador. Daquela experiência vivida com Alessandro, na qual não se retorna o passado e nem se projeta futuro, tampouco se concretiza algo no presente, o *inetto* de “*Happy hour*” transita, verdadeiramente, no limbo do tempo e da empiria.

Adiante, em “*Vivi nascosto*”, o protagonista Egidio Bonfilio se revela o *inetto* que mais representa o jogo expectador-partícipe da relação ‘dentro’/‘fora’, conforme analisamos anteriormente. Ainda assim, é importante ressaltar que o personagem, apesar de apostar no discurso de que não vê a hora de sair da reunião e de se aposentar, assume uma fragilidade narrativa a qual não podemos acreditar. Retomando a dialética do não-lugar, Bonfilio (e os demais personagens) elege o ‘fora’ como zona de conforto, gerando embate com terceiros: a todo o momento, declara que está indiferente à discussão dos colegas, chegando a confessar ter o que dizer, mas, evitando a fadiga, com nada contribui, não intervém e se cala: “[...] Che succede?... Rispondo? Devo rispondere? Che devo dire?... Meglio che stia zitto, meglio sorvolare e capire se c’è qualcosa di essenziale che non so. [...]” (PECORARO, 2007, p. 80).

A tentativa preguiçosa de compreender o que dizem os demais aponta à inação do *inetto*; contudo, Bonfilio sente a necessidade de intervir, momento no qual é silenciado por Bernardi, que manda retirarem a fala do engenheiro da ata da reunião (PECORARO, 2007, p. 80). Se o leitor vê no ato do colega de Bonfilio uma violência que tornaria este uma vítima, há de se dizer que o protagonista de “*Vivi nascosto*” sente-se obrigado a se colocar, sobretudo, pelo ego, já que considerar-se excluído e não ter percebido um suposto esquema são dois elementos que ferem a sua subjetividade de modo agudo, como fica claro no trecho a seguir:

[...] Come ho fatto a non accorgermi prima di questa manovra? Com’è potuto accadere? Mi sono fatto cogliere di sorpresa, mi hanno messo in mezzo, puramente e semplicemente. E ho pure fatto la figura di un cretino. [...] Un povero coglione: che altro sono, dopotutto? Se dopo trent’anni che faccio questo lavoro non mi accorgo di una cosa così, vuol dire che sono fuori dai giochi. E me lo merito. [...] (PECORARO, 2007, p. 92)

O não saber e a culpa (além do fantasma do suposto esquema de corrupção, o qual não se comprova claramente) emergem tal qual em *La coscienza di Zeno*, quando o pai de Zeno

finalmente morre e, por uma espécie de espasmo, acerta o filho com um tapa no rosto (“[...] *Non è colpa mia! Fu quel maledetto dottore che voleva obbligarti di star sdraiato!* [...]” (SVEVO, 1985, p. 64)). Bonfilio demonstra não fugir à regra de seus antecessores, pois é um *inetto* cuja inação abre espaço à hiperbólica e ferida subjetividade.

Assim também o é no caso do conto “*Il match*”, cuja subjetividade ferida do pintor protagonista é a causa do entrevero entre ele e Clarelli. Porém, além deste dado fundamental, há outro que remete tanto ao caráter hedonista do sujeito hipermoderno, representado pelo pintor, quanto ao hiperconsumo, característico do galerista. Se considerarmos o que diz o pintor, ou seja, que a forma do retângulo teria um valor primário na obra de arte (uma tela cuja virgindade celebraria uma qualidade precedente à pintura), podemos estabelecer como premissa que ele impõe a si cumprir com um ideal platônico de perfeição antes mesmo da primeira pincelada, pois toda a ideia abstrata encontra uma barreira concreta no mundo que a circunda. Logo, o protagonista do conto se declara Expressionista Abstrato Atrasado (PECORARO, 2007, p. 106), pois é consciente de que a sua *pittura-pittura* é mais uma concepção individual e hedonista do que uma realização concreta; declarar a arte pela arte é o que faz o pintor, como se se pudessem cancelar os vínculos de uma obra com o mundo real.

Buscando a libertação total de sua arte, o protagonista termina por ir de encontro com uma realidade na qual não sabe se movimentar, pois nela, aos antípodas de sua idealização, está Clarelli. Vale citar um trecho do conto para demonstrar como não há uma combinação harmoniosa entre os personagens, uma vez que o que os rege é de natureza contrária:

Si capisce benissimo che Clarelli è furioso e preoccupato.
Ma percepisco che la curiosità di vedere cosa sto combinando se lo mangia vivo.
Si starà pentendo mille volte di avermi fatto la proposta dell'installazione, ma allo stesso modo in cui dentro di me lavora il pittore, dentro di lui lavorano il mercante e l'intenditore d'arte.
Il mercante d'arte di solito è un figlio di puttana con l'amore per l'arte ben nascosto nelle callosità dell'anima, però sempre presente e operante, e se un artista che stima sta lavorando dietro una porta, lui quella porta la vuole aprire innanzitutto per vedere. (PECORARO, 2007, p. 117-118)

De acordo com a passagem acima, ecoam os termos de Lipovetsky, tanto na questão do hedonismo, quanto naquela do hiperconsumo. O *inetto* de “*Il match*” não concebe a sua arte dentro dos laços e limites da realidade porque ele mesmo não sabe lidar com ela, entregando-se de corpo e alma às abstrações e vitimizandose perante o absurdo do qual ele mesmo é intérprete.

Adiante, em “*Farsi un Rolex*”, assim como já tivemos a oportunidade de mencionar (p. 134), a paranoia é um fator característico de Raffaele Torre, sendo o determinismo da cidade

de Nápoles o *input* para a sua afetação. Mas, também, é preciso dizer que, além da paranoia que persegue o advogado (antes mesmo que fique claro ser uma tentativa de assalto), o que chama a atenção no conto é o momento em que o *inetto* é subjugado por uma energia vital que dá à narrativa a sugestão de vitória, como se, a partir de Raffaele Torre, rompesse-se a linha de protagonistas ineptos. Nesse sentido, “*Uno bravo*” oferece uma sequência narrativa similar, pois o leitor também imagina que Carlo Corrazzi viverá em plenitude com a sua arte tatuada por toda a pele – equivalente à tela do pintor de “*Il match*” – (signo de libertação e de afirmação do caráter e da subjetividade do protagonista) até o momento em que há o encontro com o filho.

Fazer a análise de “*Farsi un Rolex*” e de “*Uno bravo*” em paralelo ajuda a fortalecer o ponto de vista de que o *inetto* contemporâneo de Pecoraro busca uma redenção naquilo que mais autodestrutivo pode haver, o que se relaciona com o despropósito do qual falávamos anteriormente. Para demonstrar como a adrenalina toma conta dos protagonistas logo antes de sua decadência fatal, leiamos dois trechos, um de cada conto. Começando por “*Farsi un Rolex*”:

Raffaele dà una scorsa al fax e si attacca al telefono. Si fa passare quel Capece, la voce ferma, risoluta. Gli dice così e così, che se non gli arrivano subito almeno due terzi della sua parcella come pattuito della lettera di incarico, lui la bozza perfezionata nemmeno la vede. Che in realtà il lavoro è finito, lui ha anticipato due pagamenti onerosi e Capece non si è dato pensiero di saldare nemmeno l’anticipo. Così non si fa. Io sono buono e caro, eccetera. Le parole gli escono fluide, la telefonata è cortese ma ferma, distaccata, autorevole. La mitezza, le rinomate gentilezza e disponibilità dell’avvocato Raffaele Torre, lasciano il posto a una lucida determinazione. La telefonata va avanti. Dall’altra parte del filo lo rassicurano, si scusano, garantiscono che “quanto prima”. Ma l’avvocato insiste per una data precisa, allora dicono che manderanno subito con un pony la busta con l’assegno. Lui si ammansisce, ma mantiene il distacco. (PECORARO, 2007, p. 140)

E em “*Uno bravo*”, por sua vez:

“Sai che il motivo, quello vero, non lo so nemmeno io? Vedi, non ti offendere, ma io mai e poi mai mi farei disegnare la pelle, la *mia* pelle, perché va di moda. Solo perché adesso è così. Solo perché magari le ragazze lo trovano virile, sexy. [...]”
 [...] “Ascolta: dicevo guardati allo specchio con attenzione per capire che hai una *struttura*, capisci? No? Guardati: sei simmetrico. Almeno visto da fuori, lo sei. Due braccia, uno di qua e uno di là, due gambe, due occhi eccetera. Quando invece di *due* il numero delle cose hai è *uno*, allora sta al centro, capisci? *Un* naso, *una* bocca, *un* ombelico. Che ridi? Ah, certo: *un* pisello, *due* palle. Sei mai entrato in una chiesa? Sì, certo. Hai visto che c’è uno spazio al centro, poi due file di colonne e poi due spazi laterali, uno di qua e uno di là. Simmetria, struttura. Sì, ci arrivo subito. Ecco: quello che voglio dire è che la tua pelle, la pelle delle persone, non è come uno di quei fogli che stanno accanto al telefono, che sopra ci scarabocchi quello che ti pare, dove vuoi. Ha una sua forma, il corpo ha una struttura sua e se vuoi decorare questa struttura devi tenere conto di come è fatta. Voi invece vi tuate un po’ qui e

un po' là. [...] Un casino. Confondi le linee del tuo corpo, le contraddici. Usi la tua pelle in modo indifferente: dove c'è spazio libero, lì ci fai un disegno. Via. Invece la decorazione asseconda la forma di ciò che decora... non la contraddice, la esalta casomai. La rispecchia. La decorazione non la fai su catalogo, la devi adattare a te..." (PECORARO, 2007, p. 191-192)

Tanto no primeiro quanto no segundo caso, os protagonistas têm uma atitude positiva e afirmativa perante si e perante o contexto que os circundam logo após um episódio traumático: para Raffaele Torre, a tentativa de assalto; para Carlo Corrazzi, o isolamento profissional e a perda de prestígio. O leitor nota que as atitudes enérgicas do advogado e a defesa clara do ponto de vista do *ex-manager* são pungentes e externalizam a emoção do sujeito que considera ter vencido os seus infortúnios, apesar de ter sido colocado à prova. Quem de nós nunca sentiu uma espécie de excitação logo após passar por um momento de dificuldade e ter saído ileso? Ou ainda: quem nunca se sentiu triunfante após ter superado uma situação desafiadora tendo agido de modo astuto e/ou com a força física?

Entretanto, esse sentimento de preenchimento individual do ego que move os protagonistas de “*Farsi un Rolex*” e de “*Uno bravo*”, na realidade, antecede a sua derrocada, sobretudo moral; esse é o significado do choro desesperado de Raffaele Torre e da quebra de expectativas de Carlo Corrazzi ao encontrar o seu filho, pois, nesses momentos, a *inettitudine* demonstra nunca ter deixado de ser parte daqueles homens, que apenas tiveram uma trégua para, logo em seguida, serem golpeados novamente pela vida. A sensação plena de liberdade do sujeito hipermoderno se confronta com uma subjetividade fraca que, apesar disso, nutre exorbitantes expectativas, as quais não pode gerir. Por isso, o *inetto* contemporâneo debate-se contra a hiperfragmentação das cidades e das relações interpessoais, que hoje são mediadas pela tecnologia; Pecoraro, porém, ao não vincular seus personagens aos dispositivos móveis e à *internet*, lembra-nos de que a condição humana de decepção – da qual somos todos herdeiros desde a era Moderna – é precedente à 4ª Revolução Industrial e, por isso, a inquietação e a dificuldade de se encaixar do *inetto* permanece tal qual fora no passado.

Enfim, a resposta à inadequação sabida é a retirada e, nesse sentido, “*Rosso Mafai*” é o conto de *Dove credi di andare* que mais expressa o caráter *inetto* de seu protagonista. Dentre todos os personagens, o ex-engenheiro inominado é o único que deixa tudo para traz e não busca, de fato, reatar relações e reconciliar-se com o passado, pois ele sabe que isso seria impossível (“[...] Sono qui da tre anni, Carla, non ti ho mai chiesto di aspettarmi. [...]” (PECORARO, 2007, p. 159)). A busca pelo nada como lugar de silêncio e de paz vai de encontro com a necessidade do mar (“[...] *Unico difetto del nulla: non c'è il mare.* [...]” (PECORARO, 2007, p. 156)), sendo essa a razão da escolha de seu retiro. Todavia, é preciso

dizer que esse protagonista não foge à regra, pois também deve lidar com o isolamento moral pós-traumático que ainda o assombra (“[...] *Ma ormai ero già fuori azienda. Se solo non avessi piantato come un vitello... almeno avrei potuto non piangere, non era mica obbligatorio. [...]*” (PECORARO, 2007, p. 163)) e com a sua incapacidade de dar fim à própria vida por uma questão de técnica e de medo da dor.

Retomando, inclusive, os paralelos com *La coscienza di Zeno*, “*Rosso Mafai*” – de maneira muito mais dramática, porém – faz lembrar a tragicômica passagem na qual Guido, cunhado de Zeno, suicida-se sem querer, pois a quantidade e o tipo de substância ingerida não deveriam ter sido letais. É interessante notar que Zeno tem raiva de Guido, pois vê em sua morte uma purificação de todos os pecados: “[...] *I morti non sono mai stati peccatori. Guido era ormai un puro! La morte l’aveva purificato.*” (SVEVO, 1985, p. 253). Logo, enquanto Guido é um *inetto* porque se mata por acidente, o protagonista de “*Rosso Mafai*” o é porque busca a morte verdadeiramente, mas não a consegue por falta de habilidade. Assim sendo, o *inetto* do sexto conto de *Dove credi di andare* age ao tomar uma atitude que Egidio Bonfilio, de “*Vivi nascosto*”, por exemplo, gostaria de ter levado adiante; ainda assim, o seu despropósito logo se revela obsessivo e inalcançável, seja em seu projeto pictórico seja em sua vontade de retirar-se da vida.

Para finalizar este capítulo, é importante acenar para como o *inetto* de *Dove credi di andare* permanece como tipo na literatura posterior de Pecoraro, sendo, inclusive, atualizado na forma do romance e aprofundado no que diz respeito à sua relação consigo e com o mundo ao seu redor. Contudo, esse novo *inetto*, ainda mais contemporâneo e hipermoderno, na balança entre a inação e o despropósito, tende sempre àquele lado, emergindo e estabelecendo-se como ponto forte do escritor o lado reflexivo e a memória como elementos constituintes da história individual e coletiva, uma vez que os protagonistas de *La vita in tempo di pace* e de *Lo stradone* percebem-se como parte de uma sociedade degradada e, por isso, também o são. Nas palavras de Andrea Cortellessa, de *Dove credi di andare* ao primeiro romance, a escrita de Pecoraro se desenvolve na tensão entre a origem e a forma das coisas:

Os seus escritos precedentes – os contos do exórdio tardio (em 2007, com mais de sessenta anos) *Dove credi di andare*, os *flashes* espalhados do *blog* em *Questa e altre preistorie* –, escreveu Massimo Raffaelli, dispararam, no presente, «*ad alzo zero*». Aquela horizontalidade e aquele fazer frente eram a sua força e o seu limite. Já nas poesias de *Primordio vertebrale* [...], começava-se a ver, finalmente, nesta escrita, a sua terceira dimensão, compreendida, então, como a dimensão “autobiográfica”, como uma parte não única e nem auto-eliminante (como em muitas escritas atuais, embora “de qualidade”). Agora, na capa [de *La vita in tempo di pace*] figura, como em *Questa e altre preistorie*, um desenho do autor: uma paisagem do mar, repleta de rochas pontiagudas, vista, porém, de uma perspectiva “zenital”, de cima. E

compreende-se, assim, a dicotomia psíquica que está na origem de todas as outras: aquela entre um demônio da proximidade das coisas, de uma *intrusão* – na pele e sob a pele –, de uma empatia visceral, atrativa e repulsiva ao mesmo tempo, com o mundo dos fenômenos (o qual lhe dita a paixão pelos elencos, pelos acúmulos, os coágulos); e uma ambição oposta, ou melhor, uma compulsão, a forma, a ordem e a distância (que, ao contrário, repele-o à economia, à *secura*, à abstração). Não um “*pathos da distância*” [...], mas, sim, o oposto e simétrico *prazer da distância*: única válvula de escape do peso da existência, do “inferno da vida terrestre”. Aqui, em direção aérea, sublime; lá – mais ainda, no passado –, em direção subaquática, autoanulante. (CORTELLESSA, 2013, s/p, destaques do autor, tradução nossa)¹⁰⁴

Fica demonstrado, pelo ponto de vista do crítico acima citado, que o *inetto* frontal e horizontal de *Dove credi di andare* alcançará, em *La vita in tempo di pace*, uma complexidade da observação de todas as coisas, tentando encontrar a sua origem – mais do que o seu destino – e, assim, chegando à conclusão de que existir é um peso passageiro em uma terra na qual o ser humano evoluiu somente para destruí-la. Preso em sua condição existencial de inferioridade, ao protagonista do primeiro romance cabe esperar por um voo que nunca chega e que, no entanto, permite-lhe revisitar, pela memória, uma vida de desencontros que agrega família, amores, amigos, chefes e a sua formação escolar, profissional e, também, subjetiva; agora, esses anos passam não por um exame crítico, mas, sim, por uma nostalgia que testemunhou e fez parte de um “[...] trauma histórico daquele ‘emaranhado’ que chamamos de Itália [...].” (CORTELLESSA, 2013, s/p, tradução nossa)¹⁰⁵.

O olhar decisivamente inerte e nem por isso raso do *inetto* Ivo Brandani é que faz com que ele sente e espere no saguão do aeroporto enquanto pensa, reflete, observa e revela ao leitor um passado que constitui a sua história, mas sem qualquer tipo de intervenção ou ação que o justifique como herói – assim como Zeno. Sublinhamos esse fato porque futuros trabalhos que se dedicarão à análise de *La vita in tempo di pace* devem partir da descrição

¹⁰⁴ Texto original: “*Dei suoi scritti precedenti – i racconti dell’esordio tardivo (nel 2007, a più di sessant’anni) Dove credi di andare, i flash estirpati dal blog di Questa e altre preistorie – aveva potuto scrivere Massimo Raffaelli che erano sparati, contro il presente, «ad alzo zero». Quell’orizzontalità, quella frontalità erano la loro forza, e il loro limite. Già nelle poesie di Primordiodi vertebrale [...] si era cominciata a vedere, questa scrittura, finalmente nella sua terza dimensione: e si capiva allora come la dimensione “autobiografica” non ne fosse cifra unica e auto-appagante (come in molta, troppa scrittura odierna, ancorché “di qualità”). Ora in copertina figura, come in Questa e altre preistorie, un disegno dell’autore: un paesaggio di mare, irto di scogli aguzzi, visto però da una prospettiva “zenitale”, a piombo. E si capisce, così, la dicotomia psichica che è all’origine di tutte le altre: quella fra un demone della vicinanza alle cose, di una loro intrusione – a pelle e sotto pelle –, di un’empatia viscerale, attrattiva e repulsiva insieme, col mondo dei fenomeni (che gli detta la passione per gli elenchi, gli accumuli, i coaguli); e un’opposta ambizione, o meglio una coazione, a forma, ordine e distanza (che al contrario lo spinge all’economia, alla secchezza, all’astrazione). Non un «pathos della distanza» [...] bensì un opposto, e simmetrico, piacere della lontananza: unica via di fuga dalla pesanteur dell’esistere, dall’«inferno della vita terrestre». Qui in direzione aerea, sublimante; altrove – per lo più, in passato – in direzione subacquea, autoannullante.*”

¹⁰⁵ Texto original: “[...] trauma storico di quel ‘groviglio’ che chiamiamo Italia [...].”

fundamental desse protagonista, tão basilar que se trata da primeira página do romance e resulta na contracapa da primeira edição:

Ivo Brandani era perseguitato dal senso della catastrofe. La vedeva in ogni iniziativa di trasformazione della realtà, in ogni edificio (che può crollare), in un aereo in volo (che può precipitare), in un'automobile in corsa (che può sbandere), in una presa di corrente (che può andare in corto), in una pentola sui fornelli (rischio di incendio), in un bicchiere d'acqua (che può rovesciarsi), in un uovo fresco (che può rompersi): tutto ciò che sta in piede può cadere, tutto ciò che funziona può smettere di farlo. Anzi, prima o poi avrebbe smesso di farlo, questo era sicuro. Ma come si sarebbe potuta evitare, *quella* catastrofe? Era un evento molto lontano nel tempo, non avrebbe dovuto importargliene. Invece gliene importava. (PECORARO, 2013, p. 9)

O fantasma da catástrofe equivale à condição humana da consciência do fim e o *inetto* Ivo Brandani não somente o sabe, mas, também, depois de anos, parte já da certeza de que qualquer ilusão sobre a vida já não é mais possível.

O mesmo ocorre com *Lo stradone*, cujo protagonista é o locutor (não narrador) (DONNARUMMA, 2019, p. 192) inominado que observa e reflete do ponto de vista de sua morada, na *Città di Dio*, sobre a história vivida e sobre as tantas histórias que fazem parte do imaginário coletivo daquele lugar. Como salienta o crítico Raffaele Donnarumma, Pecoraro não se coloca a tarefa de escrever o grande romance italiano e nem de expor passagens históricas do século XX didaticamente (DONNARUMMA, 2019, p. 192); o que importa no segundo romance do escritor romano é colocar em cena um ensaísmo ficcional que agrupa em si uma verdade histórica e, ao mesmo tempo, uma verdade empírica de entes ficcionais que coexistem com entes reais. É assim que se explica, por exemplo, a crônica de que Lênin teria visitados operários italianos em 1908, passagem que aparece no sétimo capítulo da obra. Leiamos um trecho:

Qui c'è stato Lenin, dicevano con orgoglio gli ex borgatari della Sacca rispondendo alle interviste dei sociologi. Naturalmente si tratta di una leggenda, è il commento a piè di pagina nei testi che documentano quelle ricerche. Ma non c'è prova che il compagno Volodia, come veniva chiamato a quei tempi, non abbia effettivamente fatto visita ai compagni delle fornaci, cioè agli eredi di una tradizione socialista e anarchica che risaliva forse a mezzo secolo prima, mantenendosi poi quasi intatta durante i decenni dell'espansione post-unitaria della Città di Dio. (PECORARO, 2019, p. 88)

O comentário, a reflexão, o pensamento. A figura do *inetto* em *Lo stradone* parece gozar de uma vitalidade que a forma virtual do próprio protagonista permite-lhe ter; ainda assim, ele é e não é um homem de seu tempo e, por isso, a sua inadequação permanece consigo. Contudo, parece ser nessa maneira desajustada que o protagonista do romance

contemporâneo consegue a sua melhor forma de expressão, sendo um “[...] indivíduo que tem uma história, um corpo, muitos defeitos, raras virtudes, que fala muito e por um tempo determinado e que, por isso, faz-nos entender que cada discurso é localizado, encontrando nessa sua exibida parcialidade aquele pouco de verdade que se pode tomar legitimamente.” (DONNARUMMA, 2019, p. 193, tradução nossa)¹⁰⁶. Se, no início, os protagonistas de Pecoraro estavam entre a inação e o despropósito, tão logo eles passaram a se encontrar entre a inação e o pensamento.

Enfim, como buscamos demonstrar, a poética do homem médio começa a se desenvolver em *Dove credi di andare* já de maneira aguda nos sete protagonistas dos contos objetos de nossa análise, sendo os seus pilares: a dialética do não-lugar; os narradores híbridos, sugestivos/reveladores e frágeis; e a reproposição da figura do *inetto* em tempos hipermodernos. O leitor desta pesquisa que pretenda entrar em contato com as outras obras do escritor verá como os três elementos aqui analisados não deixam de existir, mas se aprofundam e ganham outras realizações a partir, inclusive, da maturidade literária adquirida por um escritor que, desde o seu exórdio tardio, demonstra-se um ás no cenário literário italiano e que, por isso, precisa ser cada vez mais objeto da crítica, inclusive no Brasil.

¹⁰⁶ Texto original: “[...] individuo che ha una storia, un corpo, molti difetti, rare virtù, che parla da un luogo e da un tempo determinati e che per questo ci fa capire che ogni discorso è situato, e trova in questa sua esibita parzialità quel po’ di vero cui si può legittimamente pretendere.”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Torna-se um desafio, depois do que buscamos apresentar sobre a primeira obra de Francesco Pecoraro, *Dove credi di andare*, concluir esta dissertação sem conjecturar sobre as hipóteses de leitura aqui abordadas e, também, sobre outras tantas que possam colaborar com a inserção do escritor italiano nos sistemas literário e acadêmico brasileiros. Isso porque, como se tentou demonstrar, os sete contos do exórdio de Pecoraro ainda não têm uma crítica abundante nem na Itália nem no Brasil, impondo o desafio – e o risco, dada a contínua publicação do escritor – do ineditismo em nível acadêmico, o qual se justifica a partir da qualidade ímpar do volume e de seu caráter inicial em uma poética que se desenvolveu em mais contos, poemas e romances.

Dentre os resultados obtidos, podemos observar que há um diálogo constante entre as obras do escritor, especialmente se considerarmos o perfil dos personagens dos contos analisados e o compararmos com aquele dos protagonistas de *La vita in tempo di pace* e *Lo stradone*. Tal relação é um aceno que valeria a pena ser explorado, pois, segundo o que verificamos das considerações de Andrea Cortellessa – principalmente, mas não só – a escrita de Pecoraro se manteve neurótica e enérgica ao longo do tempo, mudando, porém, na elaboração de como dar forma e de como transpor o seu caos subjetivo. Por isso, em “*Spitfire*”, o crítico declara:

[...] A sua neurose, o pânico que dilacerava-lhe as vísceras, como compreendeu Winnicott, não tem remédio porque a catástrofe que teme já chegou. E aquilo que, agora, resta a Ivo, não é nada além do que recompor-se de trás para frente, uma retomada ao “antes do antes”; escavando sempre mais, à raiz de si próprio, à origem daquela ferida que o mata. (CORTELLESSA, 2013, s/p, tradução nossa)¹⁰⁷

Essa consideração de Cortellessa aponta à necessidade de colocar lado a lado, sistematicamente, *Dove credi di andare* às outras obras em prosa – ou seja, os dois romances referidos, *Questa e altre preistorie* e os contos de *Camere e stanze* – de modo que se possa verificar se tal ferida permanece latente ou se houve um processo de ‘cura’ ou de ‘piora’ do quadro anterior.

¹⁰⁷ Texto original: “[...] *La sua nevrosi, il panico che gli lacera le viscere, come aveva capito Winnicott non ha rimedio perché la catastrofe che teme è già avvenuta. E quel che resta della vita di Ivo, ormai, non è altro che un avvatarsi a ritroso, un risalire a «prima e prima»; scavando sempre più, alla radice di se stesso, l’origine di quella ferita che lo uccide.*”.

Indo além, aproveitando-nos da questão patológica, percebe-se que nossas análises evidenciaram como o tema da doença também é constante nos contos do primeiro volume, sobretudo naqueles que mencionam o câncer como a doença que acomete os protagonistas de fato ou que, até mesmo, poderia vir a acometê-los (isso fica evidente em “*Vivi nascosto*”, por exemplo). Nesse sentido, pensando no que foi dito sobre Zeno Cosini, de *La coscienza di Zeno*, conclui-se que o mesmo mal-estar que desarticulava subjetividades no início do século XX retorna à literatura contemporânea, como se vê em Pecoraro. Trata-se, inclusive, de um tema sobre o qual reflete Raffaele Donnarumma, pois tem a ver com a posição do ‘eu’ na narrativa contemporânea de trazer o sujeito como testemunha dos fatos de modo aberto e, em alguns casos, confessional. Seria, segundo o crítico, uma maneira de criar empatia com o leitor ao se revelar vulnerável (DONNARUMMA, 2014, p. 142). Para isso, a doença é um elemento chave, tanto no que se refere à expiação do público, quanto no tocante à autoridade que quem narra reclama para si, já que a enfermidade só pode ser vivida individualmente – mesmo em se tratando de uma experiência coletiva, como em uma pandemia.

Deriva desse ponto outra possibilidade comparativa entre as obras de Pecoraro, ou seja, a de apostar em uma abordagem tematólogica para acostar o tema da doença em *Dove credi di andare* (e/ou nas outras obras) a *Nodulo*, pois esse poema *suis generis* tem como eu-lírico, justamente, uma voz neurótica que se sente intimidada pelo modo como o mundo ao seu redor – o ‘fora’ da exterioridade, não por acaso – reage à verdadeira ameaça de um possível nódulo, o qual, no fim, revela-se inócuo. Da mesma maneira, é um pequeno dado orgânico a revelar a fragilidade humana de Ivo Brandani, em *La vita in tempo di pace*, que morre graças à ação misteriosa e inexorável de um ser microscópico. Logo, pode-se perceber como os sintomas físicos e psicossomáticos são, na realidade, nada mais do que o resultado de um processo desagregador na obra de Pecoraro, o qual se repete do primeiro ao último título e, por isso, torna-se um elemento da poética do escritor a ser explorado.

Da mesma maneira, outra apuração possível foi a verificação de como a cidade e os espaços urbanos em geral entram na equação sintomática dos protagonistas dos contos, cujas antípodas são a memória e o mar. No primeiro caso, lembrar torna-se um mecanismo de fuga à voz narrante no presente, pois o passado surge como um lugar seguro e que resguarda lembranças que sejam positivas (como a infância, os primeiros amores, a juventude) ou, ao menos, que mantém as coisas ruins distantes (como a separação e a distância afetiva/familiar). Nos contos de *Dove credi di andare*, nota-se o caso de “*Rosso Mafai*”, por exemplo, no qual a memória é ambígua, pois traz ao protagonista tanto a imagem do mar quanto as cenas de seu desastre pessoal; ou, então, como ocorre em “*Il match*”, dado, inclusive, à forma deste conto,

já que o foco do enredo (o desarranjo entre o pintor e o galerista), na realidade, é rememorado.

Por ser algo relevante, verifica-se que a memória também aparecerá como elemento constitutivo nos romances (sobretudo em *La vita in tempo di pace*, cuja estrutura, por si só, já evidencia como isso ocorrerá), mas, também, nos contos de *Camere e stanze*. Conforme acenamos, há contos no último volume cujos personagens compõem um cenário pertencente ao passado, pois as histórias são sobre as delícias e os desafios da infância. Na resenha dessa obra, no primeiro capítulo (p. 60) citamos “*Nosferatu*”, “*Il Fregno*” e “*Il Bove*” como os três representantes de um tipo de narrativa que quer, mais do que contar episódios pueris, de alguma maneira, falar sobre uma história coletiva de uma geração que, hoje, parece padecer. Aliás, a criança é uma figura pouco recorrente na obra de Pecoraro, mas muito importante no que se refere à formação subjetiva da voz narrativa, que é, majoritariamente, mais velha e mais açoitada pelo mundo e por suas experiências.

Antes de passar ao mar, segundo elemento que se contrapõe à neurose pecorariana, é interessante discutir sobre como o enunciador de *La vita in tempo di pace* tem a sua voz modulada e completamente modificada quando chegamos ao último capítulo de memórias do livro, momento no qual se trata da infância de Ivo Brandani. A linguagem irritadiça abre espaço à expressão do novo, sendo que os parágrafos evidentemente diminuem, pois a forma do texto quer demonstrar o passo a passo dos descobrimentos da vida pelo pequeno Ivo, como uma série de sinapses que, desde o início, compreendem o mundo ao redor de modo confuso e oblíquo; leiamos um trecho que evidencia o quanto afirmamos:

Il territorio al di là della rete è fatto di istituzioni sparse, alcune strane, altre tremende e pericolose. Altre, come Rex, inesorabili & insostenibili.

Strano il Ponte di Loretta, che unisce la strada con la porta di casa, il portoncino dove lei abita.

Loretta, amica di Sorella Grande, scura scura, lo tratta con sufficienza benevola, da ragazzino, appunto, da fratello minore di Sorella Grande, da uno che non conta, che non capisce, che certe volte è meglio se non c'è, è meglio se va a giocare da un'altra parte, che lei deve parlare con Sorella Grande in pace, delle cose sue. (PECORARO, 2013, p. 474)

A incerteza do que está ao redor e, até mesmo, a repetição de termos como “Sorella Grande”, apontam à maneira pela qual Pecoraro consegue transmutar a sua linguagem de modo que mantenha a essência do seu personagem frágil com o diapasão infantil. Daqui deriva, inclusive, a construção da constelação familiar, sempre problemática e cujo pai é visto como antagonista, ora sendo evitado, ora sendo percebido como semelhante, como acontece

em várias ocasiões em *Lo stradone*, em momentos nos quais o protagonista enuncia como a idade permite-lhe enxergar o seu pai em si mesmo.

Passando à relação com o mar, o recém-citado “*Rosso Mafai*” é um exemplo em *Dove credi di andare* de como o oceano é um dado de libertação para o protagonista, pois haveria uma conexão subjetiva genuína entre o seu ‘dentro’ e o ‘fora’ transformador. Logo, no já citado trecho que se segue, percebe-se como é forte a presença do mar na vida daquele personagem desde pequeno, sendo um divisor de águas na formação de seu caráter e, não por acaso, fundamental na escolha do lugar no qual ele se refugiaria. Releia-se:

[...] *Unico difetto del nulla: non c'è il mare. Niente più brezza marina d'aprile, nessun odore di molluschi marci, di alghe che si seccano, di iodio. Niente mareggiate che ti coprono di sale e di vetri delle finestre. Niente onde che si rompono, fragenti di libeccio che scavalcano il molo, d'estate. [...] Il mare in tempesta faceva paura. Anzi, la sensazione era di ribrezzo, repulsione. Una cosa che a quell'età dà piacere. Ridere e fumare sino all'alba, incuranti del futuro, di ogni futuro. Se andavi al mare da ragazzo, dal mare non riesci più a staccarti. E il mare, nel nulla, non c'è.* (PECORARO, 2007, p. 156)

Como seria de se esperar, o mar também estará presente nas obras posteriores de Pecoraro de maneira recorrente; contudo, para compreender melhor o elemento marítimo para o escritor, *Questa e altre preistorie* e *Primordio vertebrale* é que dão maior substrato para fazê-lo. Em ambos os casos, tanto o narrador dos microcontos, quanto o eu-lírico dos poemas dedicam seções inteiras ao mar e à vida marinha, justamente porque o universo subaquático representa para eles um tipo de libertação da qual não se goza na condição humana. Logo, na obra de 2008, a parte intitulada ANIMALIA quer não só apresentar algumas espécies manualisticamente, mas, também, expressá-las em suas potencialidades orgânicas, como é o caso da figura do polvo em “*Mollusca*”, no sub-conto “*Octopus Vulgaris*”:

[...] Se li sorpredevi allo scoperto impostavano subito un'inutile manovra di intimidazione: si gonfiavano tutti, arrotolando a spirale l'estremità di ogni tentacolo, costruivano protuberanze con la pelle. Poi fuggivano in una nuvola di inchiostro. [...] I polpi un giorno ci avrebbero potuto sostituire come razza dominante. [...] (PECORARO, 2008, p. 227).

Já em *Primordio vertebrale*, “*Madre Acqua*” traz poemas pontuais sobre o mar, como os citados na resenha (“*Asprigno questo vino*” e “*Per quanto potente*” (p. 39)). Todavia, há outros exemplos que demonstram a magnificência do mar e o sentimento de harmonia entre as águas e o eu-lírico, como é o caso de “*Se il mare permane com'era*”: “*Se il mare permane com'era/ l'altr'anno, nel Dodecaneso./ Se ancora fumasse laggiù/ sotto i colpi del vento./ Se*

presso la riva nell'ombra/ traspare tuttora quell'acqua carnososa./ Se nudo quell'acqua volesse/ ancora una volta abbracciarmi/ anch'io ci starei.” (PECORARO, 2008, p. 75). Ser abraçado pelas águas do mar é o que almeja o eu-lírico, que se entrega nu e desarmado como para que seja engolido, envolvido, tomado como parte das ondas.

Todos os elementos citados até aqui são evidências de temas, da linguagem e das recorrências presentes entre as obras de Francesco Pecoraro que julgamos importantes e necessárias para qualquer estudo posterior ao aqui proposto que queira aprofundar e derivar as nossas colocações nos capítulos que se seguiram. Porém, outro trabalho proeminente que ainda não foi desenvolvido é aquele da tradução da obra de Pecoraro, cujo repertório é – como queremos crer ter explicitado – dotado de qualidade e de potencialidade para repercutir fora da Itália como um representante da literatura deste país no século XXI. Repetindo o que apresentamos no início do primeiro capítulo, o escritor foi pouco traduzido, sendo que apenas os seus romances tiveram espaço editorial: até o momento, *La vita in tempo di pace*, foi traduzido para o francês, para o holandês, para o espanhol e para o inglês; enquanto que *Lo stradone* o foi apenas em espanhol. Se os romances, considerados carros-chefe na obra de Pecoraro, não foram traduzidos em língua portuguesa, muito menos espaço tiveram os outros títulos do autor – o que, em nossa visão, é uma perda, devido à virtude das obras consideradas ‘menores’. Nesse sentido, o nosso esforço de apresentar Francesco Pecoraro através das análises de *Dove credi di andare* quer evidenciar que os contos de seu exórdio são fundamentais à sua obra como um todo, gerando, também, um convite a sua tradução. Tal consideração se resguarda, inclusive, na compreensão do que o escritor Italo Calvino declara sobre a tradução, pois, para ele, a literatura italiana vale a pena ser traduzida:

[...] [ela] é um componente necessário da grande literatura moderna, merecendo ser lida e traduzida. Porque o escritor italiano, ao contrário do que se acredita, nunca é eufórico, alegre, solar. Na maior parte dos casos, tem um temperamento depressivo, mas com um espírito irônico. Os escritores italianos podem ensinar apenas isto: a enfrentar a depressão, mal de nosso tempo, condição comum da humanidade de nosso tempo, defendendo-se com ironia, com a transfiguração grotesca do espetáculo do mundo. Também há os escritores que parecem transbordantes de vitalidade, mas é uma vitalidade no fundo triste, sombria, dominada pelo sentimento da morte./ É por isso que, por mais difícil que seja traduzir os italianos, vale a pena fazê-lo: porque vivemos com o máximo de alegria possível o desespero universal. Se o mundo é cada vez mais insensato, a única coisa que podemos tentar fazer é conferir-lhe um estilo. (CALVINO, [1983] 2015, p. 71-72)

As palavras de Calvino alinham-se à obra de Francesco Pecoraro no que se refere ao citado “temperamento depressivo, mas com um espírito irônico” o qual, por sua vez, aparece como ferramenta de enfrentamento ao mal-estar de nosso tempo, como defesa e, conforme

acenam, como sintoma. Traduzir Pecoraro seria agregar ao sistema literário brasileiro essa força irritadiça que é transversal no trabalho do escritor, conferindo ao nosso mundo um estilo a mais que possa nos ajudar a sobreviver e a superar tempos difíceis, poder esse que só a arte e – sobretudo – a literatura têm em seu deleite e em seu potencial transformador e humanizador (CANDIDO, 2011, p. 178; 188).

Enfim, encaminhando-nos ao encerramento destas considerações e, assim, desta dissertação, é importante sublinhar que os resultados aqui obtidos vão ao encontro objetivo inicial, ou seja, o de apresentar o escritor italiano contemporâneo Francesco Pecoraro através da análise dos sete contos que compõem a sua primeira obra, *Dove credi di andare*. Contudo, conforme se buscou delinear, fazer tal trabalho de pesquisa pressupõe inerentes desdobramentos à totalidade da obra do escritor e, por isso, quisemos, ao longo da dissertação e, também, nesta parte final, pontuar diversas abordagens possíveis a vindouros leitores, pesquisadores e/ou, simplesmente, àqueles que estejam interessados em descobrir o autor. Retomando a Introdução (p. 14), se, para Andrea Cortellessa, na composição de sua antologia, o critério fundamental para a seleção dos escritores ali elencados fora o da qualidade, podemos afirmar que Francesco Pecoraro atende a esse pré-requisito e que o público ainda tem muito a descobrir sobre o autor e seu trabalho, tendo a sorte de poder acompanhá-lo em sua intensa e atual atividade nos dias que se seguem em direção ao incerto, porém, tão esperado futuro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Fábio de Souza. “O último cigarro, o primeiro lápis: a vida como rascunho em *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo”. **Literatura e sociedade**. São Paulo, n. 28, p. 139-162, jul./dez. 2018.

ASSIS, Machado. **Papéis avulsos**. [1882] 1ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance III. O romance como gênero literário**. [1975] 1ª ed. Trad.: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

_____. Os gêneros do discurso. In: **Estética da criação verbal**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 277-326.

BALDI, Valentino. *Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea*. In: **Allegoria**. 69-70. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2014. p. 61-74. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeriprecedenti/allegoria-n-69>>. Acesso em: 03 mai. 2021.

BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de bolso: uma antologia poética**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2015.

BARNI, Roberta. **Literatura Fundamental 69: A Consciência de Zeno – Roberta Barni**. Univesp, 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aJfAWfjjRxs>>. Acesso em: 15 fev. 2022.

BARROS, Manoel de. **Memórias inventadas – As Infâncias de Manoel de Marros**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

BELLETTI, Roberta R. C.. **A poesia de Giacomo Leopardi e suas traduções brasileiras: temas e problemas**. Tese (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010, 178 p.

BENEDETTI, Carla *et al.* **Roberto Saviano, Gomorra**. In: **Allegoria**. 57. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2008. p. 173-195. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n57>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

BENVENUTI, Giuliana, CESARANI, Remo. *La letteratura nell'età globale*. Bolonha: Il Mulino, 2012.

BENVENUTI, Giuliana. “O novo realismo italiano: de Pasolini a Saviano”. Trad.: Maria Betânia Amoroso. **Remate de Males**, Campinas, p. 235-248, jan./jun. 2014.

_____. “Apontamentos sobre a literatura italiana dos anos 2000”. Trad.: Juliana Wexel. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 37, p. 05-16, 2018.

BERARDINELLI, Alfonso. *Non incoraggiate il romanzo. Sulla narrativa italiana*. Pádua: Marsilio, 2011.

BIAGINI, Enza *et al.* *Teorie critiche del Novecento*. Roma: Carocci editore, 2015.

BIANCHI, Luisa. “La vita in tempo di pace” di Francesco Pecoraro: lo spazio come scontro di natura e cultura. In: TURI, Nicola (Org.). *Ecosistemi letterari: Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*. Florença: Firenze University Press, 2016. p. 177-194.

BORZONI, Sandro. *Sul ‘vivi nascosto’*. In: *Epicuro.org*. (Org. Michele Pinto), 2018. Disponível em: <<https://epicuro.org/sul-vivi-nascosto/>>. Acesso em: 12 ago. 2021.

BOSI, Alfredo. “O duplo espelho em um conto de Machado de Assis”. **Revista de Estudos Avançados**. São Paulo, v. 28, n. 80, p. 237-246, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/BVGc7gPWvGVZdRvZBf3pnqM/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. [1996] Trad.: Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

CABRAL, Danilo Cezar. **O que é um filme noir?**. Publicado em: 16 mai. 2017. Atualizado em: 14 fev. 2020. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-umfilme-noir/>>. Acesso em: 23 mar. 2021.

CALVINO, Italo. **Assunto encerrado**. [1980] Trad.: Roberta Barni. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

_____. **Mundo escrito e mundo não escrito**. [1983] Trad.: Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. “Direito à literatura”. In: **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARBÉ, Emmanuela. “*Francesco Pecoraro. La vita in tempo di pace*”. In: **Doppiozero**, 12 de novembro de 2013. Disponível em: <<https://www.doppiozero.com/materiali/italic/francesco-pecoraro-la-vita-tempo-di-pace>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

CASTELAN, Ivair Carlos. “O personagem *inetto* em *Uma vita*, de Italo Svevo”. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p.111-123, jul./dez. 2016 111.

CESERANI, Remo. *La maledizione degli “ismi”*. In: **Allegoria**. 65-66. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2012. p. 191-213. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n65-66>>. Acesso em: 08 jan. 2021.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. [1974] Trad.: Davi Arriguci Jr. E João Alexandre Barbosa; Org. Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CORTELLESSA, Andrea. *Spitfire*. In: **Nazione Indiana**. Milão: 13 nov. 2013. Disponível em: <<https://www.nazioneindiana.com/2013/11/13/spitfire/>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

_____. *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni zero (1999-2014)*. Roma: L’orma editore, 2014.

_____. *Pecoraro l’Antagonista*. In: **Antinomie**. Milão: 13 dez. 2021. Disponível em: <<https://antinomie.it/index.php/privacy-policy/>>. Acesso em: 07 set. 2022.

COSTA, C. M. S. P. **Narrativa italiana no século XXI segundo o Premio Strega**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2019, 187 p.

DONNARUMMA, Raffaele.. *Il faut être absolument hypermodernes. Una replica a Remo Ceserani*. In: **Allegoria**. 67. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2013. p. 185-199. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/660-il-faut-etre-absolument-hypermodernes-una-replica-a-remo-ceserani-2>>. Acesso em: 28 fev. 2022.

_____. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bolonha: Il Mulino, 2014.

_____. *Tremila battute. Francesco Pecoraro – Lo stradone*. In: **Allegoria**. 80. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2019. p. 192-193. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/1216-francesco-pecoraro-lo-stradone>>. Acesso em 28 fev. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. [1979] Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico”. **Revista USP**. São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GIL, Rosângela Ribeiro; SOARES, Manuella. **Do culto ao eu à passividade social: entrevistando Nora Merlin**. 2021. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/trabalhoeprecariado/do-culto-ao-eu-a-passividadesocial/>>. Acesso em: 03 fev. 2021.

KRAUSPENHAAR, Franz. **Ribelli a scoppio ritardato**, 2007. Disponível em: <<https://www.nazioneindiana.com/2007/04/04/dove-credi-di-andare/>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

LEITE, Ligia Chiappini M.. **O foco narrativo**. 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

KAFKA, Franz. **O processo**. [1925] Trad.: Modesto Carone. São Paulo: Cia. das Letras, 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. [1975] 2ª ed. Trad.: Jovita G. Noronha e Maria Inês C. Guedes. Belo Horizonte: Humanitas, 2014.

LEOPARDI, G. **Opúsculos Morais (Operette Morali)**. Trad. Vilma Katinsky. Campinas: Hucitec, 1992.

LEVI, Primo. “Regime de aposentadoria”. [*Storie naturali*] In: DIAS, Mauricio Santana (Org.). **71 Contos de Primo Levi**. São Paulo: Cia das Letras, 2005. p. 136-152.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastian. **Os tempos hipermodernos**. Trad.: Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

_____. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. [1916] 2ª ed. Trad.: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **Realismo crítico hoje**. [1956] Brasília: Editora de Brasília Ltda., 1969.

MANGANELLI, Massimiliano. *Su “Camere e stanze” di Francesco Pecoraro*. In: **Le parole e le cose**, 06 de dezembro de 2021. Disponível em: <<https://www.leparoleelecose.it/?p=42962>>. Acesso em: 25 mai. 2022.

MAZZONI, Guido. *Una stagione di ristagno senza uscita*. In: *Il manifesto*, 28 de abril de 2019. Disponível em: <<https://ilmanifesto.it/una-stagione-di-ristagno-senza-uscita>>. Acesso em: 12 mai. 2022.

MIGLONO, Walter. “Lógica das diferenças e política das semelhanças: da literatura que parece história ou antropologia e vice-versa”. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio (orgs.). *Literatura e história na América Latina*. São Paulo, EdUSP, 1993. P. 115-135.

BELLARDI, Marco; GIGLIOLI, Daniele; PEDULLÀ, Gabriele. “*La vita in tempo di pace, di Francesco Pecoraro*”. In: *Le parole e le cose*, 13 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<https://www.leparoleelecose.it/?p=13823>>. Acesso em: 03 abr. 2022.

PECORARO, Francesco. *Dove credi di andare*. 1ª ed. Milão: Mondadori, 2007.

_____. *Questa e altre preistorie*. Florença: Le Lettere, 2008.

_____. *Primordio vertebrale*. Roma: Ponte Sisto, 2012.

_____. *La vita in tempo di pace*. 1ª ed. Milão: Ponte alle Grazie, 2013.

_____. *Tecnica mista*. E-book. Milão: Ponte alle Grazie, 2014.

_____. *Lo stradone*. Milão: Ponte alle Grazie, 2019a.

_____. *Francesco Pecoraro, Lo stradone, Ponte alle grazie*.

Entrevista de Francesco Pecoraro ao programa de rádio *Fahrenheit* (Rai Radio 3), 2019b.

Disponível em: <<https://www.raiplayradio.it/audio/2019/04/FAHRENHEIT---IL-LIBRO-DEL-GIORNO-Francesco-Pecoraro-Lo-stradone-Ponte-alle-grazie-25818888-8980-4e9f-73a-c07c5f4ccfd8.html>>. Acesso em 30 set. 2021.

_____. *Nodulo*. Roma: Tic, 2021a.

_____. *Camere e stanze*. Milão: Ponte alle Grazie, 2021b.

_____. *TicTalk: Nodulo*. Entrevista concedida por Francesco Pecoraro a Massimiliano Manganeli e Antonio Syxty, em 24 jun. 2021 (2021c). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BB_lsogk5pI>. Acesso em: 18 abr. 2022.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. [1999] São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

PIRANDELLO, Luigi. *40 novelas de Luigi Pirandello*. Trad.: Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cia das Letras, 2011.

POLICASTRO, Gilda. *L'editoria degli anni Zero nel circuito chiuso della comunicazione culturale*. In: *Allegoria*. 64. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2011. p. 80-96.

Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegorian64>>.

Acesso em: 19 mai. 2021.

_____. *Per 'carezza di disorientamento'. Inchiasta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea.* In: **Allegoria**. 69-70. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2014. p. 75-84. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/inumeri-precedenti/allegoria-n-69>>. Acesso em: 19 mai. 2021.

RODRIGUES, Nelson. **Complexo de vira-latas**. À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p. 61-63.

ROSA, Guimarães. "O espelho". In: **Primeiras Estórias**. [1962]. São Paulo: Nova Fronteira, 2008, 119-128.

_____. Grande sertão: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ROSENFELD, Anatol. "Reflexões sobre o romance moderno". In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 75-97.

SACCONE, Eduardo. *Commento a "Zeno": Saggio sul testo di Svevo*. Bolonha: Il Mulino, 1973.

SAVIANO, Roberto, **Gomorra: viaggio nell'impero economico della camorra**. Milão: Mondadori, 2006.

SILVA, Leonardo Vianna da. "Paisagens da memória: a nostalgia siciliana em *I vecchi e i giovani* de Luigi Pirandello". **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 41, p. 48-68, 2020.

SILVA, T. T. As pedagogias psi e o governo do eu nos regimes neoliberais, in: _____. (Org.). **Liberdades reguladas**. Petrópolis: Vozes, 1998, p. 7-13.

SIMONETTI, Giuanluigi. *La via che separa e non porta*. In: **Sole 24 ore**, 05 de maio de 2019. Disponível em: <<https://www.ilsole24ore.com/art/la-via-che-separa-e-non-porta-ACcmj>>. Acesso em: 12 mai. 2022.

SIMMEL, Georg. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito [1902]. In: **Mana**, 11(2), p. 577-591. Tradução de Leopoldo Waizbort. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v11n2/27459.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2021.

_____. (1996). "A ponte e a porta." [1909]. In: **Revista De Ciências Sociais – Política & Amp; Trabalho**, 12, p. 11–15. Disponível em:

<<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6379>>. Acesso em: 05 abr. 2022.

SINOPOLI, Franca; MOLL, Nora. *Interpretare l'immagine letteraria dell'alterità. Prospettive teoriche e critiche comparate*. Roma: Lithos Editrice, 2018.

SVEVO, Italo. **A consciência de Zeno**. [1923] Trad.: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

TINELLI, Giacomo. *Autoficción: nevrosi autobiografica e debacle soggettiva*. In: *Il Verri*. Nº 64, jun./2017, p. 01-14. Milão: Edizione del Verri, 2017.

TORTORA, Massimiliano. *Il racconto italiano nel secondo novecento*. In: *Allegoria*. 69-70. Palermo: G.b. Palumbo & C. Editore S.p.a., 2014. p. 09-40. Disponível em: <<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-69>>. Acesso em: 03 mai. 2021.

ANEXO

Figura 17. Autorização para o uso da entrevista



Fonte: Arquivo pessoal.