

**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**

CLARA MARIA SALVADOR PEREIRA DA COSTA

Narrativa italiana no século XXI segundo o *Premio Strega*

Versão corrigida

**São Paulo
2019**

Narrativa italiana no século XXI segundo o *Premio Strega*

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua, Literatura e Cultura Italianas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^{ta}. Dr^a. Doris Nátia Cavallari

São Paulo

2019

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.

I authorize the total or partial reproduction and release of this work, by any conventional or electronic means, for the purpose of study and research, provided the source is cited.

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

CC837n Costa, Clara Maria Salvador Pereira da
Narrativa italiana no século XXI segundo o Premio
Strega / Clara Maria Salvador Pereira da Costa ;
orientadora Doris Natia Cavallari. - São Paulo, 2019.
187 f.

Tese (Doutorado)- 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. Narrativa italiana contemporânea. 2. Prêmio
literário. 3. Século XXI. I. Cavallari, Doris Natia,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Clara Maria Salvador Pereira da Costa

Data da defesa: 11/10/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Doris Nátia Cavallari

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 e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/01/2020



(Assinatura do (a) orientador (a))

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Doris Natia Cavallari pelo apoio incondicional e compreensivo desde o início de nossa trajetória, pelos conselhos e por todo o conhecimento que transmitiu. Sua colaboração foi fundamental para que este trabalho pudesse ser realizado.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo pela partilha do saber. Em especial, à Prof^a. Dr^a. Adriana Iozzi Klein e à Prof^a. Dr^a. Elisabetta Santoro pelas correções e sugestões durante o Exame de Qualificação.

Aos meus pais, Grasiela e Gilberto (*in memoriam*); Elmo e Maria Lúcia, por todo amor, compreensão e incentivo que sempre me deram.

Ao Gustavo, por todo amor, apoio, compreensão, incentivo e paciência.

Aos colegas de trabalho e de estudo pela troca de conhecimento e experiência.

À Família Miscio, que me acolheu com tanto carinho e facultou-me os conhecimentos que hoje tenho da língua e da cultura italianas.

Aos amigos, irmãos e demais parentes que sempre me incentivaram a persistir.

RESUMO

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.

Este trabalho tem o objetivo de apresentar ao público brasileiro a narrativa italiana no início do século XXI, baseando-se nas obras que venceram o *Premio Strega* nos últimos dezoito anos. Esse prêmio literário foi escolhido em razão de sua importância histórica na Itália, da qualidade das obras que habitualmente premia e da visibilidade que tem em todos os meios de comunicação. O método consistiu na leitura individual dos romances, seguida de uma comparação entre eles, de forma a observar temas e modelos comuns a duas ou mais obras. Assim, notamos que os livros 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 emigração italiana, a crise socioeconômica do início do século XXI e suas consequências para a população e, não raro, adotam uma linguagem híbrida com tendências ensaísticas ou jornalísticas. Acreditamos que essas sejam características predominantes não apenas nos romances do nosso corpus, mas também no conjunto da narrativa italiana contemporânea. A primeira parte de nossa tese é uma apresentação do *Premio Strega* seguida de considerações sobre o mercado editorial, de uma síntese das publicações pregressas sobre essa premiação e da apresentação de outros importantes prêmios literários italianos. A segunda parte é uma observação teórica da narrativa do século XXI, fundamentada nas teorias de Daniele Giglioli, Raffaele Donnarumma e Gianluigi Simonetti – os três lecionam literatura em universidades italianas e escreveram, respectivamente, os ensaios *Senza trauma*, *Ipermodernità* e *La letteratura circostante*, nos quais muitos autores e obras premiadas pelo *Strega* neste século são examinados. A terceira e última parte contém a apresentação individual do enredo e da estrutura de cada obra vencedora do *Strega* no novo milênio, além de informações sobre os autores que as escreveram.

Palavras-chave: Narrativa italiana. Século XXI. *Premio Strega*. Autobiografia. Autoficção.

ABSTRACT

COSTA, C. M. S. P. **Italian narrative in the twenty-first century according to *Strega Prize*.** Doctoral Thesis – Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences at the University of São Paulo, 2019, 187 p.

The objective of this work is to introduce the Brazilian public to Italian narrative in the early 2000s, based on the literary works that won *Strega Prize* in the last eighteen years. This literary prize was chosen due to its historical significance in Italy, the quality of the novels it habitually awards and the visibility it has in all means of communication. The method consisted of the individual reading of the novels, followed by a comparison among them, in order to observe common plots and models in two or more books. Thus, we noticed the books are, predominantly, realistic, narrated in the first person singular (some are autobiographical and others are autofictional), they frequently approach traumatic themes like the world wars, fascism, Italian emigration, the socioeconomic crisis at the beginning of XXI century and its consequences to the population and, not rarely, the texts adopt a hybrid language with essayistic or journalistic trends. We believe those are the predominant characteristics not only of our corpus novels, but also the whole contemporary Italian narrative set's. The first part of our thesis is a *Strega Prize*'s presentation followed by considerations about publishing market, a summary of previous publications about this award and the presentation of other important literary Italian prizes. The second part is a theoretical observation of the XXI century narrative, substantiated on Daniele Giglioli, Raffaele Donnarumma and Gianluigi Simonetti's theories – the three of them teach literature in Italian universities and wrote, respectively, the essays *Senza trauma*, *Ipermodernità* and *La letteratura circostante*, in which many authors and works awarded by *Strega*, in the XXI century, are examined. The third and last part contains the individual presentation of each new millennium's winner novel's plot and structure, as well as information about the authors that wrote them.

Keywords: Italian narrative. Twenty-first century. *Strega Prize*. Autobiography. Autofiction.

RIASSUNTO

COSTA, C. M. S. P. **Narrativa italiana no século XXI segundo o Premio Strega**. Tesi (Dottorato di ricerca) – Facoltà di Filosofia, Lettere e Scienze Umane dell'Università di São Paulo, 2019, 187 p.

Questo lavoro ha l'obiettivo di presentare al pubblico brasiliano la narrativa italiana dell'inizio del XXI secolo, sulla base delle opere che hanno vinto il Premio Strega negli ultimi diciotto anni. Questo premio letterario è stato scelto per la sua importanza storica in Italia, per la qualità delle opere che abitualmente premia e per la visibilità che ha in tutti i mezzi di comunicazione. Il metodo è consistito nella lettura individuale dei romanzi, seguita da una comparazione tra loro, in modo da osservare temi e modelli comuni a due o più opere. Così, è stato osservato che i libri sono predominantemente realistici, narrati utilizzando la prima persona singolare (alcuni rientrano nel genere autobiografico, altri nella cosiddetta *autofiction*), spesso affrontano temi traumatici come le guerre mondiali, il fascismo, l'emigrazione italiana, la crisi socioeconomica dell'inizio del XXI secolo e le sue conseguenze per la popolazione e, non di rado, adottano un linguaggio ibrido con tendenze saggistiche o giornalistiche. Crediamo che queste siano caratteristiche predominanti non soltanto dei romanzi del nostro corpus, bensì dell'insieme della narrativa italiana contemporanea. La prima parte della nostra tesi è una presentazione del Premio Strega seguita da considerazioni sul mercato editoriale, da una sintesi delle pubblicazioni pregresse su questo premio e dalla presentazione di altri importanti premi letterari italiani. La seconda parte è un'osservazione teorica della narrativa del XXI secolo, ancorata nelle teorie di Daniele Giglioli, Raffaele Donnarumma e Gianluigi Simonetti che insegnano letteratura presso università italiane e hanno scritto, rispettivamente, i saggi *Senza trauma*, *Ipermodernità* e *La letteratura circostante*, nei quali sono esaminati molti autori e opere premiate dallo Strega, dopo il 2000. La terza e ultima parte contiene la presentazione di ciascuna delle trame e della struttura di ogni opera vincitrice dello Strega nel nuovo millennio, oltre a informazioni sugli autori che le hanno scritte.

Parole chiavi: Narrativa italiana. XXI secolo. Premio Strega. Autobiografia. *Autofiction*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 - O PREMIO STREGA	14
1.1 Apresentação e história	14
1.2 O valor de mercado da obra literária	19
1.3 O que já foi publicado sobre o <i>Premio Strega</i>	24
1.4 Outros prêmios literários italianos	59
2 - ASPECTOS DA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORÂNEA	63
2.1 A escrita do extremo	63
2.2 A Hipermodernidade	78
2.3 A literatura circunstante	100
3 - VENCEDORES DO SÉCULO XXI	105
3.1 2001 - <i>Via Gemito</i> de Domenico Starnone (VG)	105
3.2 2002 - <i>Non ti muovere</i> de Margaret Mazzantini (NM)	113
3.3 2003 - <i>Vita</i> de Melania G. Mazzucco (V)	122
3.4 2004 - <i>Il dolore perfetto</i> de Ugo Riccarelli (DP)	126
3.5 2005 - <i>Il viaggiatore notturno</i> de Maurizio Maggiani (VN)	128
3.6 2006 - <i>Caos calmo</i> de Sandro Veronesi (CC)	130
3.7 2007 - <i>Come Dio comanda</i> de Niccolò Ammaniti (CDC)	132
3.8 2008 - <i>La solitudine dei numeri primi</i> de Paolo Giordano (SNP)	137
3.9 2009 - <i>Stabat Mater</i> de Tiziano Scarpa (SM)	140
3.10 2010 - <i>Canale Mussolini</i> de Antonio Pennacchi (CM)	142

3.11	2011 - <i>Storia della mia gente</i> de Edoardo Nesi (SMG)	145
3.12	2012 - <i>Inseparabili – Il fuoco amico dei ricordi</i> de Alessandro Piperno (INS).	148
3.13	2013 - <i>Resistere non serve a niente</i> de Walter Siti (RSN)	152
3.14	2014 - <i>Il desiderio di essere come TUTTI</i> de Francesco Piccolo (DET)	155
3.15	2015 - <i>La ferocia</i> de Nicola Lagioia (FER)	157
3.16	2016 – <i>La scuola cattolica</i> de Edoardo Albinati (LSC)	160
3.17	2017 – <i>Le otto montagne</i> de Paolo Cognetti (LOM)	164
3.18	2018 – <i>La ragazza con la Leica</i> de Helena Janeczek (RCL)	168
CONSIDERAÇÕES FINAIS		172
REFERÊNCIAS		175
ANEXO I – Tabela comparativa entre os prêmios literários		181
ANEXO II – Tabela de obras vencedoras do <i>Premio Strega</i> no séc. XXI		187

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de proporcionar aos leitores brasileiros um mapeamento da prosa literária na Itália contemporânea, tendo como base as dezoito obras vencedoras do *Premio Strega* no século XXI. Esse concurso literário ainda goza de pouca fama no Brasil, mas é muito conhecido e reconhecido em seu país de origem e, por isso, foi escolhido, entre outros prêmios literários italianos, para servir de alicerce a esta tese. Além disso, estamos motivadas pela crença de que a Itália, de um modo geral, produz romances que podem interessar ao público brasileiro, tanto por suas temáticas quanto pela alta qualidade narrativa de muitos deles. Assim, para alcançar nosso escopo inicial, julgamos cabível dividir a nossa apresentação em três capítulos, conforme explicaremos a seguir.

Iniciaremos a trajetória de introdução ao contexto literário italiano através da exposição da história e dos regulamentos do próprio *Premio Strega*, trazendo um panorama geral de sua existência, desde a constituição há setenta e dois anos, em 1947, até os dias atuais. Buscaremos mostrar dados que ilustrem a sua evolução com o passar dos anos e representam, de certa maneira, os ânimos da produção literária na Itália, fornecendo detalhes sobre as mudanças das regras para tornar mais democrática a escolha dos premiados.

Nessa área também teceremos considerações histórico-evolutivas sobre o valor de mercado da obra literária, incluindo o resumo de algumas obras que, antes de nós, também trataram do *Premio Strega* e acrescentaremos informações comparativas sobre outros prêmios famosos na Itália (Bagutta, Viareggio Rèpaci e Campiello).

O segundo capítulo da tese traz as recentes contribuições de Daniele Giglioli, Raffaele Donnarumma e Gianluigi Simonetti sobre os traços da literatura no novo milênio: escrita do extremo para o primeiro, hipermoderna para o segundo e literatura circunstante para o terceiro. Extraímos desses ensaios os aspectos que vão ao encontro das características da maioria das obras premiadas pelo *Premio Strega*, quais sejam, realismo, autoficcionalismo, autobiografismo, enfrentamento do trauma, documentarismo e historicismo, entre outras observações sobre o gênero romanesco neste século.

O terceiro capítulo, por sua vez, relaciona e apresenta, individualmente, os romances vencedores ao longo dos últimos dezoito anos. Nesse espaço, fornecemos dados sucintos sobre a carreira de cada autor com um resumo da trama e algumas considerações concernentes ao estilo narrativo, aos temas abordados e a outros aspectos da obra que julgamos relevantes ou curiosos. Cabe ressaltar que determinadas características observadas durante as nossas leituras,

como, por exemplo, a questão do tempo em determinados romances, serão apontadas, mas não aprofundadas, dado que o foco de nossa discussão é direcionado às características das narrativas.

Nosso método de estudo consistiu, inicialmente, em pesquisar sobre a história e o regulamento do *Premio Strega*. Em seguida, lemos e resumimos separadamente cada obra premiada no séc. XXI. Já na terceira etapa da pesquisa, selecionamos livros e artigos da fortuna crítica sobre o prêmio, material de grande valia para que o leitor brasileiro tenha ideia da importância do *Strega* e compreenda a razão pela qual esta tese o tomou como base. Por fim, buscamos informações sobre concursos semelhantes e a respeito do mercado editorial atual, de modo a compreender as dinâmicas do contexto em que o *Strega* está inserido.

No intuito de prover fluidez à leitura deste trabalho, adotamos as seguintes posturas:

- i. eliminamos o excesso de repetições, sem onerar a compreensão de seu conteúdo, optando, em algumas passagens, por utilizar siglas representantes dos títulos das obras analisadas. Tais siglas podem ser consultadas, em caso de dúvidas, no sumário do trabalho, já que aparecem ao lado dos nomes dos romances, entre parênteses.
- ii. inserimos notas de rodapé com as traduções dos trechos citados, de modo a permitir que um leitor que não domina o idioma italiano tenha total compreensão do conteúdo apresentado. Utilizamos, sempre que possível, as obras já publicadas no Brasil em português. O nome dos tradutores, a editora brasileira e o ano de publicação aparecem tanto no corpo do texto da apresentação da obra, quanto nas referências das citações com o ano posterior ao lançamento da obra original. Fizemos pequenas ressalvas em nota de rodapé quando houve discordância da tradução publicada. As demais traduções de passagens citadas foram feitas por nós.

1 - O PREMIO STREGA

1.1 Apresentação e história

Durante o *fascismo* havia uma forte limitação da liberdade de expressão, a palavra foi encarcerada pelo controle da imprensa, da radiodifusão e pela repressão à livre associação, assembleia e religião. Visto que a censura do período tolhia a produção cultural na Itália, o fim da Segunda Guerra Mundial trouxe de volta não só a democracia, mas também uma grande vontade de renovação literária. Foi nesse contexto que surgiu o *Premio Strega* que, desde então, é concedido anualmente a um livro publicado na Itália entre o dia 1º de março do ano anterior e o dia 28 de fevereiro do ano em curso.

Em 1947, Maria e Goffredo Bellonci¹ ansiavam pela reconstrução da sociedade civil italiana e, cientes do papel crucial da literatura nessa empreitada, instituíram o prêmio, cujos jurados são os chamados *Amici della domenica* (Amigos do domingo), grupo de artistas, escritores, críticos e estudiosos que já se reuniam desde 1944 na residência do casal Bellonci. Foi Guido Alberti, empresário e mecenas, quem apoiou a iniciativa desde o início e deu o nome do famoso licor produzido pela empresa da sua família ao prêmio, cuja garrafa é, até hoje, entregue como um troféu aos autores vencedores.

O *Premio Strega* conferiu valor e notoriedade a obras clássicas do século XX. O primeiro contemplado foi Ennio Flaiano (*Tempo di uccidere*, 1947), seguido, no decorrer dos anos, por autores e obras que se tornaram célebres como Cesare Pavese (*La bella estate*, 1950), Alberto Moravia (*I racconti*, 1952), Elsa Morante (*L'isola di Arturo*, 1957), Dino Buzzati (*Sessanta Racconti*, 1958), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Il Gattopardo*, 1959), Natalia Ginzburg (*Lessico familiare*, 1963), Alberto Bevilacqua (*L'occhio del gatto*, 1968), Primo Levi (*La chiave a stella*, 1979), Umberto Eco (*Il nome della rosa*, 1981), Goffredo Parise (*Il sillabario n.2*, 1982), Dacia Maraini (*Buio*, 1999). No século XXI, destacam-se entre os autores já consagrados Margaret Mazzantini (*Non ti muovere*, 2002) e Niccolò Ammaniti (*Come Dio comanda*, 2007), que são objetos desta pesquisa.

Desde o seu surgimento, essa premiação tem sido um indicador não só dos gostos literários italianos, mas também dos humores do ambiente cultural do *Bel Paese*, documentando suas mudanças, tradições e transformações na língua e no fazer literário. O reconhecimento mundial do “controle de qualidade” feito pelos *Amici della domenica* está relacionado, em

¹ Maria Villavecchia Bellonci foi escritora e tradutora italiana. Um de seus livros mais famosos é *Lucrezia Borgia*, romance histórico-biográfico traduzido em vários idiomas. Em 1986 venceu o *Premio Strega* com o romance *Rinascimento Privato*. Seu marido, Goffredo Bellonci, foi jornalista e crítico literário. CF. GRILLANDI, 1987.

grande parte, ao prestígio dos seus integrantes, atuantes em variadas áreas artístico-culturais. Foi em razão de julgarmos que seu poder de influência tanto sobre o público leitor quanto sobre a mídia é maior do que o dos demais concursos literários italianos que escolhemos partir das predileções do *Strega* para analisar a narrativa italiana contemporânea.

Mais de mil intelectuais, entre homens e mulheres, já compuseram o seu comitê avaliador, que hoje conta com quatrocentos membros². Citaremos aqui alguns de seus ilustres componentes, do passado e do presente, atuantes em diversas áreas culturais: Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini, Vittorio Gassman e Domenico Procacci (cinema), Dario Fo e Eduardo De Filippo (teatro), Gae Aulenti (arquitetura), Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Livio Garzanti, Vito Laterza e Arnaldo Mondadori (editoria), Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale e Dacia Maraini (poesia), Aurelio Roncaglia (filologia e crítica literária) e Umberto Eco, Dino Buzzati, Primo Levi, Elsa Morante, Alberto Moravia, Roberto Saviano, Leonardo Sciascia, Antonio Tabucchi, Melania Mazzucco, Margaret Mazzantini, Luigi Malerba, Natalia Ginzburg, Carlo Emilio Gadda, Alberto Bevilacqua e Italo Calvino (prosa), entre outros.

Em setenta e dois anos de história do *Strega*, observamos algumas particularidades. A primeira delas é que o único autor contemplado duas vezes foi Paolo Volponi, em 1965 com *La macchina mondiale* (Garzanti) e, em 1991, com *La strada per Roma* (Einaudi). A segunda é que os vencedores costumam ingressar no grupo de jurados *Amici della domenica* e presidem a mesa na cerimônia de premiação do ano seguinte à própria vitória. A terceira é que as obras ganhadoras, sobretudo em época mais recente, costumam ter sido escritas por um autor que já havia sido finalista do *Strega* em edições anteriores. Por fim, a quarta idiossincrasia desse concurso literário reside no fato de que apenas onze autoras receberam o prêmio até a presente data.

Sobre o reconhecimento de mulheres por parte do *Strega*, ao final da cerimônia de premiação de 2013, a escritora Romana Petri que estava entre as primeiras colocadas daquele ano e já fora finalista em edição passada, concedeu uma entrevista ao jornal *La Repubblica*, na qual afirmou: "questo non è un premio per donne né giovani né vecchie. È dura, fate il calcolo: considerate il numero degli *Strega* e vedrete quante donne hanno vinto. È anche un premio dove

² CF. Site do *Premio Strega* < <http://www.premiostrega.it/il-premio/amici-della-domenica.htm>>, acessado em 18/07/2019.

non si cambia quasi mai l'editore vincente"³. De fato, quinze anos do século XXI se passaram até que o *Strega* voltasse a coroar a obra literária de uma autora: foi na edição de 2018, uma das mais femininas da história do prêmio. Havia 6 obras finalistas escritas por mulheres na *dozzina* e três na *cinquina*⁴. Helena Janeczek foi a mais votada e, coincidência ou não, a protagonista do romance ganhador, a fotógrafa Gerda Taro, foi uma mulher independente, forte, corajosa e livre.

No que tange à reincidência de editoras na história do prêmio, verificamos que a Mondadori é a campeã absoluta com 23 vitórias, seguida pela Einaudi com 14, a Rizzoli⁵ com 11, a Bompiani com 10 e, em quinto lugar, a Feltrinelli e a Garzanti que também aparecem empatadas com 4 edições cada. Nos últimos anos, após o anúncio do romance campeão, é comum observar manifestações indignadas de intelectuais que acreditam que o *Strega* não passe de uma premiação manipulada pelas grandes editoras em benefício próprio. Em 2015, foi a vez do escritor Roberto Saviano sair em defesa da editora “e/o” que publicou o romance *Storia della bambina perduta*, de Elena Ferrante, indicado ao prêmio por ele. Sem desmerecer o vencedor Nicola Lagioia, mas insinuando que Ferrante não ganhou porque publica por uma editora pequena, comentou no Caderno de Cultura do jornal *La Repubblica*: “è davvero possibile che nessun altro editore, in questi dieci anni, abbia pubblicato un romanzo degno dello *Strega*?”⁶.

Segundo Tuppy⁷, a leitura nos dias de hoje está muito voltada para a capacitação profissional do indivíduo e são poucos os que dispõem de tempo e vontade para ler por prazer. Nossa mente é constantemente bombardeada por informações velozes e entretenimentos simplificados que chegam através da internet, do rádio ou da televisão, sem mencionar que a dedicação exigida para a leitura de um romance concorre deslealmente com tantos outros afazeres do cotidiano. Dentro dessa ótica, independentemente das polêmicas relativas ao mérito dos ganhadores, o *Premio Strega*, por toda a visibilidade midiática de que disfruta, age como um fomentador do interesse popular pela literatura italiana contemporânea. Ao menos, ele tem

³ “esse não é um prêmio para mulheres nem jovens nem velhas. É duro, façam o cálculo: considerem o número dos *Strega* e verão quantas mulheres venceram. É também um prêmio em que a editora vencedora não muda quase nunca”. Entrevista disponível em: http://www.repubblica.it/cultura/2013/07/05/news/premio_strega_vince_walter_siti-62420629/ Último acesso em: 15/11/2015.

⁴ A *dozzina* é o grupo das doze obras finalistas selecionadas na primeira votação do concurso, já a *cinquina* é constituída pelas cinco obras finalistas escolhidas pelo júri na segunda etapa de votação.

⁵ É relevante recordar que, desde 2016, a editora Rizzoli passou a fazer parte do grupo Mondadori. No entanto, desde que a fusão ocorreu, nenhuma das duas editoras voltou a vencer o *Strega* com um romance de sua publicação.

⁶ “é realmente possível que nenhum outro editor, nestes dez anos, tenha publicado um romance digno do *Strega*?” Disponível em: http://www.repubblica.it/cultura/2015/07/04/news/roberto_saviano_e_premio_strega-118305500/ Último acesso em 15/11/2015.

⁷ CF. TUPPY, 2007.

se utilizado de artifícios que parecem eficazes para desenvolver essa tarefa e os resultados podem ser verificados pelo aumento substancial da venda das obras ganhadoras.

Em 2013, pela primeira vez, houve participação popular pelo *twitter* com a utilização da *hashtag* #Strega13. Os usuários da ferramenta tiveram a possibilidade de publicar e debater observações e críticas sobre as obras candidatas. Essa movimentação *online* pode despertar a vontade de ler, principalmente no público mais jovem. Ademais, desde 2010, para fins de democratização e afastamento de dúvidas quanto à sua retidão, o concurso tem aumentado consideravelmente o número de votantes. Além dos pareceres dos *Amici della domenica*, instituiu-se o voto dos chamados “*lettori forti*” (leitores fortes ou assíduos de várias regiões do país indicados por trinta livrarias associadas à ALI⁸), somados a outros 20 votos coletivos dados por escolas, universidades e 15 círculos de leitura organizados nas bibliotecas de Roma, e a 200 votos de estudiosos, tradutores e intelectuais italianos e estrangeiros frutos de uma parceria vigente desde 2014 entre 20 *Istituti Italiani di Cultura* fora da Itália e a Fundação Bellonci. Até 2019, ano em que esta tese foi concluída, um total de 660 pessoas têm direito ao voto.

Outras novidades são: o *Premio Strega Giovani* cujo júri é composto por 450 adolescentes de 44 escolas de Ensino Médio na Itália e 3 no exterior e o *Premio Strega Europeo*, ao qual concorrem cinco escritores europeus recentemente traduzidos e publicados na Itália, que tenham vencido em seus países de origem um importante reconhecimento nacional – essas novas categorias estão na quinta edição e demonstram o aumento do prestígio do *Premio Strega* nesse início de século.

A partir de 2015, foi instituído também o *Premio Strega Ragazze e Ragazzi* que começou a ser outorgado em 2016, a livros de narrativa infanto-juvenil, italianos ou traduzidos, publicados entre os dias 1º de julho do ano anterior e 30 de junho do ano da votação (o mesmo arco temporal é considerado a cada edição). Esse concurso é dividido em duas categorias, a primeira constituída de livros destinados a crianças entre 6 e 10 anos e a segunda composta por obras que contemplem leitores pré-adolescentes, entre os 11 e os 15 anos de idade. A Fundação Bellonci seleciona, entre os títulos apresentados pelas editoras, cinco livros finalistas e, em seguida, através de convênios estabelecidos com escolas de Ensino Fundamental, as próprias crianças decidem pelos vencedores das duas categorias.

A Fundação Bellonci costuma promover iniciativas culturais relevantes, é o caso do evento “*Stregati al MAXXI*”⁹, do qual já participaram Antonio Pennacchi, Edoardo Albinati,

⁸ *Associazione Librai Italiani* (Associação dos livreiros italianos).

⁹ Os vídeos com as entrevistas aos autores estão disponíveis no canal do MAXXI no *youtube*. <https://www.youtube.com/user/MuseoMAXXI/videos> Último acesso em 18/07/2019.

Paolo Giordano, Tiziano Scarpa e Maurizio Maggiani, entre outros. As primeiras edições aconteceram nos meses de setembro e outubro de 2015, foram três encontros com leituras e reflexões sobre o ofício da escrita, realizados no Museu Nacional das Artes do Século XXI (MAXXI), em Roma. Em 2018 e 2019, as atividades da fundação se intensificaram e houve outros eventos que puseram em contato o público e os autores premiados. A instituição organizadora do *Strega* também costuma promover saraus gratuitos e abertos ao público. As informações sobre os eventos são divulgadas na *internet* tanto no *site* da fundação, quanto em sua página no *Facebook* ou em seu perfil no *Instagram*.

O mais recente concurso do *Premio Strega* (73ª edição) aconteceu no dia 3 de julho de 2019. Os cinco romances finalistas eram: *Addio Fantasmi* (Einaudi) de Nadia Terranova, com 47 votos; *La straniera* (La nave di Teseo) de Claudia Durastanti, com 63 votos; *Fedeltà* (Einaudi) de Marco Missiroli, com 91 votos; *Il rumore del mondo* (Mondadori) de Benedetta Cibrario, com 127 votos e, o vencedor, *M. Il figlio del secolo* (Bompiani) de Antonio Scurati, com 228 votos.

Antonio Scurati, o mais recente *stregato*, já havia vencido o *Viareggio* em 2015 com *Il tempo migliore della nostra vita* (Bompiani) e fora finalista do *Strega* em duas outras ocasiões: em 2009, a sua obra *Il bambino che sognava la fine del mondo* perdera por apenas um voto para *Stabat Mater* (Einaudi) de Tiziano Scarpa e, em 2014, quando com o romance *Il padre infedele* (Bompiani) chegara novamente em segundo lugar pela também mínima diferença de cinco votos em relação ao primeiro colocado, *Il Desiderio di essere come tutti* (Einaudi), de Francesco Piccolo. A título de curiosidade, foi o próprio Piccolo a propor que *M. Il figlio del secolo* concorresse nessa edição e, dessa vez, a vitória veio com a larga vantagem de 101 votos em relação à segunda colocada.

M. Il figlio del secolo é um romance histórico de mais de 800 páginas, o primeiro de uma trilogia que narra, documentadamente, o nascimento do fascismo na Itália, entre 1919 e 1925, do ponto de vista do próprio Benito Mussolini. Em consonância com as exigências do público leitor, cada vez mais tecnológicas e midiáticas, *M.*, antes mesmo de ter vencido o *Strega*, já estava gratuitamente disponível em audiolivro no formato *podcast*, lido pelo ator Marco Paolini, no site do jornal *la Repubblica*.¹⁰

Scurati, que além de escritor de romances é docente e pesquisador da Universidade de Comunicação e Línguas de Milão (IULM), afirmou em um de seus ensaios¹¹ que o romance

¹⁰ Disponível em: <https://lab.gedidigital.it/repubblica/2018/cultura/marco-paolini-legge-m/> Último acesso em 18/07/2019.

¹¹ SCURATI, Antonio. *Una storia romantica*, Milano: Bompiani, 2007

histórico pode salvar a arte narrativa, uma vez que representa uma forma de resistência à cultura de massa e de mídia, permitindo não apenas a integração da tradição modernista à literatura contemporânea, mas também estabelecendo uma relação orgânica com a cultura humanística.

1.2 O valor de mercado da obra literária

Desde os primórdios da escrita, as narrativas descrevem e interpretam as mais diferentes expressões culturais do mundo, demarcando povos, civilizações, indivíduos e coletividade. A produção literária também possibilita, entre outras coisas, a visualização do cenário socioeconômico do contexto narrado e a observação de estilos e temas abordados ao longo dos séculos. Ainda que o texto literário não deva ser encarado, a priori, como utilitário, o alargamento de horizontes e o aumento da capacidade reflexiva que proporciona ao leitor são inquestionáveis¹². Neste subcapítulo, todavia, interessa-nos compreender de que forma a produção literária, apesar de seu caráter simbólico acima mencionado, transformou-se em produto. E, ainda, examinar a relação entre a produção intelectual e o mercado de bens.

Com esse intuito de assimilar os elementos envolvidos na transformação da obra literária em bem de consumo, fomos ao campo das Ciências Sociais buscar esclarecimentos em *A economia das trocas simbólicas* de Pierre Bourdieu e, já na introdução da obra, assinada pelo professor Sergio Miceli, deparamo-nos com a afirmação de que as obras literárias, bem como todo produto cultural, estão inseridas em um sistema simbólico que é instrumento de poder e de legitimação da ordem mundial vigente. Trata-se de um bem, “cuja distribuição desigual resulta do passivo de lutas entre os grupos e/ou as classes”, que “permite à cultura dominante numa dada formação social cumprir sua função político-ideológica de legitimar e sancionar um determinado regime de dominação.” (2009, p.XVI)

Em outras palavras, educação e cultura facilitam a manutenção ou a ascensão social da burguesia. Sendo assim, o consumo de obras literárias, sobretudo aquelas avalizadas por um prêmio de prestígio, costuma surtir efeito de aceitação e sensação de pertencimento semelhantes ao de uma roupa elegante de determinada grife famosa:

a crença no valor da educação como instrumento de ascensão social, (...) a reivindicação de uma educação “prática” capaz de propiciar um treinamento na futura profissão, a estética “utilitarista” que leva a julgar o valor de um livro segundo sua utilidade (daí, por exemplo, os prefácios e dedicatórias declarando as virtudes das obras ou invocando intenções didáticas e morais). E os burgueses elisabetanos exprimem, através do interesse pelas obras de vulgarização histórica e científica (que florescem ao mesmo tempo que os manuais do *savoir vivre*), ou através de seu desprezo suspeito pela ficção

¹² Cf. CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo. USP, 1972.

frívola, o mesmo *ethos* dominado pelos valores de utilidade e seriedade, a mesma boa vontade cultural e a mesma tentativa ansiosa de identificação com a cultura (cultura objetiva e cultura objetivada) da elite que levam os pequenos burgueses de nossa sociedade a lerem *Ciência e Vida, História*, ou a literatura de marca que são os prêmios literários. (2009, p.6)

De volta ao âmbito das Letras, em 2001, as estudiosas Marisa Lajolo e Regina Zilberman publicaram a obra *O preço da leitura – Leis e números por detrás das letras*, cujo principal foco são os direitos do autor e as lógicas mercadológicas. Não obstante estar contextualizado na sociedade brasileira, esse material contribui para que entendamos o que aconteceu e acontece nos mercados livreiros de todo o mundo. A situação italiana não difere muito, afinal vivemos em um mundo globalizado, onde o modelo econômico capitalista dita regras por toda parte e o setor editorial não poderia se isentar dessa mesma lógica.

Primeiramente faz-se necessário o entendimento da produção literária como bem de consumo e bens têm valor e proprietários:

Assim, já em sua constituição física, o livro configura-se como lugar em que a noção de propriedade mostra a cara, conferindo visibilidade a um princípio fundamental da sociedade capitalista, construída a partir da ideia de que bens têm donos, fazem parte de transações comerciais e, por isso, precisam traduzir um valor, quantidade que os coloca no mercado e dá sua medida. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2001, p. 18).

No passado, o valor literário de uma obra podia ser mensurado com base na imitação dos padrões canônicos dominantes, no entanto, atualmente quem determina a sua relevância é a sociedade, cuja demanda estabelecerá seu custo e sua lucratividade. Não há mais espaço para preços elevados, os livros devem ser acessíveis ao bolso do leitor, do contrário ele buscará um entretenimento concorrente e, sejamos francos, desde a ampla difusão da internet, é preciso que um livro seja muito original e inovador para que suscite o interesse de quem tem o mundo nas próprias mãos com um clique do *mouse*. Em outras palavras, não basta vender, é preciso vender muito. Ganha-se no montante, no patrocínio do acesso à massa. Vivemos em um mundo sem mecenas, onde quem sustenta o autor é o volume de vendas que ela gera nas diversas mídias e não a Teoria da Literatura.

Segundo Lajolo e Zilberman esse processo de adequação das obras literárias aos seus patrocinadores não é nada recente e, ao contrário, inicia-se em um passado distante: o conteúdo das obras na Inglaterra, já na segunda metade de 1500, deveria estar atento a não ofender as autoridades reais que as financiavam. Em seguida, com o surgimento das primeiras academias no século XVII, os autores que buscavam reconhecimento público também tinham de se ajustar aos anseios acadêmicos para vender livros e ainda, não bastava escrever e agradar, era preciso

imprimir, divulgar e distribuir as obras. É nesse momento que se fortificam as figuras do impressor e do livreiro que desde a passagem do século XVII para o XVIII disputam os lucros advindos da leitura, visto que o autor encontrava, desde então, dificuldades para conciliar a reclusão inerente à profissão e a divulgação de seu produto.

As tarefas dos livreiros não se resumiam à venda de obras impressas, sendo eles igualmente responsáveis por certas etapas da produção material dos livros (a encadernação, por exemplo) e encarregando-se às vezes dos papéis complexos como os hoje desempenhados pelos editores. Como dependia deles não só a finalização do produto a ser comercializado, como também sua distribuição, esta divisão de trabalho criava bases para reivindicação de paridade entre tipógrafos e livreiros na divisão das rendas do negócio de livros. (*ibidem*, p. 35)

Quando em 1710 o Estatuto de Ana¹³ reconheceu que o autor era o proprietário de sua obra literária até a publicação, o que parecia um respaldo, demonstrou-se um gatilho para uma dependência ainda maior dos livreiros porque era mais conveniente ceder seu produto intelectual a um único editor a ficar exposto à pirataria, algo corriqueiro à época e muito difícil de ser controlado. Já o direito autoral ou *copyright* foi instituído nos Estados Unidos anos mais tarde, em 1790, momento a partir do qual a sua duração passa a estender-se por catorze anos renováveis pelo mesmo período.

a exclusividade da propriedade acabou por fixar um sistema econômico que, aparentando privilegiar o autor, e efetivamente beneficiando-o, acabou promovendo sua exclusão. Observa-se a acomodação do sistema adotado, a partir daí, não se registraram, na Europa e nos Estados Unidos, discussões originais relativas ao direito autoral, a não ser as provocadas pelo aparecimento de novos meios gerados por tecnologias mais recentes. (*ibidem*, p.48)

Mais adiante, no início do século XIX, foram as inovações tecnológicas – como a máquina para a produção industrial do papel que diminuiu em cerca de 40% o custo de produção do livro – que fortaleceram o mercado editorial, permitindo-lhe expandir ainda mais o público leitor a cada nova técnica de impressão. Contudo, para o bom êxito da criação artística, centenas de milhares de exemplares não bastam. É essencial que eles aplaquem os anseios da sociedade em que são publicados para que obtenham sucesso de comercialização e gerem o retorno financeiro esperado pela indústria editorial. Em outras palavras, a obra depende primordialmente da aceitação de sua existência pela sociedade e é em razão disso que o autor se sujeita às orientações do editor, para que ela possa cumprir a sua finalidade essencial, ou seja, ser lida.

¹³ O Estatuto da Rainha Ana, promulgado em 10 de abril de 1710, constitui um antecedente histórico de grande importância no âmbito dos direitos de propriedade intelectual. Foi a primeira norma legal que reconheceu o que se conhece no direito anglo-saxão como *copyright*. (n.d.a.)

Se olharmos para o passado, o que vemos com frequência são autores geniais que não obtiveram em vida o merecido reconhecimento acadêmico, do público e tampouco financeiro. Morreram desconhecidos por seus contemporâneos para virarem ídolos das gerações seguintes, como se estivessem sempre à frente de seu tempo, inovando e prevendo os gostos literários do futuro. Outros tantos foram sim lidos enquanto escreviam obras voltadas para o interesse do público, mas eram remunerados apenas pela primeira edição e, explorados por livreiros, morriam resignados, doentes e miseráveis, provavelmente porque havia na época uma crença na incompatibilidade entre literatura e dinheiro, como se a pobreza favorecesse a criação e gerasse assim um sentimento de aceitação de sua condição. No mais, faltava uma legislação apropriada que garantisse o valor econômico do produto cultural, protegesse a propriedade intelectual e garantisse o repasse financeiro de direitos autorais aos seus herdeiros.

No mundo de hoje, ao contrário, vender livros importa relativamente. É o que afirma a autora Alessandra Contenti no ensaio *L'invenzione del best seller*: “il libro di narrativa, divenuto in sé un investimento dubbio, può trasformarsi in una fonte di reddito inesauribile, purché si presti a essere riciclato e introdotto nel grande circuito multimediale”¹⁴. Ou seja, muito além dos direitos autorais recebidos pela venda da própria obra, o autor ganha fama, reconhecimento e renda por tudo aquilo que dela deriva: edições de capa dura, edições econômicas, direitos pela cessão aos clubes do livro e dos audiolivros, direitos cinematográficos e teatrais, royalties pelos vários gadgets, cachê pela presença do autor em programas de rádio e TV, trilha sonora, direito à imagem e assim por diante.

Em primeiro lugar, não há mais espaço para a figura do escritor maltrapilho, doente e miserável. O autor dos anos 2000 venceu na vida, faz sucesso nas redes sociais e mantém um blog pessoal. Uma boa imagem é essencial para conseguir aceitação na sociedade contemporânea das aparências. Se não é galã, ao menos tem charme, estilo e boa aparência. Sua figura precisa enquadrar-se nos padrões televisivos, afinal de contas o público não se contenta apenas em ler suas obras, é importante aquilo que ele tem a comentar sobre elas e saber de que maneira a sua vida pessoal está atrelada ao conteúdo de seus textos. Nos dias de hoje, mais do que nunca, todos nós somos constantemente monitorados e com os autores não poderia ser diferente.

Após fazerem uma retrospectiva histórica em que deixam claro que o preço do livro é o valor de troca que o mesmo detém no mercado, Lajolo e Zilberman (2002, p. 164) tratam da

¹⁴ o livro de narrativa, que por si só se transformou em um investimento duvidoso, pode se transformar em uma fonte de renda inesgotável, contanto que se preste a ser reciclado e introduzido no grande circuito multimídia. (CONTENTI, 2002, p. 106)

difícil situação do controle dos direitos autorais no mundo contemporâneo: “(...) a regulamentação contemporânea do negócio livreiro e sua legislação têm de dar conta e controlar as mais variadas maneiras de reprodução de textos, praticamente ao alcance de todos, em tempos de xerox, fac-símiles, *scanners* e *world wide web*.” Além das modalidades já citadas pelas autoras, é importante falarmos da difusão dos leitores digitais como o *Kindle* e o *Kobo* e da já trivial circulação de textos em formato PDF que podem ser lidos em computadores, *tablets* e até celulares.

Ainda de acordo com Lajolo e Zilberman, apesar de o sistema literário estar baseado no tripé autor/obra/público, as intermediações entre os três pontos são muito variadas e devem ser analisadas como um todo. É preciso abandonar ideias como a sacralidade do autor e a imutabilidade do texto e buscar compreender melhor os bastidores da produção literária, atividade não isolada do mundo capitalista que a cerca. A Teoria e a Crítica tendem a focar nesses três elementos e a deixar de lado a questão econômica e materialista, uma dissociação limitadora que empobrece a discussão e o aprofundado conhecimento da obra e da condição do escritor enquanto profissional da escrita: “ponto de partida para uma teoria da literatura que não se queira nem idealista, por sacralizar o texto, nem caolha, por ter dificuldade de enxergar os meandros da vida literária, que se estendem para além das relações lineares entre autor e obra.” (2002, p.167)

Quanto aos romances premiados pelo *Strega*, o grande sucesso de vendas, impulsionado pelas editoras que exploram economicamente não só o livro físico, mas também os desdobramentos das obras nas várias esferas culturais, não deve ser visto como motivo para considerá-las necessariamente inferiores em termos de qualidade literária. Alfonso Berardinelli recorda que

Anteriormente, sobretudo nos primeiros cinquenta anos do século XX, a “verdadeira” literatura era distinta quase por princípio da literatura popular, comercial, de massa, de sucesso. Há algumas décadas, com a afirmação de tendências culturais pós-modernas, que reavaliam os gêneros e os subgêneros (policial, horror, sentimental, exótico, histórico, esotérico-erudito, científico-filosófico, ficção científica etc.), e com o mito da comunicação globalizada (ou seja, nada ou quase nada existe realmente se não se difundir no mercado internacional), a perspectiva crítica se transformou: o best-seller não está mais condenado à “série B”. Até escritores e críticos sofisticados como os norte-americanos Tom Wolfe (*A fogueira das vaidades*), Susan Sontag (*O amante do vulcão, Na América*) e o alemão Hans Magnus Enzensberger (*O diabo dos números*) tentaram publicar pelo menos um best-seller¹⁵. Como alguém já disse, nada faz tanto sucesso como o sucesso, e ter um pouco de sucesso pode

¹⁵ Na Itália podemos citar, como exemplo de escrita sofisticada, Umberto Eco e seu best-seller *O nome da Rosa*.

ajudar qualquer tipo de autor a chamar a atenção para seus livros menos acessíveis.¹⁶

Em relação à crítica que a imprensa e a sociedade literária italianas fazem ao *Strega* pelo fato de que contempla obras de um número limitado de grandes grupos editoriais e que deixa de lado romances literariamente superiores publicados por editoras menores, Alessandra Contenti justifica o fenômeno com argumentos semelhantes àqueles usados pela própria *Fondazione Bellonci*, organizadora do prêmio.

Il mercato librario è in mano a gruppi potenti, in grado di promuovere e far emergere e sopravvivere a lungo un titolo (sempre che abbia qualche valore) con la mera forza della loro organizzazione. I libri esclusi da questo circolo non sono necessariamente peggiori di quelli che raggiungono la notorietà, ma solo meno fortunati; spesso si tratta di libri che il comune lettore non ha nemmeno la possibilità di vedere in libreria, o la cui pubblicità non lo può raggiungere in casa o attraverso la stampa.¹⁷

Enfim, em um contexto em que a busca capitalista pela máxima lucratividade tomou conta também da produção literária, torna-se cada vez mais difícil não se aliar aos grandes grupos editoriais com alto potencial publicitário. A própria Maria Bellonci não teria tido êxito em seus propósitos (conforme veremos a seguir), se tivesse iniciado suas atividades no século XXI, já que “la pubblicità alla vecchia maniera, affidata a qualche gentile signora PR che dal suo ufficio mandava inviti a persone qualificate e organizzava cocktail di lancio delle ultime novità, è stata ampiamente superata”¹⁸.

1.3 O que já foi publicado sobre o *Premio Strega*

1.3.1 *Il Premio Strega* – Maria Bellonci

Inicialmente publicado em 1969, em razão da 1ª edição da *Collana Strega del Club degli Editori*¹⁹, o relato sobre os primeiros 22 anos do *Strega* contado por sua idealizadora é uma

¹⁶ BERARDINELLI, Alfonso. *O best-seller pós-moderno de “O Gattopardo” a Stephen King*. In: *Não incentive o romance e outros ensaios*. Tradução de Doris N. Cavallari, Francisco Degani e Patricia De Cia. Org.: Lucia Wataghin. São Paulo: Nova Alexandria / Humanitas, 2007.

¹⁷ O mercado livreiro está nas mãos de grupos poderosos, capazes de promover e fazer emergir e sobreviver por longo tempo um título (desde que tenha algum valor) com a mera força de sua organização. Os livros excluídos desse círculo não são necessariamente piores do que aqueles que alcançam notoriedade, mas apenas menos afortunados; não raro se trata de livros que o leitor comum não tem nem mesmo a possibilidade de ver na livraria, ou cuja propaganda não pode chegar até ele em casa ou através da imprensa. (CONTENTI, 2002, p. 22 e 23)

¹⁸ a publicidade à velha maneira, confiada a alguma gentil senhora RP que do seu escritório mandava convites a pessoas qualificadas e organizava coquetéis de lançamento das últimas novidade, foi vastamente superada. (CONTENTI, 2002, p. 26)

¹⁹ A Coleção *Strega* do Clube dos Editores reunia todas as obras, de diversas editoras, premiadas até aquele ano.

história de amizade e de intensa dedicação pessoal que teve início no fim da Segunda Guerra Mundial, quando Roma tinha acabado de ser liberta do jugo alemão.

Em 1944, Maria e o marido Goffredo Bellonci começaram a reunir escritores, editores, jornalistas e leitores em sua casa da Alameda Liegi onde, aos domingos, passavam algumas horas de solidariedade literária: trocavam pareceres, ideias, tomavam ciência dos planos e publicações dos autores e compartilhavam do mesmo anseio pelo retorno da liberdade de expressão.

Um livreto da época em que Maria listava o nome dos presentes a cada domingo atesta o aumento gradual do número, do prestígio e da variedade dos frequentadores das reuniões. No final do ano de 1946, tal lista compreendia 155 pessoas, os chamados *Amici della domenica*, dos quais citamos os ilustres Carlo Emilio Gadda, Elsa Morante, Ignazio Silone, Alberto Moravia e Giuseppe Ungaretti.

Bellonci narra que, em 17 de março de 1946, enquanto festejavam o prêmio literário que o *Corriere lombardo* conferira a Gianna Manzini e a Alberto Moravia, “uno spirito festoso e immune da ogni inibizione critica”²⁰ a impulsionou a colocar uma flor nos livros premiados e confessa:

Ma io già da tempo cominciavo a pensare ad un nostro premio, un premio che nessuno ancora avesse mai immaginato. L’idea di una giuria vasta e democratica che comprendesse tutti i nostri amici mi sembrava tornar bene per ogni verso; dava significato espressivo anche al gruppo che avrebbe manifestato così le sue opinioni e le sue tendenze, anzi le avrebbe rivelate per mezzo di paragoni e discussioni: confermava il nuovo acquisto della democrazia ed era intonato al nostro animo, quello stato d’animo che mi faceva alzare alle cinque del mattino per impastare le torte senza che mi pesasse la fatica domenicale.²¹

Guido Alberti, jovem industrial atento e interessado ao mundo da cultura que havia pouco tempo frequentava a casa do casal, foi fundamental para colocar em prática este prêmio literário que antes existia apenas no imaginário de Maria Bellonci. O prêmio inicial era de 200 mil Liras, bastante digno para a época, e se chamaria *Strega* em referência ao licor produzido pela patrocinadora, a família Alberti. Por unanimidade ficou decidido que os jurados seriam os integrantes daquele grupo de amigos que tão naturalmente tinha se formado domingo após

²⁰ um espírito festivo e imune de qualquer inibição crítica (BELLONCI, 1995, p.10)

²¹ Mas há algum tempo eu já começava a pensar em um prêmio nosso, um prêmio que ninguém nunca havia imaginado. A ideia de um júri vasto e democrático que compreendesse todos os nossos amigos me parecia cair bem em todos os sentidos; dava significado expressivo inclusive ao grupo que manifestaria assim as suas opiniões e as suas tendências, aliás, as revelaria por meio de comparações e discussões: confirmava a nova aquisição da democracia em consonância com o nosso espírito, aquele estado de espírito que me fazia levantar às cinco da manhã para preparar as tortas sem que me pesasse a fadiga dominical. (1995, p. 10)

domingo desde 1944. Na ocasião, Corrado Alvaro salientou que o voto dos não letrados por profissão moderaria o parecer dos demais e aproximaria as obras do público.

Ennio Flaiano foi o vencedor do primeiro prêmio anunciado no dia 16 de fevereiro de 1947. O regulamento inicial previa duas votações: na primeira cada leitor escolheria um livro publicado nos 12 meses anteriores e os cinco livros mais citados voltariam para a segunda votação da qual sairia uma obra vencedora. Para a surpresa de todos à época, Bellonci afirma que tanto os livros da *cinquina* quanto os demais nomeados foram lidos pelo público em geral.

Um jornal romano fomentou a primeira polêmica do *Strega* ao escrever que Ennio Flaiano era o candidato “dos liberais e da direita artística e literária”. A partir daí, o público foi cada vez mais atraído pelo prêmio e passou a acompanhar com interesse tudo o que a ele dizia respeito. Após a proclamação da vitória de Flaiano com *Tempo di uccidere* o debate foi ainda maior e assim prosseguem as contestações dos resultados até os dias de hoje.

O livro prossegue abordando a sua relação com editores – principalmente com Arnaldo Mondadori, proprietário da editora pela qual a organizadora do *Strega* publicava seus próprios livros – com os jurados e com os patrocinadores, além de mostrar seu empenho pessoal para garantir as reuniões dominicais e o êxito do concurso, não obstante as divergências entre os membros do júri e as críticas recebidas.

Uma preocupação constante dos Bellonci era que os *Amici della domenica* conseguissem separar a personalidade do escritor da obra, atendo-se exclusivamente a esta última em seus julgamentos.

Noi, con Guido Alberti, abbiamo detto e ripetuto che i votanti dovrebbero considerare, meglio che lo scrittore, il libro. Ma non sempre, specie per alcuni personaggi delle lettere molto significativi, le nostre esortazioni sono state seguite; e dobbiamo ammettere che è molto difficile separare la personalità di uno scrittore dalla sua opera.²²

Outro tema abordado é a aversão que, segundo a autora, os homens italianos têm por mulheres engenhosas. Um caso emblemático aconteceu em 1948, quando o romance *Artemisia* de Anna Banti concorria ao *Strega* junto a *Villa Tarantola* di Vincenzo Cardarelli e um jornal publicou um artigo que destacava Cardarelli por sua obra e referia-se à Banti com galanteio como se fosse o máximo sinal de consenso ao qual uma mulher pudesse aspirar.

²² Nós, com Guido Alberti, dissemos e repetimos que os votantes deveriam considerar, mais do que o escritor, o livro. Mas nem sempre, especialmente para alguns personagens muito significativos das letras, as nossas exortações foram seguidas; e temos de admitir que é muito difícil separar a personalidade de um escritor da sua obra. (1995, p.21)

Em 1949, as atividades literárias floresciam na Itália. Os prêmios *Viareggio* e *Bagutta*, brevemente apresentados no final deste capítulo da tese, haviam retomado suas atividades e os livros começavam a serem lidos não apenas por críticos ou iniciados. Bellonci estava satisfeita por perceber que as reuniões que promovia permitiam que tantos escritores se encontrassem, se conhecessem diretamente, pudessem dialogar sem intermediários entre eles e com editores, críticos, diretores de revistas e pessoas ligadas à cultura.

Uma *cinquina* emblemática apareceu no ano de 1951, quando concorreram *Quasi una vita* de Corrado Alvaro (vencedor), *L'orologio* de Carlo Levi, *Il conformista* de Alberto Moravia, *A cena col commendatore* di Mario Soldati e *Gesù fate luce* de Domenico Rea. Para Bellonci que, no ano anterior, ficara muito sentida com o suicídio de Cesare Pavese, amigo sobre o qual teceu um texto de três páginas nesta sua obra, parecia que o doloroso sacrifício de sua morte havia de alguma maneira reforçado a narrativa italiana.

A idealizadora do prêmio faz questão de deixar claro que todos os envolvidos na sua organização o fazem de forma voluntária: “Lo Strega è un premio senza regali e senza vantaggi per chi ci lavora dentro”²³. Também esclarece que o valor conferido ao ganhador é simbólico e assim deve permanecer visto que o selo do *Strega* mostrou ao longo dos anos sua capacidade de multiplicar a venda das obras vencedoras. Dessa feita, é dado ao escritor um prêmio econômico mais justo, advindo do sucesso de público de seu próprio livro.

Alberto Moravia foi o protagonista de outro momento célebre da história do concurso literário quando, em 1952, seus livros entraram no *Indice dal Santo Ufficio*²⁴, ou seja, foram proibidos pela igreja católica. Os *amici* Mario Pannunzio e Carlo Muscetta indicaram seu livro *I racconti* ao concurso daquele ano e, no dia da votação, entre os 259 jurados, Moravia obteve 145 votos, declarando em seguida: “Sono stato lieto e commosso di questo riconoscimento che costituisce soprattutto un omaggio alla libertà d’espressione”²⁵.

Massimo Bontempelli, o inventor do novecentismo e do realismo fantástico também foi lembrado por Bellonci. Em 1953, o autor venceu o *Strega* com *L’amante fedele*, coletânea de contos que até hoje fornece ao leitor uma antologia de temas e de tons bontempellianos. Essa

²³ “O *Strega* é um prêmio sem presentes e sem vantagens para quem nele trabalha.” (1995, p.34)

²⁴ O *Index Librorum Prohibitorum* era uma lista de publicações literárias proibidas pela Igreja Católica para coibir o avanço das ideias luteranas no século XVI. A última lista, ao que parece, seria exatamente a de 1952. O *Index* foi oficialmente abolido em 1966, pelo papa Paulo VI, após o Concílio Vaticano II que, entre outras decisões, defendeu a liberdade de expressão e os direitos humanos.

²⁵ “Fiquei feliz e comovido com este reconhecimento que constitui sobretudo uma homenagem à liberdade de expressão.” (1995, p. 39)

foi a primeira vez em que a premiação aconteceu naquela que é, ainda no presente, a sua sede, o *Ninfeo di Villa Giulia*.

O tema da presença feminina no prêmio voltou a ter destaque em 1957, quando Elsa Morante com *L'isola di Arturo* foi a primeira mulher a receber o *Strega*. A opinião pública dividiu-se entre aqueles que suspeitavam que as mulheres votantes, sendo feministas, favoreceriam suas semelhantes e aqueles que acreditavam que haveria desunião e concorrência entre as mulheres, portanto as juradas votariam em homens. Bellonci, por sua vez, esclarece que as mulheres representavam à época menos de um quarto do número total de jurados, de onde se conclui que são os homens que não votam nas autoras e muitas vezes sequer leem seus livros.

Em pleno crescimento econômico, a Itália observou uma explosão editorial na reta final dos anos cinquenta. O *Strega* suscitava controvérsias e debates que chamavam a atenção do público e, conseqüentemente, propulsionavam as vendas de livros. Além disso, a edição de 1959 foi televisionada pela primeira vez e os telespectadores assistiram a uma disputa acirrada entre o vencedor *Il Gattopardo* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Una vita violenta* de Pier Paolo Pasolini e *La casa della vita* de Mario Praz. No ano seguinte, foi a vez do duelo Cassola-Calvino em que o primeiro saiu ganhando com *La ragazza di Bube* e o segundo lugar ficou com *Il cavaliere inesistente*.

Exatamente em 1964, ano em que o *Strega* completava a sua “maioridade”, 18 anos de vida, Goffredo Bellonci faleceu. Sua esposa, apesar de muito abalada, empenhou-se para prosseguir com as atividades intelectuais e de fomento à cultura realizadas pelo marido e, com o apoio e a solidariedade de intelectuais como Raul Radice e Nicola Mangini criou a “*Associazione Goffredo Bellonci*” que contribuiu para manter o funcionamento do “*Istituto di Venezia*”, dedicado aos jovens estudiosos da história do teatro.

Após vinte edições, Bellonci faz um balanço das conquistas do prêmio:

Vent'anni: guardando indietro rivediamo che cosa si è fatto per la narrativa italiana, Almeno dal 1956 tutti i nostri vincitori collezionano traduzioni in molte lingue; in Italia molta gente legge libri di autori che prima non leggeva, gli scrittori sono entrati nella vita nazionale, le stesse competizioni annuali gli stessi scontri eccitano alle discussioni e dovrebbero eccitare alle verifiche letterarie. Ma perché dico «letterarie»? La verifica delle idee ci coinvolge nella nostra compiutezza umana.²⁶

²⁶ Vinte anos: olhando para trás revemos o que se fez pela narrativa italiana. Ao menos desde 1956 todos os nossos vencedores colecionam traduções em muitas línguas; na Itália muita gente lê livros de autores que antes não lia, os escritores entraram na vida nacional, as próprias competições anuais, os próprios embates incitam as discussões e deveriam incitar as verificações literárias. Mas por que digo “literárias”? A verificação das ideias nos envolve na nossa completude humana. (1995, p.80)

Com exceção do *Nobel*, o *Strega* foi o primeiro prêmio no mundo a conseguir o consenso dos diversos editores das obras premiadas ao longo dos anos para que se lançasse, em maio de 1968, a *Collana Strega*, coleção idealizada pelo *Club degli Editori*. A autora afirma que essa coletânea realmente demonstra o desenvolvimento da narrativa italiana de 1947 até aqueles dias.

Certamente: ventitré premi non sono tutta la narrativa italiana; per nostra fortuna l'Italia in ventitré anni ha contato più di ventitré scrittori che avevano qualche cosa da dire. Ma da Flaiano a Lalla Romano, attraverso le opere che sono state offerte al pubblico si è proposta una specie di storia della nostra narrativa che rispecchia la cultura dal dopoguerra ad oggi in un grafico dimostrativo. È chiaro che ognuno può farsi su questa la sua lista ideale, variando qualche nome; io stessa ne aggiungerei altri e spero che li potremo aggiungere in futuro. Tuttavia la lista rimane un riferimento stabile per chiunque voglia avere un'idea della letteratura contemporanea.²⁷

A narrativa de Bellonci interrompeu-se em 1970 e foi retomada em 1976 quando, em uma de suas primeiras colocações (p.109), aborda a tendência, forte até o presente, do chamado *romanzo-saggio* (romance ensaístico). Segundo ela, é possível consentir a participação de obras que não estejam sujeitas a gêneros precisos, livres de vínculos com modelos narrativos. Esta forma de narrar é legítima porque através da pesquisa filosófico-científica alguns escritores sentem-se atraídos na esperança de que iluminações especulativas deem sentido a um viver que parece desviar de seu eixo de orientação. No entanto, se não for equilibrado e bem amalgamado pela sabedoria modulada da realidade, o romance ensaístico revela rapidamente quedas de inadequação narrativa.

Para ela, a criação da obra de arte permanece um fato individual e o escritor deve estar disposto a pagar qualquer preço para se expressar. Não importam os rótulos dados ao romance (ensaístico, fantástico, realístico ou histórico) porque o fato relevante é que este pensar narrado é imprescindível para a nossa civilização.

Retomando o percurso da fundadora junto ao *Strega*, na 25ª edição, a propósito de um romance com o qual Carlo Cassola, vencedor em 1960, concorria pela segunda vez, Bellonci comenta que era favorável à indicação ao prêmio de obras escritas por autores já contemplados. De fato, o atual artigo 9º do regulamento (antigo artigo 10º) prevê que vencedores em anos anteriores possam voltar a concorrer após três edições. Com isso, Bellonci esperava que a partir

²⁷ Certamente: vinte e três prêmios não são toda a literatura italiana; para nossa sorte a Itália em vinte e três anos contou muito mais de vinte e três escritores que tinham algo a dizer. Mas de Flaiano a Lalla Romano, através das obras que foram oferecidas ao público, propôs-se uma espécie de história da nossa narrativa que espelha a cultura desde o pós-guerra até hoje em um gráfico demonstrativo. É claro que cada um pode fazer a partir dessa a sua lista ideal, variando alguns nomes; eu mesma acrescentaria outros e espero que possamos acrescentá-los no futuro. Todavia a lista permanece uma referência estável para quem quiser ter uma ideia da literatura contemporânea. (1995, p.85)

daquele momento o caminho ficasse livre para os demais ganhadores, dado que continuavam a produzir obras de qualidade, merecedoras do apreço dos leitores.

Há passagens no livro em que a autora deixa transparecer seu cansaço e sua frustração por não conseguir se dedicar como gostaria à própria carreira já que o *Strega* lhe tomava grande parte do tempo. Além disso, frequentemente as atividades que desenvolvia recebiam críticas de pessoas que não reconheciam seu esforço pessoal para fazer do prêmio uma referência para a literatura nacional e, por vezes, ela pensara em abandoná-lo. No entanto, em 1972, após um longo período sem publicar, Bellonci entregou à Mondadori uma obra que trouxe a ela um sentimento de realização e dever cumprido, *Tu vipera gentile*, através da qual “fez as pazes” com o prêmio.

A lista de indicados de 1974 contava com 16 concorrentes, dos quais cinco autoras. Duas delas chegaram à *cinquina*, dado que levou Maria a comentar que o feminismo militante poderia estar encorajando a expressão literária das mulheres. Em seguida, expressa sua opinião sobre o movimento: “Io sono femminista. Non si può non esserlo avendo letto nei secoli la storia, umiliante per l’umanità, dell’immensa infelicità delle donne²⁸.” Todavia, foi Guglielmo Petroni, um homem, a receber o prêmio daquele ano pelo romance *La morte del fiume*.

Na tentativa de justificar a ausência de incentivos financeiros concedidos ao *Strega* por parte de entes públicos, são feitas algumas considerações sobre a desvalorização da literatura contemporânea. De acordo com Bellonci, os homens de poder acreditam que a pessoa que se dedica ao ofício da escrita é distraída, ociosa e bitolada, portanto, não veem os livros como uma fonte de conhecimento onde encontrar testemunhos capazes de apontar realidades futuras ou oferecer hipóteses sobre o humano e o desumano existentes em nosso presente. “La cultura non è considerata come un fatto vivo e necessario ma come un ornamento: e mai è stata un ornamento.²⁹”

Em 1967, a vencedora do *Strega* foi uma mulher, Fausta Cialente, com *Le quattro ragazze Wieselberger* (Mondadori). Esta é uma das primeiras informações que obtemos após a retomada, um ano mais tarde, da narrativa de Bellonci. Em março de 1977, percebe-se uma desaceleração no ritmo produtivo de autores já consagrados como Goffredo Parise e Italo Calvino. Os concorrentes são bem mais jovens que o usual, têm em torno de 40 anos de idade e a autora comenta que não tem preferência por novos escritores, ao contrário: “credo

²⁸ “Eu sou feminista, não se pode não o ser tendo lido nos séculos a história, humilhante para a humanidade, da imensa infelicidade das mulheres.” (1995, p.121)

²⁹ “A cultura não é considerada como fato vivo e necessário, mas como um ornamento: e nunca foi um ornamento.” (1995, p. 126)

nell'adulto che porta con sé la sua giovinezza maturata e decantata, e che solo allora prende un senso compiuto; e credo soprattutto nelle opere di senso compiuto”³⁰.

Em ocasião dos 30 anos do *Strega*, sua idealizadora acredita que a participação dos *Amici della domenica* na cultura italiana tenha deixado como legado uma espécie de inventário de desafios superados, produzindo uma reserva de energia da qual os escritores futuros e suas obras poderão se valer. No entanto, com o passar dos anos, a vida de boa parte dos integrantes do grupo foi ficando cada vez mais assoberbada e a dedicação às atividades do prêmio diminuiu. Dizia-se entristecida ao constatar que nos encontros em sua casa, antes tão amistosos e incentivadores das relações entre pessoas ligadas à cultura, Maria passara a ser alertada sobre o risco de promover a aproximação de determinados indivíduos.

No tocante às consequências e ao significado, sobretudo para um jovem escritor, de receber um *Premio Strega*, Bellonci afirma que “più che un consenso, [il premio è] una forza che aggancia l'avvenire, promette nuovi libri da scrivere e stabilisce un giudizio di qualità che seguirà l'autore per tutta la vita”³¹. Ela confessa que, inevitavelmente, costumava esperar dos vencedores que mantivessem, nos anos seguintes, a mesma qualidade literária que havia recebido o selo *Strega*, mas estava ciente de que não tinha esse direito.

As últimas considerações da autora dizem respeito à premiação de 1978 que ela definiu como memorável e foi decidida por uma diferença de apenas seis votos. Ferdinando Camon levantou a garrafa do licor com *Un altare per la madre* (Garzanti), seguido de perto por Carmelo Samonà, autor de *Fratelli* (Eianudi).

A edição de *Il Premio Strega* a que tivemos acesso foi publicada pela Oscar Mondadori em 1995. A narrativa de Maria Bellonci, falecida em 1989, é complementada com um capítulo no livro intitulado “*I premi Strega dal 1979 al 1984*, com uma introdução assinada por Gian Luca de Laurentiis³², onde ele informa que Bellonci havia recebido o *Strega*, postumamente, no ano de 1986, por seu romance *Rinascimento Privato*.

Laurentiis esclarece que as páginas seguintes são compostas pelas listas das obras participantes das edições citadas no título do capítulo, acrescidas de uma antologia da crítica dos romances vencedores. Trata-se de uma compilação de artigos sobre as obras (há um texto para cada uma) retirados dos jornais italianos *La Stampa*, *Il Messaggero*, *Corriere della Sera*,

³⁰ “Creio no adulto que traz consigo a sua juventude maturada e decantada, e que só então adquire um sentido completo; e creio sobretudo nas obras de sentido completo.” (1995, p.138)

³¹ “mais que um consenso, [o prêmio é] uma força que cria um vínculo com o que está por vir, promete novos livros a serem escritos e estabelece um juízo de qualidade que seguirá o autor por toda a vida”. (1995, p. 146)

³² Consultor editorial e organizador de eventos da *Fondazione Bellonci* entre os anos de 1993 e 1999, além de leitor de literatura italiana da Mondadori, editora desse livro, posição que ocupou até 1999.

La Repubblica, L'Osservatore Romano e Il Giornale e das revistas *Gente e Araldo Poliziano*. Optamos por não expor nesta tese o conteúdo de tais textos, porque dizem respeito a um período que precede a limitação cronológica de nosso estudo, ainda que nos tenham sido úteis para observar a evolução da narrativa italiana, atentando para as coincidências ou divergências em relação às publicações hodiernas.

Finalmente, a edição em questão conclui-se com a reprodução de alguns documentos: a) uma carta escrita por Arrigo Benedetti³³ no jornal *Il Mondo*, em 1954, cujo conteúdo lamenta o conformismo que pairava sobre a Itália naquele período, descrevendo, em contrapartida, o clima acolhedor e amigável das reuniões dominicais na casa do casal Bellonci como um exemplo de esforço conjunto que perdurava desde o pós-guerra na busca por um país melhor; b) O texto do primeiro anúncio do *Premio Strega* entregue à imprensa por Maria Bellonci; c) Reproduções originais dos regulamentos da instituição e das regras de votação do prêmio, datados de 1951 e assinados pelos fundadores Maria Bellonci, Ermanno Contini, Guido Alberti, Vincenzo Talarico, Giovanni Battista Angioletti e Corrado Alvaro.

1.3.2 *Une habitation hantée: le Premio Strega face au récit*³⁴ de Walter Geerts³⁵

Trata-se de um capítulo de dez páginas contido na obra *Les habitants du récit: Voyage critique dans la littérature italienne des années soixante-dix à nos jours*³⁶, organizada por Denis Ferraris, professor da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e publicado em 2008, pela editora da própria universidade.

Apesar de o título dessa pesquisa parecer evasivo ou pouco transparente, Geerts esclarece que seu alvo principal é analisar o personagem romanesco no período que vai dos anos 70 aos dias de hoje, examinando o seu percurso evolutivo e observando características importantes em seu caminho. Para o êxito de tal objetivo, o conjunto de romances a serem levados em consideração seria muito extenso, mas ele faz questão de recorrer a eles, em vez de de tomar por base apenas a crítica e a teoria literárias.

Mais le champ est vaste. Les ensembles de textes romanesques à prendre en consideration sont fort étendus. Force sera donc de sortir de l'univers clos des fictions individuelles pour nous aventurer au grand air. Seulement, le métalangage de nos maîtres, historiens de la littérature ou narratologues, n'apparaît plus aujourd'hui comme un repère stable et sécurisant. Dans un

³³ Jornalista, escritor e integrante dos *Amici della domenica*. Fundou e dirigiu as revistas *Oggi, L'europeo* (já extinta) e *L'espresso*.

³⁴ *Uma casa mal-assombrada: o Premio Strega face à narrativa*.

³⁵ Professor de literatura italiana e comparada da Universidade da Antuérpia, na Bélgica.

³⁶ Os habitantes da narrativa: Viagem crítica na literatura italiana dos anos setenta aos nossos dias.

certain nombre de cas bien connus, l'objet d'étude, le roman, est allé jusqu'à phagocyter le métalangage qu'on avait l'habitude, au contraire, de voir s'appliquer à lui.³⁷

Tendo em vista a extensão considerável do conjunto de narrativas publicadas no terço de século que lhe interessa, Geerts propõe o uso de um filtro que permita reduzir o volume textual sem trair o seu conjunto: o *Premio Strega*. Sua escolha é justificada pelo fato de que, entre os prêmios literários italianos, consagrando exclusivamente romances, é o mais influente no nível da difusão de vendas, “Les *Strega* sont lus. Les *habitants* que le *Strega* distingue sortent dans la rue”³⁸

O autor pondera que não é ingênuo de achar que um concurso literário é totalmente transparente e está ciente da força que as grandes editoras exercem sobre a escolha do vencedor. Além disso, acredita ser verdade que um romance é excelente porque recebeu o *Strega*, mas afirma ser igualmente verdade que foi o fato de ele ter recebido o *Strega* que o tornou excelente.

Segundo Geerts, não obstante os defeitos acima mencionados, o processo seletivo do concurso, que não repetiremos aqui visto que já foi ilustrado na parte deste capítulo dedicada à história do prêmio, aumenta a sua representatividade porque a maior parte dos vencedores obtém um número de preferências dos jurados que oscila em torno de cem. Ou seja, apesar da pressão das editoras, a lista dos indicados ao *Strega* oferece uma boa amostra (“un bon échantillon”, p.43) do que um número não negligenciável de intelectuais italianos de todas as áreas, às vezes eles próprios autores, consideram como representantes do gênero narrativo de uma certa qualidade.

Point n'est besoin que la liste des *Strega* entre 1956 et aujourd'hui fournisse les cinquante meilleurs romans de la péninsule: le réservoir des romans signalés, puis sélectionnés et em partie couronnés, offre une garantie statistique de représentativité pour ceux qui veulent examiner, dans la durée, un aspect importante du genre romanesque.³⁹

No intuito de justificar o motivo pelo qual apreciará em sua pesquisa não só as obras vencedoras, mas também as demais indicadas, o autor traz uma declaração dada por Giuseppe

³⁷ Mas o campo é vasto. Os conjuntos de textos romanescos a serem levados em consideração são muito extensos. Será obrigatório sair do universo fechado das ficções individuais para nos aventurarmos ao ar livre. Somente a metalinguagem dos nossos mestres, historiadores da literatura ou narratólogos não aparece mais como um marco estável e seguro. Em um certo número de casos bem conhecidos, o objeto de estudo, o romance, chegou a engolir a metalinguagem que tinha o hábito, ao contrário, de aplicar-se a ele. (GEERTS, 2008, p. 42)

³⁸ “Os *stregati* são lidos. Os personagens que o *Strega* premia saem às ruas.” (p. 42)

³⁹ Não é realmente necessário que a lista dos *stregati* entre 1956 e hoje forneça os cinquenta melhores romances da península: o conjunto de romances relatados, depois selecionados e coroados em parte, fornece uma garantia estatística de representatividade para aqueles que querem examinar, ao longo do tempo, um aspecto importante do gênero romanesco. (2008, p.43)

Pontiggia⁴⁰, em uma conferência argumentando que, a cada ano, o Prêmio Nobel de literatura é distribuído em número de dois, ou seja, ganham fama tanto o vencedor quanto o perdedor. No âmbito do *Strega* ocorre o mesmo, “à côté des romans présentés et sélectionnés, il y a les absents”⁴¹: para cada romance considerado pelos *Amici della domenica* ao menos uma teoria da conspiração é formulada explicando as razões secretas da escolha que podem ser advindas de acordo entre editores ou marketing cultural e polêmicas atraem as atenções do público.

Após essa premissa, o estudioso esclarece que seu percurso será realizado por fatias cronológicas que têm início pouco antes dos anos 70 e não se deterá muito nos casos individuais. Em seguida, começa a descrever rapidamente as obras e a tecer comentários sobre os aspectos de seu interesse, a título de exemplo, ao citar *Il Gattopardo*, Geerts constata que, com essa obra, inaugura-se a tendência, preponderante desde então, do que ele chama de “narrativa dos personagens”, isto é, obras que têm um personagem “en chair et en os”⁴² como ponto de gravidade do romance, com alta concentração semântica dos episódios narrados.

Geerts prossegue pontuando dados aferidos em suas leituras, como a presença de protagonistas femininos, regionalismos ligados a entidades geográficas, a invenção da linguagem do proletariado por Pier Paolo Pasolini e a propensão aos romances de memória íntima na esteira de Cesare Pavese e Proust. Para ele, olhando esses textos em conjunto, é possível notar uma forte ruptura com a literatura anterior aos anos 40, até mesmo com o neorealismo.

O autor conclui que, ainda que tenha havido episódios em que o *Strega* contemplou uma narrativa em forma de contos, como foi o caso de *I sessanta racconti* (Mondadori, 1958) de Dino Buzzati, o prêmio tende a consagrar majoritariamente uma escrita romanesca ancorada na tradição de gênero, tanto do ponto de vista da intriga e da estruturação dos acontecimentos, quanto da importância dada à referência histórica ou à geografia cultural bem circunscrita (p. 48). Geerts chega a citar alguns casos de obras⁴³ que ele julga excelentes, mas destoavam dos requisitos acima descritos e talvez esta característica tenha feito com que os jurados as levassem menos em consideração.

Por fim, o autor aborda a ironia implícita presente na narrativa contemporânea, ligada a uma escrita mais participativa em relação ao leitor, menos ansiosa por impressionar ou

⁴⁰ Escritor e crítico literário italiano, vencedor do *Strega* em 1989 por *La grande sera* (Mondadori).

⁴¹ “Ao lado de cada romance apresentado e selecionado aparecem os ausentes.” (GEERTS, 2008, p. 43)

⁴² “em carne e osso” (p. 44)

⁴³ Alguns exemplos são *Il sorriso dell'ignoto marinaio* de Vincenzo Consolo (1976), *Candido* de Leonardo Sciascia (1977), *Aracoeli* de Elsa Morante (1982) e *Lo stadio di Wimbledon* de Daniele del Giudice (1983).

confundir, mas que reivindica o direito de pressupor um leitor não ingênuo, negando de alguma forma um interlocutor capaz de ler apenas com base no que lhe for apresentado.

A passagem sobre a “narrativa do personagem” e o aspecto irônico da narrativa contemporânea levantado acima foram os pontos deste ensaio que nos despertaram maior interesse porque convergem, em certa medida, com a linha de pesquisa de nossa tese. No entanto, apesar de ter se disposto a tratar especificamente dos personagens, acreditamos que Geerts tenha trazido informações muito superficiais que terminaram por apresentar somente um apanhado geral da história do prêmio. Ademais, o autor despendeu muito tempo no período anterior ao arco temporal delimitado inicialmente e deixou de considerar os primeiros vencedores do século XXI.

1.3.3 *Il Premio Strega: un’analisi tra letteratura, società e industria editoriale* de Claudia Cammisecra⁴⁴

Trabalho de conclusão de curso de graduação publicado em novembro de 2015⁴⁵ com o objetivo de percorrer a história do *Premio Strega*, conectando-a aos acontecimentos editoriais, econômicos e culturais italianos.

Non ci interessa “denunciare” o “mettere in mora” il potere di grandi gruppi editoriali e le politiche di “casta” che più volte nel corso degli anni (e sin dagli inizi) hanno acceso e colorito il dibattito intellettuale e giornalistico intorno al premio; pur esaminando il fenomeno e cercando, con dati statistici, di capire se vi sia una correlazione tra la vincita da parte di un autore (e relativa casa editrice) in un determinato anno e maggiore o minore potere di influenza da parte di un editore nello stesso periodo, quello che veramente ci interessa è utilizzare il Premio Strega per tracciare un ritratto del panorama culturale e letterario italiano attuale, concentrandoci soprattutto sugli ultimi anni.⁴⁶

A primeira parte do trabalho conta a história do prêmio de 1947 aos dias de hoje. Para explicar como se deu o nascimento do *Strega* e sua evolução, como também fizemos nesta tese, Cammisecra utiliza-se da narrativa de Maria Bellonci. No sexto item, que recebe o subtítulo de “O fim das ideologias e o consumismo como valor (1980-2000)”, observa-se a carência de

⁴⁴ Claudia Cammisecra é uma escritora romana. Publicou em formato digital, usando uma plataforma de publicação independente, as obras narrativas *Per la pioggia che cade* (2012) e *Murales* (2015) disponíveis para *download* no site *Amazon*.

⁴⁵ Trabalho de conclusão da graduação em Comunicação, Mídia e Publicidade na *Università Telematica Internazionale Uninettuno* de Roma, em 2015.

⁴⁶ Não nos interessa “denunciar” ou “constituir devedor em mora” o poder de grandes grupos editoriais e as políticas de “casta” que por vezes no curso dos anos (e desde o início) acenderam e coloriram o debate intelectual e jornalístico em torno do prêmio; mesmo examinando o fenômeno e procurando, com dados estatísticos, entender se existe uma correlação entre a vitória por parte de um autor (e a relativa casa editora) em um determinado ano e maior ou menor poder de influência por parte de um editor no mesmo período, aquilo que realmente nos interessa é utilizar o *Premio Strega* para traçar um retrato do panorama cultural literário italiano atual, concentrando-nos sobretudo nos últimos anos. (CAMMISECRA, 2015, p.1)

escritores profissionais não pertencentes a grupos de poder ou não empenhados em atividades paralelas e que não tenham relação com o mundo da imagem e dos meios de comunicação. A autora afirma que no período em questão assistia-se a uma certa queda de interesse em relação ao *Strega*, provavelmente ligada a uma forma mais direta de contato entre o público e a máquina editorial-productiva e a uma menor incidência das críticas e de outras mediações tradicionais – como os próprios prêmios literários – em determinar um sucesso de mercado.

No subcapítulo 1.7, “O novo milênio de 2001 a hoje”, Cammisecra acredita que os premiados do século XXI já fossem, na maioria dos casos, livros consagrados pelo público e com tiragem superior à média. Ainda assim, o número de cópias vendidas após a conquista da premiação tende a aumentar de quatro a cinco vezes e já houve um caso⁴⁷ em que as vendas de uma obra foram decuplicadas.

Il Premio Strega diventa allora un’occasione non trascurabile di visibilità mentre si esaspera tutto il contorno extraletterario che vi ruota intorno: la critica giornalistica, che spesso ha come unico obiettivo quello di essere letta e di attirare l’attenzione con titoli provocatori, rinuncia alla riflessione meditata sull’opera e sembra avere maggiore interesse nello scoprire intrighi editoriali e connivenze manipolatorie; si consolida la figura dello scrittore mediaticamente presente come “personaggio” o come esponente del mondo dell’informazione e della cultura, e diventa più proficuo per l’editore puntare a nomi di autori che siano già introdotti nel mondo della comunicazione e dello spettacolo, piuttosto che costruire nuovi “casi letterari” soprattutto quando l’elemento di straordinarietà è costituito dall’esordio.⁴⁸

Segundo Cammisecra, diante da crise atravessada pela Itália no início deste milênio, a editoria e o *Premio Strega* parecem ter se unido na tentativa de manter viva a sede de leitura da população e, conseqüentemente, a rentabilidade das obras literárias. Para tal objetivo, tende-se a equilibrar a qualidade da narrativa e o seu poder de venda, ainda que seja necessário reduzir o “controle de qualidade” das obras premiadas. Além disso, delineou-se um modelo de romance *best-seller* que normalmente aborda temas como o amor perdido, a inquietação existencial, o desmascaramento das hipocrisias burguesas, a celebração de identidades histórico-regionais ou a denúncia de falcatruas do sistema político e financeiro, entre outros, com um texto de complexidade narrativa que está ao alcance de um leitor mediano.

⁴⁷ *La solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano tinha vendido 60 mil cópias antes de receber a faixa amarela de campeão do *Strega* e, depois da premiação, vendeu mais de um milhão de exemplares. (2015, p. 37-38)

⁴⁸ O *Premio Strega* torna-se então uma ocasião não rejeitável de visibilidade dado que alvoroça todo o contorno extraliterário que está a sua volta: a crítica jornalística, que frequentemente tem como único objetivo ser lida e chamar atenção com títulos provocatórios, renuncia à reflexão meditada sobre a obra e parece ter maior interesse por descobrir intrigas editoriais e conivências manipuladoras; consolida-se a figura do escritor mediaticamente presente como “personagem” ou como expoente do mundo da informação e da cultura, e torna-se mais proficuo para o editor apostar em nomes de autores que já estejam introduzidos no mundo da comunicação e do espetáculo, em vez de construir novos “casos literários” sobretudo quando o elemento de extraordinariedade é constituído pela estreia. (2015, p. 21)

No segundo capítulo, delinea-se a história da editoria na Itália e ilustra-se a atuação dos grandes grupos editoriais (“*i grandi player*”) que se alternam no pódio do *Strega* desde as primeiras edições do concurso: Mondadori, Rizzoli, Bompiani, Einaudi, Longanesi, Feltrinelli e Bompiani. Na opinião de Cammisecra, do pós-guerra até meados dos anos 1970, era perceptível a marca da orientação ideológica do fundador-proprietário nas obras dos autores que cada editora optava por publicar. Atualmente, contudo, a atuação das editoras está caracterizada por uma despersonalização do caráter específico do editor, por uma organização do trabalho e uma estrutura empresarial de tipo industrial-capitalista e até pela entrada de figuras distantes do mundo literário no poder decisório das diversas editoras.

A autora menciona ainda a formação de grupos midiáticos compostos por editoras, jornais, revistas e canais de televisão, fenômeno que teve início no final dos anos 1970 e perdura até os dias de hoje, com o agravante das grandes fusões, como a que resultou da compra da Rizzoli pela Mondadori, detentora de quarenta por cento do mercado de livros na Itália. “La battaglia per un premio letterario non avviene più sul terreno delle tendenze critiche ma si riduce ad un sostanziale scontro tra poteri editoriali.”⁴⁹

O terceiro capítulo é dedicado ao *Premio Strega* nos dias de hoje e começa com uma pergunta: será que ele pode ser representativo do estado da literatura e da cultura atual na Itália? A autora acredita que se nos ativermos apenas às obras premiadas a resposta é não. Porém, se considerarmos os doze finalistas e todas as dinâmicas midiáticas e polêmicas que o rodeiam, é possível obter uma visão expressiva de alguns fenômenos culturais, editoriais e literários do *Bel Paese*.

Cammisecra ilustra o processo seletivo da premiação e, em seguida, transcreve trechos de duas entrevistas, uma feita a Stefano Petrocchi, então diretor da *Fondazione Bellonci* e outra a um editor que apresentou vários finalistas do *Strega* e preferiu não ser identificado. Das respostas de ambos, sendo a primeira mais institucional e a segunda de caráter mais prático, emerge a constatação de que as candidaturas das obras raramente ocorrem de forma espontânea por parte dos *Amici della domenica*. Em verdade, são as editoras que, seguindo as lógicas de mercado, fazem internamente uma seleção prévia da obra a ser candidatada e depois buscam o “patrocínio” de dois jurados para inscrever o romance selecionado no concurso.

No item 2 do terceiro capítulo, a autora faz uma comparação entre o *Strega* e outros prêmios literários, considerando especialmente os prêmios *Bancarella* e *Campielo*. Visto que nossa tese apresentará o *Campielo* no subcapítulo “Outros prêmios literários italianos”,

⁴⁹ “A batalha por um prêmio literário não acontece mais no plano das tendências críticas, mas está reduzida a um confronto entre poderes editoriais.” (2015, p. 29)

traremos aqui algumas informações sobre o *Bancarella*, concurso literário que nasceu do desejo e da tradição dos livreiros da cidade de Pontremoli, na Toscana e cujo processo seletivo é o seguinte: a partir de uma primeira seleção feita entre todos os livros de maior sucesso, publicados entre março do ano anterior e fevereiro do ano da edição do concurso, o comitê do prêmio avalia tanto a qualidade literária quanto o potencial comercial das obras assinaladas e dirige os candidatos à votação final, cujos jurados são os livreiros independentes, sócios da *Unione Librai Pontremolesi*, da *Unione Librai delle Bancarelle* e os livreiros indicados pela *Fondazione Città del Libro* (no máximo 200 votantes). Neste concurso, portanto, premia-se uma obra que já obteve sucesso⁵⁰. No mais, ao contrário do *Strega* e do *Campielo*, são admitidas obras de autores estrangeiros.

Com relação ao que a autora chama de “efeito *Strega*”, no tocante ao aumento das vendas de uma obra literária vencedora do prêmio, o editor incógnito entrevistado por ela afirma que a *Fondazione Bellonci* não tem interesse em impulsionar livros que depois as editoras menores não tenham força para promover e comercializar. Segundo ele, uma casa pequena como a *Minimum Fax*, se viesse a receber o *Strega*, venderia um número de exemplares até dez vezes inferior ao de uma editora de grande porte que consegue distribuir e comercializar um volume considerável de obras.

A quarta seção do terceiro capítulo é dedicada às novidades do *Strega*. A primeira diz respeito à concepção do *Premio Strega Giovani*, a segunda é a admissão, nas edições de 2014 e 2015, de duas *graphic novels*, *Unastoria* de Gipi e *Dimentica il mio nome* de Zerocalcare e a terceira é a criação do *Premio Strega Ragazzi*. Segundo a pesquisadora, estas iniciativas são estratégias para aproximar jovens e crianças ao hábito da leitura, buscando garantir um público de leitores para o futuro.

Ao final do terceiro capítulo, Cammisecra analisa as tendências do romance italiano contemporâneo e questiona a qualidade literária dos premiados pelo *Strega*. Para ela, “a grande literatura” é a que forma as consciências, interpreta o mundo e ensina a viver através de uma forma, um estilo e uma determinada língua, e pela dialética de tradição e vanguardas, ou seja, é incompatível com a “literatura de consumo” que é só entretenimento, dirige-se a um leitor diferente do da “grande literatura” e já nasce com outros objetivos, em um período histórico distinto.

Se dunque prima c’era una differenziazione sostanziale e anche, possiamo dire, ideologica tra narrativa “alta” e narrativa “bassa”, oggi la considerazione di alto e basso è più sfumata e converge in una narrativa “media” che è

⁵⁰ Verificamos os vencedores do *Premio Bancarella* no século XXI e constatamos que nenhum dos autores ou obras foi premiado pelo *Strega* no mesmo período.

diventata un vero e proprio format editoriale; si tratta per lo più di narrativa identitaria, che tende a rafforzare i valori e le identità sociali già presenti, a confermare ciò che già si sa, spesso tende a riprodurre una realtà che è quella proposta dai telegiornali, televisione, film, non priva di messaggi sociali o di denuncia, ma che si muovono sempre all'interno di un perimetro segnico definito e definibile. Viene sempre meno invece l'idea di letteratura come strumento in grado di svelare della realtà aspetti prima ignoti o non considerati.⁵¹

Anexados ao final do seu trabalho, encontram-se as transcrições integrais, utilizadas parcialmente nos capítulos da pesquisa, das entrevistas feitas a Stefano Petrocchi (diretor da *Fondazione Bellonci*), Simona Sparaco (escritora finalista do *Strega* em 2013), ao editor anônimo que indicou vários autores finalistas do prêmio. Ademais, Cammisecra anexa à pesquisa as transcrições das palestras que Domenico Starnone (vencedor do *Strega* de 2001) e Nicola Lagioia (vencedor do *Strega* de 2015) ministraram em eventos organizados pela *Fondazione Bellonci* em Roma, nos meses de setembro e outubro de 2015.

Embora a autora tenha feito uma pesquisa que leva em consideração a história do prêmio, o cenário editorial e algumas obras premiadas pelo *Strega* no século XXI, seu trabalho diferencia-se do nosso porque não contempla a apresentação individual dos romances vencedores, nem traz uma análise das tendências narrativas vigentes.

1.3.4 *La polveriera* de Stefano Petrocchi

Este romance nos fez refletir, principalmente, sobre o que aconteceu com o *Premio Strega* após a morte de sua fundadora Maria Bellonci, em 1986. Sabe-se que atualmente ele é organizado pela *Fondazione Bellonci*, mas é importante observarmos como se deu essa transição e conhecermos os seus protagonistas.

Informações retiradas, em junho de 2019, do próprio site da *Fondazione Bellonci* (www.fondazionebellonci.it) dão conta de que ela foi instituída logo após o falecimento de sua idealizadora, ainda em 1986, por Anna Maria Rimoaldi, parceira de Maria Bellonci desde os anos 1960. As duas amigas se conheceram quando trabalharam juntas no roteiro de uma série de televisão sobre Isabella d'Este. Esse programa nunca foi ao ar, mas parte de seu texto foi

⁵¹ Se antes havia então uma diferenciação substancial e até, podemos dizer, ideológica entre narrativa “alta” e narrativa “baixa”, hoje a consideração de alto e baixo é mais vaga e converge em uma narrativa “média” que se tornou um verdadeiro formato editorial; trata-se sobretudo de narrativa identitária, que tende a reforçar os valores e as identidades sociais já presentes, a confirmar aquilo que já se sabe, muitas vezes tende a reproduzir uma realidade proposta por telejornais, televisão, filmes, não desprovida de mensagens sociais ou de denúncia, mas que sempre se movem no interior de um perímetro signico definido e definível. Diminui cada vez mais, ao contrário, a ideia de literatura como instrumento capaz de revelar da realidade aspectos antes desconhecidos ou não considerados. (2015, p. 41)

aproveitado no romance *Rinascimento Privato* de 1985, pelo qual a própria Bellonci recebeu, cerca de dois meses após a sua morte, o *Strega* de 1986.

Anna Maria esteve ao lado de Maria até o fim da vida, era o seu braço direito no comando do *Strega* e terminou sendo sua herdeira natural. Na gestão Rimoaldi, a prefeitura de Roma foi pressionada a adquirir a casa dos Bellonci no bairro Parioli, sede da fundação, onde anualmente acontece a primeira votação para a escolha da *cinquina*. Além disso, sob a sua batuta, o *Strega* não apenas manteve-se ativo, mas expandiu-se e enriqueceu sua atuação como promotor da literatura na Itália e no exterior. De fato, pelo excelente trabalho realizado no âmbito cultural, em 2004, Rimoaldi foi agraciada pelo então presidente Carlo Azeglio Ciampi com uma medalha de ouro.

Il Capo è la persona a cui Maria Bellonci, morendo, ha affidato le chiavi della polveriera. A differenza del ritratto che ne faceva l'editore, per certo trasfigurato dall'amicizia, era d'aspetto tutt'altro che principesco. Sembrava “una innocua Miss Marple, impataccata e distratta”, come hanno scritto. In realtà era “attenta e precisa come un computer”⁵².

Em *La polveriera* o protagonista refere-se à Rimoaldi como “il Capo” (a Chefe) sem citar seu verdadeiro nome. A porteira Elide, outra personagem, a chamava de “La Signorina” (A senhorita, em português), pronome de tratamento usado formalmente para tratar mulheres solteiras, como era o seu caso. Talvez seja possível interpretá-lo como “a senhorinha”, o que seria um diminutivo irônico, já que referido a uma pessoa que, não obstante pequena fisicamente, tinha o temperamento de um gigante. Contudo, Petrocchi não foi o primeiro a rebatizá-la: no meio literário e na imprensa italiana Rimoaldi era comumente chamada de “La zarina” (a czarina), “patron” (dito de organizador de festivais ou concursos), ou “madrina” (madrinha).

Tais apelidos tinham uma nuance crítica e aludiam tanto à sua forte personalidade quanto à subjetividade com que geria o concurso: persuadia autores de cujas obras gostava a concorrerem e, obtida a aceitação deles, os defendia com unhas e dentes junto aos editores e aos *amici della domenica*. De fato, em 2007, quando Anna Maria faleceu, o jornal *La Stampa* publicou uma matéria em que a comparava a uma “burattinaia” (marionetista) ou “una persona capace di condizionare i risultati delle votazioni dello Strega, controllando una certa quota di

⁵² A Chefe é a pessoa a quem Maria Bellonci, morrendo, confiou as chaves do “barril de pólvora”. Diferente do retrato que dela fazia o editor, de certo transfigurado pela amizade, tinha um aspecto nada principesco. Parecia “uma inócua Miss Marple, estabanaada e distraída”, como escreveram. Na realidade era “atenta e precisa como um computador”. (PETROCCHI, Stefano. *La polveriera*. Milano: Modadori, 2014, p. 16)

voti amici, attenta a selezionare i concorrenti e far sapere chi le piaceva o meno.”⁵³ No entanto, o mesmo jornal fez questão de enfatizar o seu mérito no relevante papel que o *Strega* tem hoje no cenário literário italiano e mundial.

Petrocchi, por sua vez, começou a atuar na Fundação Bellonci em 1999: reeditou várias obras de Maria Bellonci e a coleção “I capolavori del premio Strega” (as obras-primas do prêmio *Strega*) publicada pelo jornal *Il sole 24 ore*. Foi o principal colaborador de Anna Maria Rimoaldi nos bastidores da organização do prêmio e a sucedeu nessa empreitada. Em 2006, já tinha sido nomeado coordenador dos projetos de promoção da leitura e, em 2013, assumiu a direção da fundação, cargo que ocupa até o presente momento.

Bem como boa parte dos romances que vêm sendo contemplados pelo *Strega* no século XXI, *La polveriera* é uma autoficção cujo protagonista e narrador é um alter ego do diretor da fundação. Seu caráter ficcional está explícito, antes mesmo da dedicatória, em uma nota que adverte: “Gli eventi di cronaca raccontati in questo libro, e i loro protagonisti reali, sono trasfigurati dallo sguardo del narratore. Ogni altra analogia o coincidenza con fatti veramente accaduti è da considerarsi fortuita e non intenzionale”⁵⁴

O título do romance, *La polveriera*, que em português significa barril de pólvora, advém de um termo usado pela própria Maria Bellonci em reconhecimento ao caráter explosivo e tenso das discussões em torno do concurso por ela arquitetado. Com efeito, o cerne da narrativa são as edições mais contestadas do *Strega* que vão aparecendo à medida que o protagonista encontra outros personagens cujos questionamentos colocam em dúvida a retidão de algumas vitórias. São eles, principalmente, o *carabiniere* Porfirio Scialdone e Luca – um rapaz que mora no mesmo prédio e que tem a pretensão de fazer cultura alternativa.

O romance em si está estruturado em três partes, a primeira (p. 8 a 62), “PARTE PRIMA” contém oito capítulos com os seguintes títulos: “È un fatto ben noto”, “I salotti, gli specchi, i veleni”, “Altissima, purissima”, “La signora è partita”, “Onde evitargli grosso smacco”, “Fare Accrocca”, “Mettila tua scheda bianca” e “Finalista a sua insaputa”; a segunda (p. 63 a 94), “PARTE SECONDA”, composta por seis capítulos: “Prima di cedere”, “È tornato a casa”, “Non navigano bene”, “Nun je vôle bene”, “Signore senza interessi artistici” e “Il cuore dell’orca”; a terceira (p. 95 a 117), “PARTE TERZA”, que tem três capítulos: “Questo

⁵³ uma pessoa capaz de condicionar os resultados das votações do *Strega*, controlando uma certa cota de votos amigos, atenta a selecionar os concorrentes e a deixar claro de quem ela gostava ou não. Fonte: <http://www1.lastampa.it/redazione/cmsSezioni/cultura/200708articoli/24350girata.asp>

⁵⁴ Os eventos narrados neste livro, e seus protagonistas reais, estão transfigurados pelo olhar do narrador. Qualquer outra analogia ou coincidência com fatos que realmente aconteceram deve ser considerada fortuita e não intencional.

manoscritto”, “Il segretario fidato” e “Epilogo”⁵⁵. Findada a narrativa, a última seção do volume traz uma lista dos vencedores do prêmio de 1947 a 2014 com nome do autor, da obra, o valor do prêmio recebido, o número de eleitores e dados sobre os cinco primeiros colocados na primeira e na segunda votações de cada edição. Notamos que, entre os livros em concurso, Petrocchi não se ateuve à *cinquina*, mas trouxe um número variável de participantes desde os 21 que aparecem nos anos de 1948 e 1957 aos oito concorrentes no ano de 1978. Já entre os participantes do século XXI, a lista oscila entre 11 e 13 candidatos, mas prevalece a *dozzina*.

La polveriera consegue dar uma ideia de quanta diplomacia é necessária para gerir um prêmio literário de tamanha importância para a editoria italiana. No mais, o narrador almeja sanar dúvidas, dissolver supostos mistérios e trazer dignidade ao concurso. Finalidade que é obtida através de documentos revelados e esclarecimentos fornecidos por Petrocchi aos seus interlocutores, mas que também atijam a curiosidade do leitor e o envolvem nos bastidores do polêmico concurso, sobretudo no que diz respeito ao papel das editoras e de outros enigmas, como por exemplo, a descoberta de um manuscrito inédito deixado por Maria Bellonci ou a *causa mortis* de Anna Maria Rimoaldi e a ausência de um testamento seu.

Quanto alle altre illazioni, era improbabile che avesse lasciato volontà scritte. Si trasmette soltanto ciò che si possiede veramente, e il Capo, del premio Strega, si considerava un amministratore temporaneo, non il proprietario. Già da molti anni aveva provveduto a dargli stabilità creando la fondazione a cui aveva donato tutto il suo tempo, la sua energia, le sue risorse.⁵⁶

Na página 30 do livro, por exemplo, um papel entregue por Luca contendo os números 61-67-09 sugere os anos das disputas mais acirradas e questiona o fato de o prêmio nunca ter precisado ser dividido em todos esses anos. Da edição de 2009, concernente ao recorte de nossa pesquisa, retrata-se a polêmica que envolveu a vitória com pouca vantagem de Tiziano Scarpa sobre o segundo colocado, Antonio Scurati, sobretudo porque representava a terceira consecutiva do grupo Mondadori, levando a acreditar que pudesse haver algum tipo de acordo inescrupuloso entre o prêmio e a editora. No entanto, em razão de extravio postal ou atraso no

⁵⁵ Nossa tradução dos títulos dos capítulos em português: “É um fato bem conhecido”, “Os salões, os espelhos, os venenos”, “Altíssima, puríssima”, “A senhora partiu”, “De modo a lhe evitar grande vexame”, “Citar Accrocca” (Accrocca é o sobrenome do poeta Elio Filippo que por muito tempo apareceu no topo da lista dos *amici della domenica* em ordem alfabética. Essa expressão é o nome em código dado por um arguto assessor de imprensa às cansativas reuniões em editoras em que a lista dos jurados era percorrida nome a nome, assinalando cada uma das intenções de voto), “Coloque a tua cédula branca”, “Finalista sem o seu consentimento”, “Antes de ceder”, “Voltou para casa”, “Não trafegam bem”, “Não lhe quer bem”, “Senhoras sem interesse artístico”, “O coração da orca”, “Este manuscrito”, “O secretário fiel” e “Epilogo”.

⁵⁶ Quanto às outras ilações, era improvável que tivesse deixado vontades escritas. Transmite-se apenas aquilo que se possui verdadeiramente, e a Chefe, do prêmio *Strega*, considerava-se uma administradora temporária, não a proprietária. Já há muitos anos cuidara de lhe dar estabilidade criando a fundação à qual doara todo o seu tempo, a sua energia, os seus recursos. (*ibidem*, p. 114)

envio dos votos, três cédulas chegaram à sede do concurso após o prazo e não foram computadas. Petrocchi as tinha guardado lacradas e deixa que Luca e seus amigos as abram: “Ne aprono una ciascuno, passandogli il tagliacarte, quindi leggono a turno l’autore votato./ «Scarpa.»/ «Scarpa.»/ «Scarpa.»”⁵⁷ e constatam que o autor vitorioso também fora votado pelos retardatários, afastando as chances de uma suposta fraude.

No capítulo “Nun je vôle bene”, o narrador enfatiza o poder decisório de Rimoaldi ao revelar os termos de seu método de seleção:

Di norma non amava lasciarsi stupire dalle sorprese (...) Piuttosto che rincorrere i casi editoriali di stagione, gli autori stregabili preferiva crescerli in casa. Li individuava assai precocemente, al primo o secondo libro, e ne seguiva la maturazione predisponendo, laddove possibile, un *cursus honorum* comprensivo di una o due comparse in cinquina.⁵⁸

Além disso, a organizadora acreditava ser importante combater as críticas com certa mudança de postura e, para mostrar que o prêmio abria-se a novos horizontes editoriais e se renovava, fazia-se necessário dar espaço às melhores propostas de editoras independentes e trabalhar para que chegassem à vitrine dos finalistas, naturalmente sem chance de vitória. É o que de fato pudemos verificar desde 2005 com o avanço de concorrentes da Sellerio, minimum fax, Avagliano e Nottetempo, por exemplo.

Afora as questões organizativas e a “fofoca” da imprensa e dos bastidores, *La polveriera* escasseia no tocante ao conteúdo e às características das obras premiadas. No entanto, na página 83, tomamos ciência do desgosto de Rimoaldi por obras que contenham relatos sexuais exagerados, sobretudo se anatomicamente muito detalhados e se aparecem desde o *incipit*, traço que a irritou no livro de estreia de Alessandro Piperno, por exemplo. Durante a sua gestão, uma das exceções à regra foi seu amor declarado por *Non ti muovere* de Margaret Mazzantini, apesar do “erotismo cru” presente em algumas páginas porque, segundo ela, representa como poucos a fragilidade do homem médio; outro vencedor que foi criticado por setores conservadores da imprensa⁵⁹, pela lascívia vulgar e exagerada foi *Caos Calmo*, de Sandro Veronesi.

⁵⁷ Cada um abre uma cédula, passando nela o corta-papel, e então leem um por vez o autor votado. /«Scarpa.»/ «Scarpa.»/ «Scarpa.» (*ibidem*, p.37)

⁵⁸ Normalmente não amava deixar-se espantar por surpresas (...) Em vez de perseguir os casos editoriais da estação, preferia criar em casa os autores “stregáveis”. Detectava-os assaz precocemente, no primeiro ou segundo livro, e seguia seu amadurecimento preparando, caso possível, uma progressão de carreira incluindo uma ou duas aparições na *cinquina*. (*ibidem*, p.78)

⁵⁹ Cf.: http://www.repubblica.it/2006/07/sezioni/spettacoli_e_cultura/premio-strega-veronesi/polemiche-osservatore-romano/polemiche-osservatore-romano.html

1.3.5 *Strega – Un premio che nessuno ha ancora immaginato*. Organizado por Stefano Petrocchi (2017)

1.3.5.1 Apresentação

O presidente da Fundação Maria e Goffredo Bellonci, Giovanni Solimine, relata que quando o *Strega* completou setenta edições, em 2016, houve um congresso em Roma, no dia 15 de junho, no qual se discutiu a função que o prêmio teve na formação de um cânone da narrativa italiana do século XX, considerando-se não exclusivamente os vencedores, mas também os finalistas. Segundo os participantes, a língua literária tem se misturado ao longo do tempo com a língua falada e, de certa forma, os livros vencedores documentam a evolução do italiano e de sua gramática. Outras temáticas abordadas na ocasião foram as adaptações de romances *stregati* para o cinema, o impacto do concurso sobre o mercado editorial e a repercussão das obras e dos autores agraciados no exterior.

O volume em análise é uma coletânea das apresentações do referido congresso organizadas por Stefano Petrocchi, diretor da *Fondazione Bellonci*, e dedicadas a Tullio De Mauro, grande linguista e acadêmico italiano que morreu no dia 5 de janeiro do mesmo ano e que por mais de vinte anos colaborou com o *Strega* – tornara-se diretor da fundação em 2007 e presidente desde 2013. Dez anos antes, quando do aniversário de sessenta anos do prêmio, De Mauro fora o organizador da coleção *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*⁶⁰ e, mais recentemente, fora o promotor dos prêmios *Strega Giovani* e *Strega Ragazze e Ragazzi*.

Queste due iniziative, che hanno riscosso grande interesse fra i nostri partner istituzionali e le imprese que ci sostengono, hanno il merito di avvicinare alla narrativa contemporanea i lettori di ogni età e di stimolare la partecipazione culturale di bambini, ragazzi e adolescenti rendendoli protagonisti di eventi culturali importanti.⁶¹

1.3.5.2 Introdução

Assinada por Tullio De Mauro, a introdução comenta a importância de fazer um balanço dos feitos do prêmio a cada dez anos, justificando assim a realização do congresso que deu

⁶⁰ A editora UTET em colaboração com a Fundação Bellonci lançou em 2007 um DVD com as sessenta obras vencedoras do *Premio Strega*, além de outros 40 romances que participaram da premiação e que merecem destaque no panorama literário italiano das últimas décadas. A coleção conta também com uma valiosa introdução redigida pelo próprio De Mauro em que o linguista faz, baseando-se nas obras republicadas, uma análise da língua italiana do século XX. (n.d.a.)

⁶¹ Essas duas iniciativas, que suscitaram grande interesse dos nossos parceiros institucionais e as empresas que nos apoiam, têm o mérito de aproximar da narrativa contemporânea leitores de todas as idades e de estimular a participação cultural de crianças e adolescentes, transformando-os em protagonistas de eventos culturais importantes. (2017, p. 9)

origem ao livro em questão. Entre os aspectos que merecem destaque na última década estão as medidas adotadas na tentativa de reduzir discussões e dúvidas sobre a escassa transparência do prêmio, entre elas a ampliação do número de votantes. Com efeito, o mecanismo atualmente envolve cerca de mil pessoas e isso faz com que o *Premio Strega* represente cada vez mais os gostos e as sensibilidades dos leitores italianos.

Le critiche intorno al funzionamento dello Strega sono anche quelle moltissime. Ne abbiamo tenuto conto, abbiamo tentato e tentiamo costantemente di migliorarne l'organizzazione. La platea già vasta e democratica si è allargata ancora: attraverso l'innesto in giuria di lettori forti, scuole, istituti italiani di cultura all'estero.⁶²

1.3.5.3 Primeira parte – O prêmio, o cânone literário e a língua dos italianos⁶³

I) Raffaele Manica – *A história (literária) é escrita pelos vencedores?*⁶⁴

Segundo Manica o cânone é a história literária escrita pelos vencedores. Contudo, ele está passível de mudanças de acordo com os gostos do momento e, visto que é restritivo, existe para ser contradito e pode agir como uma espécie de parâmetro quando confrontado com variações literárias discrepantes. De alguma maneira, os romances que participaram da premiação foram indicados e apoiados tanto pelas editoras quanto pelos leitores em virtude de seu enquadramento em um hipotético modelo *Strega*.

Não há como negar que livros notáveis no quadro literário italiano não chegaram sequer a participar do prêmio e as justificativas podem ser as mais variadas: recusa dos autores, jogo editorial ou pura e simples antipatia recíproca: “(...) avrebbero arricchito il già non trascurabile elenco, ma l'elenco così com'è basta a se stesso, ed è di invidiabile ricchezza”⁶⁵. Além disso, apesar de não ser uma regra, comumente acontece de um autor perder ao menos uma vez antes de vencer o *Strega* e pode acontecer de seus romances sucessivos não serem tão agradáveis quanto aquele com que perdeu. É importante mencionar também que todos os finalistas são livros de qualidade, o que não exclui que haja outros igualmente bons no mesmo ano, sem falar que a regra prevê a contemplação de um único romance, ou seja, em anos de fartura de obras excelentes, há grande probabilidade de livros memoráveis ficarem de fora.

⁶² As críticas em torno do funcionamento do *Strega* também são muitíssimas. Levamo-las em conta, tentamos e continuamos tentando melhorar a sua organização. A plateia já vasta e democrática alargou-se ainda mais: através da inserção no júri de leitores fortes, escolas, *istituti italiani di cultura* no exterior. (2017, p. 14 e 15)

⁶³ Prima parte - Il premio, il canone letterario e la lingua degli italiani.

⁶⁴ La storia (letteraria) la scrivono i vincitori?

⁶⁵ (...) teriam enriquecido a já não desprezável lista, mas a lista assim como está é auto-suficiente e de invejável riqueza. (p. 23)

Manica reforça ainda que o *Strega* não é um prêmio à carreira, por isso não se pode recriminá-lo por não ter contemplado determinados autores. Lamenta por exemplo que Gadda não conste entre os vencedores uma vez que teria sido mais importante para o prêmio tê-lo condecorado do que para o próprio autor tê-lo recebido. Todavia, não participou com aquelas que atualmente são consideradas as suas melhores obras (*Quer pasticciaccio brutto di via Merulana* e *La cognizione del dolore*) e, nas edições em que esteve presente havia concorrentes à época considerados mais merecedores. “Ritengo che, per qualche automatismo, siamo portati a considerare il passato meglio di quanto non sia e il presente peggio di quanto non sia. Nel passato vediamo autori meglio delineati dal complesso della loro opera: figure compiute. Nel presente autori in corso di definizione.”⁶⁶

Outra característica do cânone *Strega* é o seu afastamento do experimentalismo linguístico. Ao contrário do que ocorre em âmbito acadêmico, o concurso não é um centro de pesquisa e inovações. No mais, alguns subgêneros narrativos tendem a não serem valorizados, é o caso de romances policiais, cuja única exceção deu-se em 1981, com *Il nome della rosa* e de obras cômicas, nunca contempladas. Na opinião de Manica, a única ausência sentida nesse último subgênero talvez seja a de Achille Campanile que concorreu em 1959, ano da vitória de *Il Gattopardo*, de Lampedusa. O autor assinala ainda duas edições em que venceram não exatamente romances, mas ensaios de estrutura narrativa: *Tolstoj* de Pietro Citati (1984) e *Microcosmi* de Claudio Magris (1997)⁶⁷.

Caratteristiche dei premiati: romanzi di una certa pacatezza formale, legati alla tradizione, non gibbosi, politicamente avvertiti ma senza che il dato politico prevalga (è stato a lungo il caso del Premio Viareggio). In più, lo Strega non svolge funzione di talent scout (come ha fatto talvolta il Premio Mondello) e la figura dell'autore conta di più, nella maggior parte dei casi, di quanto conti in altri premi (per esempio il Campiello). Così si rinsaldano valori piuttosto che crearne. L'appartenenza a una grande casa editrice dei vincitori è una specie di corollario (ma è comune anche agli altri grandi premi), e l'idea di letteratura che vi corrisponde è piuttosto istituzionale, però la rende istituzionale il Premio con la sua storia.⁶⁸

⁶⁶ Acredito que, por algum automatismo, sejamos levados a considerar o passado melhor do que foi e o presente melhor do que é. No passado vemos autores mais bem delineados pelo todo de sua obra: figuras concluídas. No presente, autores em vias de definição.

⁶⁷ O ano da vitória de *Microcosmi* aparece errado (1987) na página 30 do livro.

⁶⁸ Características dos premiados: romances de uma certa pacatez formal, ligados à tradição, não irregulares, politicamente antenados, mas sem que o dato político prevaleça (foi por muito tempo o caso do *Premio Viareggio*). No mais, o *Strega* não desenvolve a função de caça-talento (como fez por vezes o *Premio Mondello*) e a figura do autor conta mais, na maior parte dos casos, do que conta em outros prêmios (por exemplo o *Campiello*). Assim fortalecem-se valores em vez de criá-los. O pertencimento dos vencedores a uma grande editora é uma espécie de corolário (mas é comum também nos outros grandes prêmios), e a ideia de literatura a que correspondem é bem institucional, mas é o *Premio* que com a sua história faz com que seja institucional. (*ibidem*, p.31)

Na opinião de Manica, o *Strega* por si só não basta para escrever a história da literatura italiana contemporânea, uma vez que não deve ser escrita exclusivamente pelos vencedores e questiona também se são os derrotados, como Italo Calvino, ou aqueles que nem chegaram a participar, como Pier Paolo Pasolini, que têm maior peso sobre os vitoriosos. Além disso, o autor reflete sobre o fato de que romances finalistas do passado podem ser mais lidos e comentados no presente do que a própria obra vitoriosa e exemplifica com a edição de 1949 que trouxe *Trucioli* de Camillo Sbarbaro e *Giuseppe in Italia* de Giuseppe Raimondi em quarto e quinto lugares, atualmente mais lembrados e celebrados que o vencedor *La Memoria* de Giovanni Battista Angioletti.

Em conclusão, Manica acredita que o *Strega* tenha não apenas traçado um dos cânones possíveis, mas testemunhado também tudo aquilo que ficou de fora, já que ao escrever sua própria história o concurso confrontou-se com as demais histórias possíveis. Os romances *stregati* no século XX podem não ser necessariamente obras-primas, no entanto são lidos e valorizados até hoje, não é possível afirmar se isso acontece porque receberam o prêmio ou se foram as obras que agregaram prestígio ao prêmio. No que se refere aos vencedores do novo milênio, ainda é prematuro afirmar se poderão, no futuro, formar um cânone do século XXI; é uma história em movimento.

II) Gabriele Pedullà – *Perdenti di successo: Calvino, Gadda, Pasolini e gli altri*.⁶⁹

É comum que concursos literários recebam críticas, vivam de polêmicas e que de certa forma elas alimentem e ajudem a promover o prêmio. Contudo, só os mais fortes sabem não apenas estar atentos a elas, mas chegar ao ponto de promovê-las. Para Pedullà (p.39), o *Strega* demonstra essa sede de aperfeiçoamento pautado nas falhas e deu aberta demonstração dessa preocupação ao completar sessenta anos de existência, visto que ao republicar as obras premiadas, incluiu outros quarenta romances que, segundo os organizadores, poderiam complementar mais fidedignamente o cânone literário contemporâneo.

Pedullà afirma que é possível delinear um perfil coerente do “perdedor de sucesso” usando características levantadas por outros dois colegas que também contribuíram para a obra em análise:

Giuseppe Antonelli individua dei tratti linguistici comuni a coloro che hanno (o non hanno) vinto lo Strega: a cominciare da una scarsa simpatia dei giurati per il dialetto e in generale per le scritture che esorbitano troppo dalla lingua media. Indubbiamente Antonelli ha ragione: la letteratura sperimentale non ha mai trovato buona accoglienza allo Strega, ma rimane vero anche quanto dice

⁶⁹ Perdedores de sucesso: Calvino, Gadda, Pasolini e os outros.

Raffaele Manica a proposito del fatto che spesso sono gli stessi autori sperimentali a detestare (e disertare) l'istituzione del Premio – un'istituzione ai loro occhi da sabotare esattamente come quella del museo. La non simpatia e l'incomprensione sono insomma nel nostro caso reciproche.⁷⁰

Entre os grandes nomes do neo-experimentalismo, o único a chegar perto do concurso foi Luigi Malerba, por duas vezes, em 1987 e 1994. No mais, uma grande ausência que Pedullà observa entre os vencedores é a da narrativa humorístico-fantástica (p. 42), de grande relevância para a literatura italiana do século XX: Palazzeschi, Campanile, Savinio, Calvino, Manganelli, o próprio Malerba, Tabucchi e, em parte, Sciascia. A falta do cânone fantástico é ainda mais percebida quando consideramos que o prêmio *Viareggio*, mais sensível a esse tipo de literatura, condecorou muitos dos autores acima citados. Por outro lado, o delineamento das preferências de cada prêmio, serve de norte para os leitores: aqueles mais politizados tendem a se deixar influenciar pelo *Viareggio*, por exemplo. Outros, com preferência pelo realismo social e psicológico redigido de maneira mais acessível, confiam suas leituras ao selo *Strega*.

Há duas críticas que Pedullà acredita que devam ser feitas ao *Strega*. A primeira diz respeito ao demasiado poder das editoras sobre o concurso, levando-o a responder mais aos anseios do mercado do que às próprias problematizações literárias: “Se un rimprovero si può fare allo Strega è anzi di essersi troppe volte accomodato su una idea in fondo aproblematica di narrativa e di aver lasciato che fossero delle sollecitazioni esterne (a cominciare da quelle delle case editrici) a portare sotto i riflettori questo o quel libro.”⁷¹ A segunda refere-se ao fato de o concurso ter premiado obras menores de autores célebres apenas para aplacar o anseio de ver seus nomes constando do rol dos *stregati*:

La pressione per completare una collezione con qualche pezzo di pregio rimasto sino a quel momento escluso riguarda tutte le giurie (...) portando gli Amici della Domenica a premiare con troppa indulgenza libri minori, o addirittura mediocri, di grandi scrittori affermati. Sono riconoscimenti che potremmo definire intempestivi: veri e propri premi di risarcimento, che fanno poco bene al risarcito e ancora meno al risarcente.⁷²

⁷⁰ Giuseppe Antonelli seleciona alguns traços linguísticos comuns àqueles que venceram (ou não) o *Strega*: a começar pela escassa simpatia dos jurados pelo dialeto e em geral pelas escritas que fogem demais à língua média. Indubitavelmente Antonelli tem razão: a literatura experimental nunca encontrou bom acolhimento no *Strega*, mas é bem verdade o que diz Raffaele Manica a propósito do fato que frequentemente são os próprios autores experimentais que detestam (e esvaziam) a instituição do Prêmio – uma instituição aos olhos deles a ser sabotada exatamente como o museu. A não simpatia e a incompreensão são em suma, no nosso caso, recíprocas. (p. 40 e 41)

⁷¹ Se podemos repreender o prêmio por algo é por ter demasiadas vezes se acomodado com uma ideia no fundo desproblematizada de narrativa e por ter deixado que fossem algumas solicitações externas (a começar por aquelas das editoras) a colocar sob os refletores este ou aquele livro. (p. 44)

⁷² A pressão por completar uma coleção com alguma peça de prestígio deixada de fora até aquele momento concerne a todas as comissões julgadoras (...) levando os *Amici della Domenica* a premiar com indulgência demais livros menores, ou até mediocres, de grandes escritores afirmados. São reconhecimentos que poderíamos definir

O final do século XX foi o momento de maior incidência da prática indicada na segunda crítica, qual seja, esse errôneo olhar dirigido ao passado que levou o *Strega* a premiar nas décadas de 1980-90 obras pouco acertadas de grandes nomes do passado enquanto que na opinião de Pedullà as promessas do futuro é que deveriam ser a razão do prêmio. Ainda que, segundo ele, as mais recentes escolhas de estreantes pareçam negativamente incomparáveis ao caso da dupla Flaiano-Tomasi di Lampedusa.

Tendo em vista o fim do prêmio literário *Grinzane Cavour*⁷³, as dificuldades financeiras que o prêmio *Viareggio* tem atravessado e a nova fórmula pouco satisfatória do *Mondello*, o *Campiello* tornou-se, do ponto de vista de Pedullà, o único grande concorrente do *Strega* no tocante à capacidade de suscitar interesse por parte dos leitores, condição que aumenta a sua responsabilidade. Justamente por sua força, não se deve deixar comandar por nada que possa trair a sua essência e, ao que tudo indica, recentemente o gosto pela descoberta e pela aposta voltaram a estar presentes no âmbito do concurso e tem trazido excelentes resultados.

III) Giuseppe Antonelli – *Grammatica sabbatica. Il parlato nei Premi Strega (1947-2006)*.

O presente capítulo abre-se com um questionamento: como é a linguagem dos livros que participam do *Strega*? Há ou já houve no passado uma gramática sabática que, seguida à risca, é ou foi capaz de garantir o sucesso de uma obra no concurso? Se a análise se ativer a uma comparação entre os vencedores mais recentes, recorte temporal de nossa pesquisa, a resposta parece ser negativa.

(...) la lingua tornita e raziocinante della *Ferocia* (...) ha ben poco a che vedere con quella studiatamente leggera del *Desiderio di essere come tutti* (...) o con la geometrica musicalità dello *Stabat Mater* (...) / Difficile (...) accomunare la conversazione salottiera ricostruita in laboratorio (...) di *Resistere non serve a niente* (...) con l'emotiva autofiction di Edoardo Nesi (...) o con la trama spiraliforme del *Caos Calmo* (...), in cui si sprigiona una gamma di stili che va dal comico all'erotico, dall'infantile allo psichedelico. Difficile sovrapporre il neoverismo con cui Antonio Pennacchi racconta l'esodo nella terra promessa dell'Agro pontino (...) alle metafore immaginifiche di Paolo Giordano (...) o la letteratissima ironia di Alessandro Piperno (...) a certe pagine iperboliche di *Come Dio comanda*, con il suo ormai celebre *incipit*.⁷⁴

intempestivos: verdadeiros prêmios de ressarcimento que fazem pouco bem ao ressarcido e menos ainda ao ressarcidor. (p. 44 e 45)

⁷³ O prêmio foi oficialmente extinto em 31/03/2009 após escândalos relacionados à gestão que alegavam comportamentos ilícitos do presidente Giuliano Soria. Todos os bens e direitos do *Grinzane Cavour* foram vendidos para a Fundação Bottari Lattes que, em 2011, deu vida ao *Premio Internazionale Bottari Lattes Grinzane*. (n.d.a.)

⁷⁴ (...) a língua torneada e raciocinante de *La Ferocia* (...) tem bem pouco a ver com aquela estudadamente leve de *Il desiderio di essere come tutti* (...) ou com a geométrica musicalidade de *Stabat Mater* (...) / Difícil (...) associar a conversa de salão reconstruída em laboratório (...) de *Resistere non serve a niente* (...) com a emotiva

Antonelli aponta, no entanto, uma característica que de certa forma é comum às obras *stregate*: um quê de simplificação sintática feito de frases breves, muitas vezes nominais (pobres de verbos) e com períodos ricos de pontos finais. Algo que não deve ser confundido com um estilo simples e que não é uma novidade dos últimos anos. Além disso, encontram-se frequentemente traços linguísticos que almejam reproduzir o efeito da fala, não só utilizando formas dialetais, mas trazendo formas consideradas gramaticalmente incorretas, típicas da fala, como por exemplo os anacolutos ou a não aplicação correta do subjuntivo e de pronomes em geral.

Valendo-se da coleção *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento* para a sua análise, Antonelli conclui que a diferente densidade com que determinados aspectos linguísticos aparecem na história do *Strega* pode ser dividida em quatro fases: o italiano irresoluto, o italiano novo, o italiano médio e o italiano regional. A transição entre a primeira e a segunda fase acontece logo no início dos anos 1960, quando o dialeto perde um pouco de seu peso e a gramática da fala deixa de ser exclusiva do discurso popular passando a retratar também o ambiente burguês, algo que pode ser observado em *Léxico familiar* de Natalia Ginzburg. Já a terceira fase é inaugurada por Umberto Eco em *O nome da rosa*, na década de 1980, com seu afastamento do dialeto e de outros erros gramaticais comuns à simulação da linguagem oral. Contudo, na quarta fase o dialeto retorna ao *Strega*. Primeiramente aparece em alguns finalistas não vitoriosos dos anos 1990, como são os casos de Andrea Camilleri e Giuseppe Montesano, mas no princípio do novo milênio ganha força com as vitórias de *Via Gemito* e *Vita* “romanzi in cui il dialetto è variamente declinato per riprodurre, in mescolanze diverse, quell’italiano regionale diventato ormai la lingua parlata da tutti gli italiani.”⁷⁵

IV) Valeria della Valle – *Grammatica ancora in servizio. La lingua letteraria nei Premi Strega (2007 – 2016)*.

A abertura deste capítulo é um questionamento: “Ainda existe uma língua literária?” (p. 65). Valeria della Valle começará a respondê-lo através dos vencedores Ammaniti, Giordano e Scarpa. “Niccolò Ammaniti rappresenta un buon punto di partenza, perché nell’opinione comune è considerato l’esempio di una lingua antiletteraria e poco rispettosa della

autoficção de Edoardo Nesi (...) ou com a trama espiraliforme de *Caos Calmo* (...), em que se desprendem uma gama de estilos que vai do cômico ao erótico, do infantil ao psicodélico. Difícil sobrepor o neorealismo com o qual Antonio Pennacchi narra o êxodo na terra prometida de Agro Pontino (...) às metáforas imaginativas de Paolo Giordano (...) ou a letradíssima ironia de Alessandro Piperno (...) a certas páginas hiperbólicas de *Come Dio comanda* com o seu já célebre *incipit*. (ibidem, p.54)

⁷⁵ romances em que o dialeto é variadamente declinado para reproduzir, em misturas diversas, aquele italiano regional que já se tornou a língua falada por todos os italianos (p. 61)

grammatica”⁷⁶. Em sua obra encontram-se: frases breves, frequentes coordenadas, raras subordinadas, léxico comum e baixo, além de prevalência do discurso direto. No entanto, para a autora, o estilo simples é apenas aparente, isso porque há outros indicadores, como por exemplo o uso do *passato remoto*, que resiste tanto nas páginas de Ammaniti quanto nas de Giordano.

O subjuntivo⁷⁷, que gera polêmica na Itália em razão da sua frequente má aplicação, também aparece bem empregado seja em *Come Dio comanda* seja em *La solitudine dei numeri primi*, sem mencionar a presença das figuras de linguagem cujo uso reconecta esses autores à tradição literária e ao próximo *stregato* citado por della Valle: Tiziano Scarpa⁷⁸. Do autor de *Stabat Mater*, além das metáforas, enaltece-se a aparição dos ternos⁷⁹ (“le terne”, p. 69), recurso literário que consiste em encadear três adjetivos seguidos para dar ritmo à narração, uma das técnicas preferidas do romancista Gustave Flaubert, posto que fixa a atenção do leitor no personagem qualificado⁸⁰. Para Valéria della Valle esse é mais um sinal de registro culto e de conexão com os clássicos.

A narrativa de Scarpa articula-se como em uma longa carta através do tempo presente, o que parece anular a percepção temporal. Outro recurso utilizado são os infinitivos narrativos postos em sucessão, como a sequência “sentire”, “incontrare” e “riconoscere” identificada por della Valle no início de cada período de um mesmo parágrafo (SM, p. 12). No que diz respeito ao léxico, detecta-se o uso do verbo *fantasticare*⁸¹ usado de forma intransitiva com o sentido de imaginar, bem como fizeram escritores do passado como Leopardi ou Collodi e, ainda, a recuperação proposital de uma língua antiga e mais adequada à cidade de Veneza no século XIX, ambiente do romance.

A obra analisada em seguida é *Canale Mussolini* de Antonio Pennacchi. Segundo Valeria esse é o caso mais interessante dos últimos anos do ponto de vista linguístico.

(...) nel suo poema epico in prosa Pennacchi adotta un registro originale, nel quale l’italiano dell’uso medio e a volte volutamente informale e basso del narratore convive con l’italiano reboante della propaganda fascista, con i prelievi dai dialetti, dalla lingua della poesia, dal melodramma, dalle

⁷⁶ Niccolò Ammaniti representa um bom ponto de partida porque na opinião comum é considerado exemplo de uma língua antiliterária e pouco respeitosa da gramática. (p. 66)

⁷⁷ Exemplos de uso do *passato remoto* e do subjuntivo fornecidos pela autora: “Fabiana non *poté* fare a meno di stupirsi per la milionesima volta di quanto mamma e figlia si *somigliassero*” (CDC, 210) e “*Cercò* di mascherare la sua andatura sincopata, ma era certa che tutti *stessero* guardando proprio quella” (SNP, 85).

⁷⁸ Exemplos de figuras de linguagem usados por della Valle: “Tutte le sue ansie, le sue paure si scioglievano come tempera nell’acqua” (CDC, 485); “Senti le parole stringerle il ventre, come piante rampicanti spuntate all’improvviso dal letto” (SNP, 217) e “Le parole che si srotolano sulla pagina, forse non sono nient’altro che grumi di buio” (SM, 15).

⁷⁹ Exemplo de terno trazido pela autora: “Gesù sporco, sudato, insanguinato” (SM, 19)

⁸⁰ n.d.a.

⁸¹ “Non crediate che non vi **abbia** mai **fantasticata** in tutti questi anni” (SM,17) (Grifo nosso)

canzonette, dai comunicati di guerra. Nello stesso tempo Pennacchi sfrutta, quando gli serve, un italiano volutamente colloquiale, per esempio, quello col quale apre il libro: “Per la fame. Siamo venuti giù per la fame. E perché se no? [...] Chi ce lo faceva fare a venire fino qua? Ci hanno cacciato, ecco il perché. Con il manico della scopa. Le bestie nostre. I vitelli. Le mucche con delle poppe così. Non ha idea del latte che facevamo [...] il conte Zorzi Vila ce le ha rubate. Se le è fatte sue, le bestie nostre” (CM, 9)⁸²

As normas cultas da língua italiana também se encontram ativas em *Storia della mia gente* de Edoardo Nesi. Della Valle conta que esperava encontrar em uma história autobiográfica uma linguagem mais pautada no que ela chama de “fala-escrita”, no entanto, ao relê-lo para escrever o presente artigo, surpreendeu-se ao perceber que o autor não renuncia a nenhuma das construções da tradição literária italiana. Ama as simetrias e as repetições, como neste trecho separado por ela: “È *come se* volesse darmi il tempo di riprendere fiato e cuore, penso. *Come se* qualche traguardo fosse stato raggiunto e qualche cosa importante detta. *Come se* quell’incredibile urlo accorato mi avesse messo a parte di un mistero (SMG, 91)”⁸³

Agradou-lhe, no mais, a rítmica de alguns trechos, a exemplo do que ocorre nas páginas 93 e 94 de SMG, em que Nesi narra o barulho da tecelagem e, no que concerne ao léxico, a adoção de palavras como “ordalia” ou “soma”⁸⁴, já em desuso e classificadas pelo dicionário⁸⁵ como literárias e que contradizem a expectativa de uma linguagem de crônica, totalmente contemporânea.

O romance *Inseparabili* de Alessandro Piperno é mais um dos que comprovam que a gramática culta resiste sobretudo no que se refere à sintaxe. Na opinião de Valéria della Valle, esse autor, mais do que outros aqui examinados, “orchestra il suo racconto sfruttando ogni grado della subordinazione”⁸⁶: temporal, objetiva, condicional, final etc. Ademais, recorre ao discurso indireto livre, entremeando, sem clara distinção, diálogos e pensamentos à narrativa. É o que podemos observar no trecho a seguir.

In fondo, non faceva che ripetersi, si trattava di un cartone animato, destinato a una sezione minore del festival. Una robetta da nulla. Di cui nessuno si

⁸² (...) no seu poema épico em prosa Pennacchi adota um registro original, no qual o italiano do uso médio e, às vezes, propositalmente informal e baixo do narrador convive com o italiano reboante da propaganda fascista, com as amostras dos dialetos, da língua da poesia, do melodrama, das canções, dos comunicados de guerra. Ao mesmo tempo Pennacchi desfruta, quando precisa, de um italiano intencionalmente coloquial, por exemplo, aquele com o qual abre o livro: “Pela fome. Viemos para cá pela fome. E por que senão? [...] Quem nos obrigaria a vir até aqui? Nos enxotaram, por isso. Com o cabo da vassoura. O nosso rebanho. Os bezerros. As vacas com umas tetas enormes. Não faz ideia do leite que davam [...] O conde Zorzi Vila as roubou de nós. Fez dele os nossos animais”. (PETROCCHI, 2017, p. 70 e 71)

⁸³ É *como se* quisesse me dar o tempo de recuperar o fôlego e o coração, penso. *Come se* alguma meta tivesse sido alcançada e algo importante dito. *Come se* aquele incrível grito amargurado tivesse me colocado a par de um mistério.

⁸⁴ “ordália” ou “fardo”

⁸⁵ *Apud Grande Dizionario italiano dell'uso*, 6 voll., Torino, UTET 1999.

⁸⁶ orchestra a sua narrativa desfrutando de todos os graus da subordinação (PETROCCHI, 2017, p. 73)

sarebbe accorto. Sarebbe andato là a divertirsi. Si sarebbe pappato un'aragosta a spese del produttore [...] film gratis à gogo [...] E se ti giochi bene le tue carte, ragazzo mio, ci scappa anche una bella scopata. La Croisette pullula di spostate pronte a tutto (*Inseparabili*, p. 15 e 16)⁸⁷

Passando à análise de *Resistere non serve a niente* de Walter Siti, della Valle afirma que é uma exceção entre os vencedores do novo milênio porque tem uma premeditada distância da norma gramatical culta feita por uma transposição gráfica da fala espontânea, cujos exemplos mais emblemáticos são a contração da partícula “ci” com o verbo “avere” conjugado (*ciò, ciài, cià, cianno*), o uso de gírias e do dialeto romanesco: “Magari nella vita privata cianno la villa e si vestono con la cravatta” (RNS, p. 68), “Che ciài in quel sacchetto?” (p. 6) ou “Quello è ‘n òmo de merda... nun cià ‘n briciolo d’onore”⁸⁸ (p. 89).

A última dupla comentada por della Valle são *Il desiderio di essere come tutti* (DCT) e *La ferocia* (LF). No primeiro, a autora afirma que Francesco Piccolo parece indiferente à norma culta, em relação à repetição de modismos e interpostos típicos da oralidade, como é o caso da incessante expressão “in qualche modo” que a autora encontrou nas páginas 207, 241, 243 e 257. Todavia, resgata formas verbais cultas conjugadas no *passato remoto*: “Mi **posizionai** con una bottiglia di cocacola fredda al centro dello spiazzo, seduto sul bordo della fontana, e **diedi** le spalle alla donna e al cervo [...] E io **dissi** di sì [...] E io **rimasi** lì [...] Con la coda dell’occhio **aspettai** che saltassero [...] Loro **scavalcarono** [...] Mi sembrò [...] (DTC, 10).⁸⁹

Nicola Lagioia, por sua vez, mesmo com modismos banais e gírias sexuais, narra fazendo uso de uma prosa elaborada e complexa. Em especial, pode-se notar o que della Valle chama de hipertrofia sintática, ou seja, períodos do tamanho de um parágrafo, amontoados de subordinadas, conforme este a seguir:

Di ritorno nella casa dove era cresciuto, la villa dai disegni razionali che aveva fatto tempo a odiare prima che quel che c’era dentro fosse in grado di distruggerlo, fu lacerato dall’idea della morte di sua sorella Clara, orrenda, impossibile da accettare perché, venuto meno l’architrave, il resto dell’edificio sarebbe dovuto essere già in polvere, invece lui era in piedi, così avvertì anche

⁸⁷ No fundo, ficava repetindo para si mesmo, tratava-se de uma animação, destinada a uma seção menor do festival. Uma coisinha de nada. De que ninguém se daria conta. Iria lá para se divertir. Comería lagosta por conta do produtor [...] filmes grátis à vontade [...] E se você jogar bem as suas cartas, meu garoto, ainda arruma uma bela transa. A Croisette está cheia de deslocadas prontas a tudo.

⁸⁸ Em italiano padrão as frases seriam “Magari nella vita privata **hanno** la villa e si vestono con la cravatta”; “Che **hai** in quel sacchetto?” e “Quello è **un uomo di** merda... **non ha un** briciolo d’onore”. E, em português, “Talvez na vida particular tenham uma mansão e se vistam com gravata”; “O que você tem nesse saquinho?” e “Aquele é um homem de merda... não tem um pingo de honra” (n.d.a.).

⁸⁹ **Posicionei-me** com uma garrafa de coca-cola gelada no centro da clareira, sentado à beira da fonte, e **dei** as costas para a mulher e para o cervo [...] E eu **disse** que sim [...] E eu **fiquei** ali [...] De rabo de olho **esperei** que pulassem [...] Eles **passaram** por cima [...] **Pareceu-me** [...]. (PETROCCHI, 2017, p. 76 e 77) (Grifo nosso)

la scossa che incrinava la falsa idea di successione cronologica su cui organizziamo la vita e le giornate (LF,179-180).⁹⁰

Em 2005, Valeria della Valle esboçou um mapa provisório da narrativa do início do terceiro milênio, baseando-se em 15 livros publicados entre os anos de 2003 e 2004. Esse trabalho a levou a concluir que coexistiam registros diferentes, características antiliterárias e literárias, imitações de modelos e transgressões linguísticas. No âmbito do *Strega*, os autores nascidos entre a metade dos anos 60 e os anos 70 são mais respeitosos com a norma, enquanto os que mais ousam em relação à tradição gramatical são Walter Siti (1947) e Antonio Pennacchi (1950). Nos vencedores “più recenti scopriamo una grammatica non ‘sabbatica’, ma ancora in servizio, o almeno a mezzo servizio, e una lingua che, pur nella generale semplificazione lessicale e sintattica, non ha rinunciato del tutto agli espedienti della letterarietà.”⁹¹.

A segunda parte do livro *Strega – Un premio che nessuno ha ancora immaginato*, intitula-se “AUTORitratti⁹² per il LXX Premio Strega” e traz um texto assinado por Raffaella Morselli “La galleria contemporanea dei ritratti parlanti”⁹³ seguido de “Ventitré ritratti di vincitori del Premio Strega”, isto é, fotografias de 23 autores vencedores do Prêmio *Strega* que foram imortalizados pelos fotógrafos Riccardo Musacchio e Flavio Ianniello, contendo uma frase ou citação escolhida por cada autor.

⁹⁰ De volta à casa onde crescera, a mansão de desenhos racionais que começara a odiar antes que aquilo que havia dentro dela fosse capaz de destruí-lo, foi dilacerado pela ideia da morte de sua irmã Clara, horrenda, impossível de aceitar porque, na falta da viga de sustentação, o resto do edifício já deveria ter virado pó, mas estava de pé, assim também percebeu o abalo que rachava a falsa ideia de sucessão cronológica sobre a qual organizamos a vida e os dias (LF,179-180). (*ibidem*, p. 77)

⁹¹ mais recentes descobrimos uma gramática não sabática, mas ainda a serviço, ou a meio serviço, e uma língua que, mesmo com a geral simplificação lexical e sintática, não renunciou totalmente aos expedientes da literariedade. (*ibidem*, p. 78 e 79).

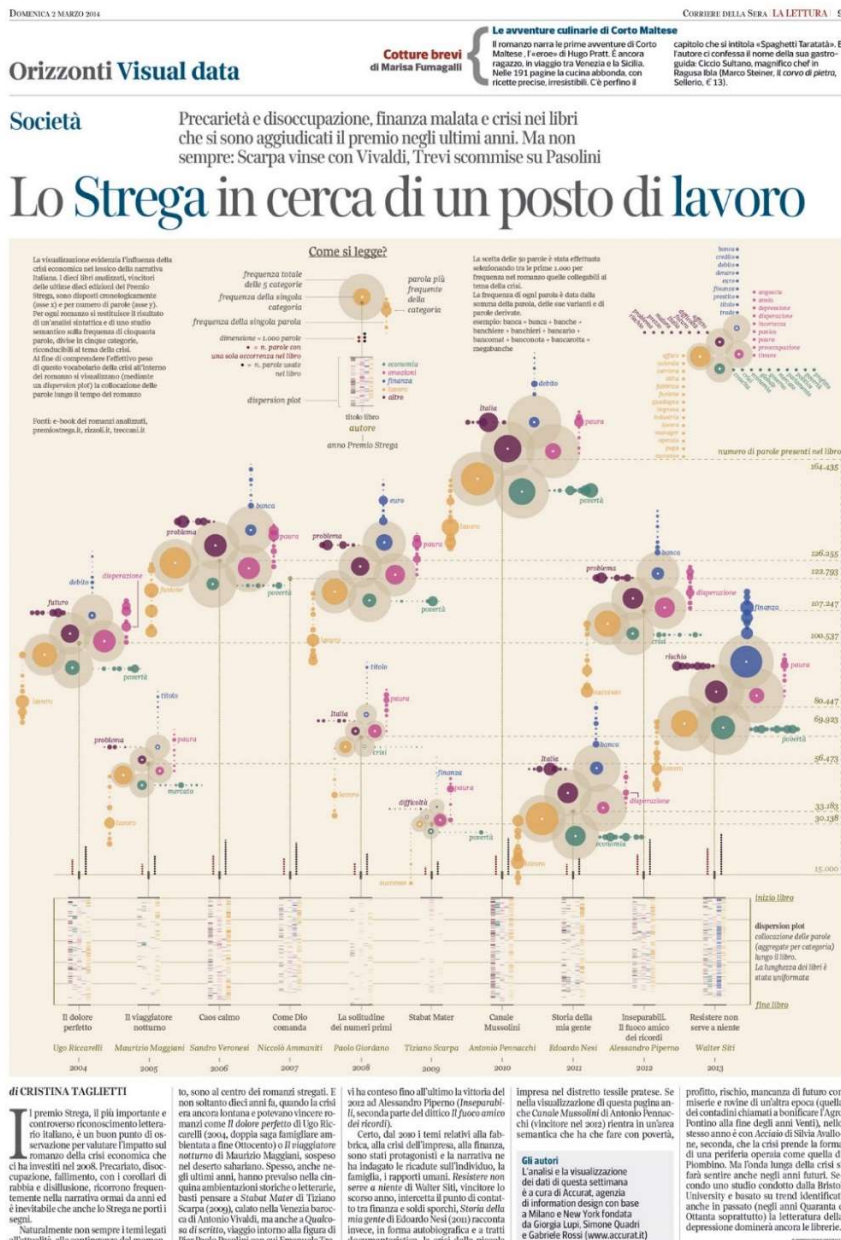
⁹² Trata-se de um jogo entre as palavras “autoritratti” (autorretratos) e “autori tratti” (autores trazidos). (n.d.a.)

⁹³ A galeria contemporânea dos retratos falantes. (*ibidem*, p. 83)

1.3.6 A crise na Itália e o *Premio Strega*

Em março de 2014, o jornal *Corriere della sera*⁹⁴ publicou e comentou um gráfico feito pelo estúdio de design de informações Accurat (Fig.1) no qual, através da análise dos textos digitais das obras premiadas pelo *Strega* nesse começo de século, mostra-se um número expressivo de palavras relacionadas à crise socioeconômica pela qual a Itália estava passando.

Fig.1-



⁹⁴ Fonte: *Lo Strega in cerca di un posto di lavoro*. In: *Corriere della Sera*, caderno “La Lettura”, Sezione “Orizzonti Visual data”. Domingo, 2 de marzo de 2014, p. 9. O gráfico na versão colorida está disponível em: <https://www.flickr.com/photos/accurat/12972942783/in/album-72157632180303367/>

Tradução do título e do subtítulo:

O Strega em busca de uma vaga de emprego.

Trabalho precário e desemprego, sistema financeiro doente e crise nos livros que receberam o prêmio nos últimos anos. Mas nem sempre: Scarpa ganhou com Vivaldi e Trevi apostou em Pasolini.

Tradução do conteúdo textual na parte superior da imagem:



<p>A visualização evidencia a influência da crise econômica no léxico da narrativa italiana. Os dez livros analisados, vencedores das últimas dez edições do <i>Premio Strega</i>, estão dispostos cronologicamente (eixo x) e por número de palavras (eixo y). Para cada romance coloca-se o resultado de uma análise sintática e de um estudo semântico sobre a frequência de cinquenta palavras, divididas em cinco categorias, relacionáveis ao tema da crise. Com a finalidade de compreender o efetivo peso desse vocabulário da crise no interior do romance, visualizam-se (sic) (mediante um gráfico de dispersão) a disposição das palavras ao longo</p>	<p><u>Como se lê?</u> frequência total das 5 categorias – frequência individual de cada categoria – frequência de cada palavra – dimensão = 1.000 palavras círculo vermelho = nº. de palavras com uma só ocorrência no livro círculo preto = nº. de palavras usadas no livro</p>	<p>Palavras mais frequentes da categoria. No gráfico de dispersão: cor verde: economia cor rosa: emoções cor azul: sistema financeiro cor mostarda: trabalho cor vinho: outro Sob cada gráfico de dispersão há: Título do livro Nome do autor Ano em que venceu o <i>Strega</i></p>	<p>A escolha das 50 palavras foi efetuada selecionando entre as primeiras 1.000 por frequência no romance aquelas conectáveis ao tema da crise. A frequência de cada palavra é dada pela soma da palavra, das suas variantes e das palavras derivadas. Exemplo: banco = banco + bancos + banqueiro + banqueiros + bancário + <i>bancomat</i> (caixa eletrônico ou cartão de débito) + nota bancária + bancarrota + megabancos</p>	<p>Palavras em diagonal à esquerda (cor vinho)</p> <ul style="list-style-type: none"> • aluguel • dificuldade • futuro • Itália • ruína • preço • problema • risco <p>Palavras no centro (cor azul)</p> <ul style="list-style-type: none"> • banco • crédito • débito • dinheiro • euro • sistema financeiro • empréstimo • título • trade (comércio) <p>Palavras à direita (cor rosa)</p> <ul style="list-style-type: none"> • angústia • ânsia • depressão • desespero • incerteza • pânico • medo • preocupação
--	--	---	---	---

do tempo do romance.				<ul style="list-style-type: none"> • temor
Fontes: e-book dos romances analisados, premiostrega.it, rizzoli.it, treccani.it				<p>Palavras à direita em diagonal (cor verde)</p> <ul style="list-style-type: none"> • lucro • pobreza • política • parlamento • mercado • governo • global • economia • crise • crescimento <p>Palavras à esquerda (cor mostarda)</p> <ul style="list-style-type: none"> • negócio • companhia • carreira • firma • fábrica • fusão • ganho • empresa • indústria • trabalho • gerente • operário • salário • sucesso

Tradução do texto do artigo de Cristina Taglietti:

O *Premio Strega*, o mais importante e controverso reconhecimento literário italiano, é um bom ponto de observação para avaliar o impacto sobre o romance da crise econômica que nos acometeu em 2008. Trabalho precário, desemprego, falência, com os corolários de raiva e desilusão, já se repetem frequentemente na narrativa há anos e é inevitável que o *Strega* também traga sinais disso.

Naturalmente, nem sempre os temas ligados à atualidade, à contingência do momento, estão no centro dos romances *stregati*. E não apenas dez anos atrás quando a crise ainda estava distante e podiam vencer romances como *Il dolore perfetto* de Ugo Riccarelli (2004, dupla saga familiar ambientada no final do século XIX) ou *Il viaggiatore notturno* de Maurizio Maggiani, suspenso no deserto saariano. Frequentemente, mesmo nos últimos anos, prevaleceram na *cinquina* ambientações históricas o literárias, basta pensar em *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa (2009), contextualizado na Veneza barroca de Antonio Vivaldi, mas também em *Qualcosa di scritto*, viagem ao redor da figura de Pier Paolo Pasolini com o qual Emanuele Trevi disputou,

até o fim, com Alessandro Piperno (*Inseparabili*, segunda parte do díptico *Il fuoco amico dei ricordi*), a vitória de 2012.

Claro, desde 2010 os temas relativos à fábrica, à crise da empresa, ao sistema financeiro, foram protagonistas e a narrativa indagou suas repercussões no indivíduo, na família, nas relações humanas. *Resistere non serve a niente* de Walter Siti, vencedor no ano passado [2013], intercepta os pontos de contato entre o sistema financeiro e o dinheiro sujo, *Storia della mia gente* de Edoardo Nesi (2011) conta, por sua vez, de forma autobiográfica e às vezes documental, a crise da pequena empresa no polo têxtil de Prato. Se na visualização desta página *Canale Mussolini* de Antonio Pennacchi (vencedor em 2012⁹⁵) também se insere em uma área semântica que tem a ver com pobreza, lucro, risco, ausência de futuro, com misérias e derrocadas de uma outra época (a dos camponeses convocados a sanear o Agro Pontino no final dos anos 1920), no mesmo ano, é com *Acciaio* de Silvia Avallone, segunda colocada, que a crise toma a forma de uma periferia operária como a de Piombino. Mas a longa onda da crise também se fará presente nos anos futuros. Segundo um estudo conduzido pela Bristol University e baseado em tendências identificadas também no passado (sobretudo nos anos 1940 e 1980), a literatura da depressão continuará ainda a dominar as livrarias.

[Fim do artigo]

De modo a não nos atermos exclusivamente a dados que são apenas números de palavras soltas, sem querer desmerecer o importante levantamento feito pelo jornal, achamos por bem ilustrar, no terceiro capítulo deste trabalho, onde apresentaremos cada romance individualmente, exemplos de trechos contextualizados em que algumas dessas e outras palavras relativas à recessão aparecem inseridas nas obras premiadas.

Sem fugir do tema de nossa tese, nem fazer análises históricas ou sociológicas profundas que demandariam um suporte teórico específico, nosso objetivo é apenas mostrar que grande parte narrativa contemporânea está diretamente associada ao presente e conectada ao mundo circunstante, característica que será levantada pelos textos teóricos que serão apresentados no segundo capítulo.

⁹⁵ Na verdade, a autora enganou-se ou houve um erro de digitação, pois Pennacchi venceu em 2010.

1.4 Outros prêmios literários italianos

1.4.1) Premio Bagutta

Entre os cerca de mil e trezentos prêmios literários de que se tem notícia hoje na Itália, o *Bagutta* pode ser considerado o mais antigo. Fundado em 11 de novembro de 1926, este concurso recebe o nome do restaurante onde nasceu, a *Trattoria Bagutta*, que por sua vez tem o mesmo nome da rua onde estava situado, no centro histórico de Milão.

O escritor Riccardo Bacchelli foi um dos primeiros frequentadores do restaurante e passou a convidar ao local diversos amigos que ali se reuniam para jantar e debater sobre livros. Na noite em que foi instituído, decidiu-se que os onze amigos que estavam à mesa constituiriam o júri do prêmio. Um grupo heterogêneo formado por intelectuais de áreas como jornalismo, Direito e artes, eram eles: o próprio Bacchelli, Orio Vergani, Adolfo Franci, Paolo Monelli, Gino Scarpa, Mario Vellani Marchi, Ottavio Steffanini, Luigi Bonelli, Mario Alessandrini, Antonio Veretti e Antonio Nicodemi.

A premiação do *Bagutta*, contrariando a prática adotada por seus concorrentes, é feita no inverno. Consta em seu *website*⁹⁶ que o concurso não tem assessoria de imprensa, editais, limitações de gênero e menos ainda, um regulamento. Quanto às obras já premiadas, estão presentes ensaios, romances, contos, poesias, livros de memórias e até uma antologia de traduções. Os organizadores garantem que este é o único dos grandes prêmios que continua independente das pressões editoriais e, analisando o seu histórico, é possível notar que ele considera livros que estão fora de qualquer lógica comercial.

Em 2011, ano da 75ª edição do *Bagutta*, foi fundada a *Associazione Artistico Culturale Cenacolo di Bagutta*, uma associação independente, sem fins lucrativos e apartidária com o objetivo de valorizar a cultura em todas as suas manifestações, tanto através da organização e promoção de eventos artísticos, quanto através de debates de ideias.

Conforme notícia veiculada no jornal *Corriere della Sera*⁹⁷, a *Trattoria Bagutta* estava em débito com o locador do imóvel onde funcionava e fechou suas portas em 29 de junho de 2016, motivada por um despejo judicial. Contudo, o *Premio Bagutta* sobrevive e está em sua 93ª edição, já que os jurados mantiveram as reuniões na *Sala dell'Ermelino*, espaço cedido por Francesco Micheli, um financista apoiador do prêmio. Desde 2018, o tradicional jantar de premiação também acontece lá.

⁹⁶ www.bagutta.it Último acesso em 28/06/2019.

⁹⁷ Disponível em http://milano.corriere.it/notizie/cronaca/16_luglio_02/epilogo-amaro-il-bagutta-chiuso-tre-giorni-7ec00e36-3fcd-11e6-83d3-27b43c152609.shtml Último acesso em 28/10/2016.

1.4.2 Premio Viareggio Rèpaci

Este concurso literário foi chamado de *Viareggio* por ter sido fundado, em 1929, na homônima cidade toscana, por três literatos: Leonida Rèpaci, Alberto Colantuoni e Carlo Salsa. O objetivo de seus fundadores era ampliar a circulação de obras de prestígio na sociedade literária italiana, uma vez que o *Premio Bagutta*, que à época já existia, estava muito circunscrito a uma vida de cenáculo e ao contexto milanês.

Desde a festa de inauguração do prêmio, ele foi prestigiado por escritores ilustres como Luigi Pirandello e Massimo Bontempelli. De sua primeira edição saíram vitoriosos Lorenzo Viani, autor de *Ritorno alla patria* (Alpes) e Anselmo Bucci, com o seu *Il pittore volante* (Ceschina).

A seleção dos indicados ao *Viareggio* é realizada por um comitê gestor constituído pela presidente Simona Costa, a secretária literária Costanza Geddes Da Filicaia e pelo júri, composto por um mínimo de treze e um máximo de vinte e uma figuras de renome no âmbito literário italiano, entre professores universitários, jornalistas e escritores⁹⁸.

Atualmente o prêmio possui três categorias: “Narrativa”, “Poesia” e “Saggistica”⁹⁹. O número de obras indicadas para cada categoria pode variar, mas na fase final são escolhidas, na primeira votação, oito obras (*le rose*) e, na segunda votação, três obras finalistas (*le terne*), a partir das quais extrai-se a vencedora. Além disso, há prêmios jornalísticos e reconhecimentos conferidos ao autor do ano e a uma redação de estudantes de escolas da cidade de Viareggio. Os jurados atribuem também o *Premio Internazionale Viareggio-Versilia* a uma personalidade de fama mundial que tenha dedicado a vida à cultura, ao entendimento entre os povos, ao progresso social e à paz.

1.4.3 Premio Campiello

Prêmio literário fundado em 1962 por um grupo de industriais da região do Vêneto e presidido por Mario Valeri Manera durante vinte anos. Em sua primeira edição (1963), coroou *La Tregua* de Primo Levi e, desde então, é entregue anualmente a uma obra de narrativa italiana editada no mesmo ano do concurso. Admitem-se romances e contos, ensaios não são considerados.

⁹⁸ Ver nome e currículo dos membros em <http://www.premioletterarioviareggiorepaci.it/premi/comitato> Último acesso em 29/10/2016.

⁹⁹ Premia ensaios de caráter científico e divulgativo.

O vencedor da premiação, cuja cerimônia normalmente é feita no *Palazzo Ducale* ou no *Gran Teatro La Fenice*, em Veneza, é decidido pela *Giuria dei Lettori* ou *Giuria dei Trecento*, um júri popular de 300 leitores de diversas proveniências, culturas, idades e profissões que podem participar do processo decisório uma única vez, votando em um dos cinco livros previamente selecionados pela *Giuria dei Letterari*, formada por dez personalidades do mundo cultural e literário.¹⁰⁰

A *Giuria dei Letterati* fica incumbida ainda de escolher o vencedor das categorias “Opera Prima”, desde 2004 destinada à obra de estreia de um autor, e “Campiello Giovani”, reservada a contos de tema livre em língua italiana escritos por jovens com idade entre 15 e 22 anos na Itália e no exterior, através da contribuição dos *Istituti Italiani di Cultura*.

Constituída em 1985 pelos membros da confederação das indústrias do Vêneto, a *Fondazione Il Campiello*, além de organizar o prêmio, trabalha para realizar congressos e manifestações culturais. A partir de 2010, a fundação passou a entregar anualmente um prêmio a notáveis personalidades da cultura italiana contemporânea. Os vencedores até o momento foram: Carlo Fruttero, Andrea Camilleri, Dacia Maraini, Alberto Arbasino, Claudio Magris, Sebastiano Vassalli, Ferdinando Camon, Rosetta Loy e Marta Morazzoni.

1.4.4 Leitura comparativa entre os prêmios

No intuito de observar com mais clareza eventuais convergências e divergências entre os prêmios, fizemos uma tabela comparativa (ver anexo) com as obras vencedoras do *Campiello*, *Viareggio*, *Bagutta* e *Strega*, no período que estudamos, isto é, o século XXI. Exceto no caso do *Bagutta*, em que constam obras de diversos gêneros literários, nos ativemos apenas aos campeões das categorias narrativas dos concursos que contemplam mais de uma obra por ano.

A grande diferença que pudemos constatar reside na alternância de editoras contempladas pelos concursos literários. Nas dezenove edições do *Strega* neste início de século apareceram apenas cinco grandes grupos: Mondadori, Rizzoli, Einaudi, Bompiani e Feltrinelli. A única exceção foi a vitória de 2018 pela Guanda. No mesmo período, o *Viareggio* foi entregue a livros de onze diferentes editoras, com chance desse número aumentar em 2019, já que entre

¹⁰⁰ Ver nome e currículo dos membros em [http://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/FA31259F16CCED27C1257F3B00410F6A?opendocument&language=IT](http://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/($linkacross)/FA31259F16CCED27C1257F3B00410F6A?opendocument&language=IT) Último acesso em 29/05/19.

os três finalistas há duas obras da editora La nave di Teseo que nunca venceu esse prêmio. Já o *Campielo* e o *Bagutta*, com duas categorias cada, premiaram dezenove e vinte e três casas editoras, respectivamente. Houve uma edição empatada no *Campielo* e outra no *Viareggio*, enquanto no *Bagutta* esse fenômeno aconteceu seis vezes, o que incrementa a possibilidade de revezamento entre editoras vencedoras em razão do aumento no número de prêmios concedidos. Contudo, mesmo que considerássemos apenas uma das categorias e excluíssemos os empates, o número de editoras vencedoras em cada um dos outros três prêmios ainda excederia a quantidade de editoras contempladas pelo *Strega*.

As duas maiores coincidências que observamos no século XXI foram que Paolo Giordano recebeu por *La solitudine dei numeri primi* o *Premio Strega* e o *Campielo Opera Prima* no mesmo ano (2008) e, dez anos depois, em 2018, Helena Janeczek venceu com *La ragazza con la Leica* o *Strega* e o *Bagutta*, além de ter sido finalista do *Campielo*. Outros onze autores que, no mesmo arco temporal cotejado por nossa tese, receberam mais de um dos prêmios reportados na tabela foram: a) Niccolò Ammaniti – *Viareggio* 2001 por *Io non ho paura* (Einaudi) e *Strega* 2007 por *Come Dio comanda* (Mondadori); b) Edoardo Albinati – *Viareggio* 2004 por *Svenimenti* (Einaudi) e *Strega* 2016 por *La scuola cattolica* (Rizzoli); c) Melania G. Mazzucco – *Strega* 2003 por *Vita* (Rizzoli) e *Bagutta* 2009 por *La lunga attesa dell'angelo* (Rizzoli); d) Margaret Mazzantini – *Strega* 2002 por *Non ti muovere* (Mondadori) e *Campielo* 2009 por *Venuto al mondo* (Mondadori); e) Ugo Riccarelli – *Strega* 2004 por *Il dolore perfetto* (Mondadori) e *Campielo* 2013 por *L'amore graffia il mondo* (Mondadori); f) Sandro Veronesi – *Strega* 2006 por *Caos Calmo* (Bompiani) e *Bagutta* 2015 por *Terre Rare* (Bompiani); g) Nicola Lagioia – *Viareggio* 2010 por *Riportando tutto a casa* (Einaudi) e *Strega* 2015 por *La ferocia* (Einaudi); h) Alessandro Piperno – *Campielo Opera Prima* 2005 por *Con le peggiori intenzioni* (Mondadori) e *Strega* 2012 por *Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi* (Mondadori); i) Antonio Scurati – *Campielo* 2005 por *Il sopravvissuto* (Bompiani), *Viareggio* 2015 por *Il tempo migliore della nostra vita* (Bompiani) e *Strega* 2019 por *M. Il figlio del secolo* (Bompiani); j) Filippo Tuena – *Bagutta* 2006 por *Le variazioni di Reinach* (Rizzoli) e *Viareggio* 2007 por *Ultimo parallelo* (Rizzoli) e l) Paolo Di Stefano – *Viareggio* 2013 por *Giallo d'avola* (Sellerio) e *Bagutta* 2016 por *Ogni altra vita. Storia di italiani non illustri* (Il Saggiatore).

Note-se que, da lista anterior, Paolo Di Stefano é o único autor que ganhou dois diferentes prêmios publicando pela Sellerio e pela Il Saggiatore, editoras não constantes entre as premiadas pelo *Strega* no período de 2001 a 2019. A Sellerio despontou na *dozzina* em 2004, 2008 e 2010 e, na *cinquina*, em 2002 e 2006. A editora Il Saggiatore não aparece como finalista de nenhuma das edições do século XXI.

2 – ASPECTOS DA NARRATIVA ITALIANA CONTEMPORÂNEA

Apresentaremos, a seguir, três ensaios de recente publicação, em que a narrativa deste novo milênio foi examinada por professores pesquisadores de universidades italianas. Nossa seleção baseia-se no fato de que diversas obras e autores premiados pelo *Strega* foram objeto de suas análises. Trata-se de ensaios que giram em torno da hermenêutica do inconsciente literário e que propõem, cada um a seu modo, uma leitura ancorada nos sintomas observados nos romances italianos do século XXI.

2.1 A escrita do extremo

O novo milênio na Itália é a época do “trauma da ausência de trauma”¹⁰¹, afirma Daniele Giglioli para quem a literatura atual é definida como “escrita do extremo”¹⁰². Inicialmente, o autor esclarece que a palavra trauma está sendo utilizada na linguagem comum, de maneira banal, para fazer menção a todo tipo de intensidade emotiva do cotidiano. A banalidade de seu emprego deriva do fato que o termo, oriundo do grego antigo, significa ferida, um dano físico, ou seja, algo que incide minimamente em uma sociedade em que não há guerras e onde a vida humana é sagrada e protegida. No entanto, houve uma mudança de percepção do fenômeno: “Trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla.”¹⁰³ Enquanto no passado um trauma poderia ser motivo de ruína, no presente, é a partir dele que a identidade do indivíduo é estruturada.

Assim, para Giglioli aquele que escreve apropria-se do trauma de um compatriota, de seus próprios antepassados ou de pessoas de outras civilizações. Por trauma o autor entende o seguinte: “Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa.”¹⁰⁴ Funciona deste modo: uma vez que o indivíduo não vivencia experiências traumáticas, persegue eventos que se passaram com outras pessoas, criando, a partir deles, traumas imaginários e ficcionais para si próprio, bagagem para que possa ter o que contar e ser ouvido/lido em seu mundo. “Il punto è che dal trauma immaginario (ovvero dall’immaginario traumatico) attingiamo incessantemente le categorie con cui dar forma a un’esperienza, la nostra, che in generale di traumatico ha ben poco.”¹⁰⁵

¹⁰¹ GIGLIOLI, Daniele. *Senza trauma. Scrittura dell’estremo e narrativa del nuovo millennio*. Quodlibet: Macerata, 2011, p. 7.

¹⁰² *ibidem*

¹⁰³ Trauma era aquilo de que não se pode falar. Trauma é hoje tudo aquilo de que se fala. (p. 8)

¹⁰⁴ Trauma, ou seja, experiência realmente vivida, significativa, digna de ser transmitida, comentada, compartilhada. (p. 8)

¹⁰⁵ O ponto é que do trauma imaginário (isto é, do imaginário traumático) extraímos incessantemente as categorias com as quais dar forma a uma experiência, a nossa, que, no geral, de traumático tem bem pouco. (p. 9)

O trauma tem apelo comercial, vende livros. É o que se pode comprovar com o sucesso internacional da autobiografia *Eu sou Malala*¹⁰⁶ sobre a jovem (Prêmio Nobel da Paz) que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo talibã. Esse sim, um trauma real, se nos basearmos nos parâmetros de Giglioli. Não é à toa que eventos históricos do passado, principalmente aqueles mais estardalados como por exemplo o genocídio dos judeus, são constantemente trazidos à tona por autores contemporâneos das mais variadas nacionalidades, ainda que não tenham vivido aquela época. A título de confirmação dessa prática, entre os dezoito vencedores do *Strega* que exporemos no próximo capítulo, há cinco obras (*Via Gemito, Vita, Il dolore perfetto, Canale Mussolini e La ragazza con la Leica*) em que a temática das guerras da primeira metade do século XX está presente, não só em caráter de contextualização, mas com certo protagonismo de evento fundador da trama, até mesmo em narrativas na primeira pessoa do singular.

Logo no princípio de *Senza trauma*, Giglioli instrui o leitor que eventualmente esteja em busca de um cânone ou de tabelinhas comparativas a abandonar a leitura de seu ensaio, já que a contemporaneidade é marcada por muita heterogeneidade e não se presta a esse gênero de tipificação. No entanto, esclarece quais são as características que percebe como coincidentes nas obras e o nome que usará para descrevê-las em conjunto: “esiste (...) una somiglianza di famiglia, una rete di affinità, una postura condivisa, un repertorio di atteggiamenti – più che di idee o di soluzioni espressive – che chiameremo in mancanza di meglio ‘la scrittura dell’estremo’.¹⁰⁷

O autor optou pelo termo “scrittura”, que em português significa escrita, em detrimento de outros como, por exemplo, estilo, forma ou gênero porque “la scrittura è una presa di posizione (...) il risultato della combinazione di una lingua e di uno stile messi in situazione (...) un patto che si è scelto di sottoscrivere”¹⁰⁸ A escolha da locução adjetiva “dell’estremo” (do extremo), por sua vez, provém de “un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione (...) perché è sottoposto all’ingiunzione contraddittoria di essere insieme presente e inafferrabile. È il rappresentante (...) della vita

¹⁰⁶ YOUSAFZAI, Malala; LAMB, Christina. *Eu sou Malala. A história da garota que defendeu o direito à educação e foi baleada pelo Talibã*. Trad. de Caroline Chang; Denise Bottmann; George Schlesinger; Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (n.d.a.)

¹⁰⁷ Existe (...) uma semelhança de família, uma rede de afinidade, uma postura compartilhada, um repertório de comportamentos – mais que de ideias ou de soluções expressivas – que chamaremos, por falta de termo melhor, de *a escrita do extremo*. (p. 12)

¹⁰⁸ a escrita é uma tomada de posição (...) o resultado da combinação de uma língua e de um estilo colocados em uma situação (...) um pacto que se escolheu firmar. (p. 13)

nell'epoca del trauma senza trauma.”¹⁰⁹ Uma tensão que nasce da crise das relações entre a literatura e um mundo onde as barreiras entre realidade e ficção estão cada vez mais tênues. Mundo no qual a sociedade torna-se cada vez mais cética e descrente, mas, contraditoriamente, toma por verdade tantas *fake news* e simulações de *reality shows* veiculados pelas mídias de massa.

No tocante à tão comentada crise da experiência, Giglioli está consciente de que não se trata de um fenômeno recente. Contudo, expõe as diferenças entre o que ela representava no século XX e a sua manifestação em nossos dias.

La crisi dell'esperienza non è una novità degli anni zero. La paternità del sintagma si deve a Walter Benjamin. Il Novecento l'ha chiamata in molti modi: disincanto, meccanizzazione, povertà di spirito, inautenticità, malafede, falsa coscienza, reificazione, alienazione, simulacro, spettacolo, irrealità. Ma ciò che per le generazioni novecentesche era stato possibilità, rischio, timore, è diventato per quelle operanti oggi norma, *habitus*, altra natura, condizione trascendentale di ogni attività pratica e simbolica.¹¹⁰

Em razão desse aumento da relevância da crise da experiência no século XXI é preciso identificar um elemento suplementar no que concerne à diferença da apreensão da realidade que era feita no passado com modalidades distintas durante o modernismo e o pós-modernismo e o fenômeno que se observa na Itália contemporânea.

Se la realtà coincide sempre più con la sua rappresentazione, allora bisogna trovare un punto di fuga che la trascenda pur restandole perfettamente complanare. Quel punto di fuga (...) potremmo chiamarlo *il Reale*. /A differenza della realtà, il Reale è ciò che resiste testardamente a ogni tentativo di simbolizzazione. (...) ha la natura dell'evento, non del senso, o meglio, dell'evento senza senso, traumatico, in quanto non può essere elaborato, simbolizzato, reso nominabile. Un trauma (...) che non necessariamente dev'essere accaduto davvero.¹¹¹

Enquanto a modernidade literária nutriu-se de capturar a realidade através de traumas efetivos como guerras, processo de industrialização, armas de destruição em massa, etc., a escrita do novo milênio faz uso de uma mercadoria fictícia, convoca imaginariamente traumas

¹⁰⁹ um movimento, uma tensão em direção a algo que excede constitutivamente os limites da representação (...) porque está submetido à injunção contraditória de ser, simultaneamente, presente e inapreensível. É o representante (...) da vida na época do trauma sem trauma. (p.14)

¹¹⁰ A crise da experiência não é uma novidade dos anos dois mil. A paternidade do sintagma deve-se a Walter Benjamin. O século XX a chamou de muitos modos: desencanto, mecanização, pobreza de espírito, inautenticidade, má-fé, falsa consciência, reificação, alienação, simulacro, espetáculo, irrealidade. Mas aquilo que para as gerações do século XX tinha sido possibilidade, risco, temor, tornou-se para as gerações de hoje norma, *habitus*, outra natureza, condição transcendental de toda atividade prática e simbólica. (p. 16)

¹¹¹ Se a realidade coincide cada vez mais com a sua representação, então é preciso encontrar um ponto de fuga que a transcenda ainda que continue perfeitamente complanar a ela. Esse ponto de fuga (...) poderíamos chamar de *o Real*. / Diferente da realidade, o Real é aquilo que resiste obstinadamente a toda tentativa de simbolização. (...) tem a natureza do evento, não do sentido, ou melhor, do evento sem sentido, traumático, uma vez que não pode ser elaborado, simbolizado, proferível. Um trauma (...) que não necessariamente tem que ter acontecido de verdade. (p. 16 e 17)

antigos ou a possibilidade, ainda que remota, de novos traumas através do recurso a imagens que pouco tem a ver com o cotidiano italiano, mas espelham-se em cenas da televisão e do cinema. “La scrittura dell’estremo è il tentativo di rimotivare a posteriori i segni vuoti in cui ci rispecchiamo – con il rischio costante di rimanere imprigionati nello specchio.”¹¹²

A busca obsessiva pela verdade está também na fixação por desgraças e desgostos que não acham espaço na vida hodierna, mas continuam sendo exaustivamente invocados, o que pode ser observado também no vocabulário hiperbólico praticado na atualidade. Diz-se corriqueiramente que as notícias são “uma bomba”, as situações são “alucinantes” e as pessoas são “míticas”, na tentativa de que as palavras sejam capazes de suscitar os mesmos efeitos e reações que derivariam dos eventos reais. “La crudeltà è garanzia di autenticità, l’eccesso include la norma, la verità non è sotto la pelle ma è la pelle nel momento in cui viene strappata.”¹¹³

Ainda no que diz respeito à língua, Giglioli frisa que a atual geração de escritores italianos é a primeira a atuar em um contexto predominantemente itálico. Todavia, a padronização da língua na Itália não tem sido acompanhada de um imaginário nacional unitário, pois o mundo está cada vez mais globalizado e menos especificamente italiano, o que culmina na padronização também dos indivíduos e na redução de suas singularidades. Com tanta homogeneidade e marasmo é compreensível que aquilo que “a rigore dovrebbe essere temuto come il fuoco (il Reale, e il trauma che inevitabilmente ne deriva) diventi invece oggetto di supremo desiderio.”¹¹⁴

Partindo do pressuposto que “né la realtà inservibile, né il Reale indicibile possono essere guardati in faccia”¹¹⁵ e que são necessárias algumas táticas e manobras para alcançá-los, Giglioli considera em seu ensaio duas dessas estratégias possíveis cuja primeira é a retomada daquilo que ele chama de “literatura de gênero” (romance policial e suas derivações, ficção científica, romance histórico, etc.) e a segunda é a autoficção e suas formas híbridas.

Perché queste forme e non altre? Intanto perché la grande fortuna editoriale di cui godono indica che rispondono a un bisogno diffuso, profondo e condiviso. E poi perché nell’immagine dell’una si possono cogliere con esattezza speculari i tratti fisiognomici dell’altra. (...) I romanzi di genere (...) ambiscono a proporsi, sotto il velo della finzione, come una vera e propria controistoria dell’Italia contemporanea (...) La fiction pretende di svelare una

¹¹² A escrita do extremo é a tentativa de remotivar a posteriori os símbolos vazios nos quais nos espelhamos – com o risco constante de permanermos aprisionados no espelho. (p.18)

¹¹³ A crueldade é garantia de autenticidade, o excesso inclui a norma, a verdade não está sob a pele, mas é a pele no momento em que é rasgada. (p. 20)

¹¹⁴ a rigor deveria ser temido como o fogo (o Real, e o trauma que dele inevitavelmente deriva) torne-se em vez disso objeto supremo de desejo. (p. 22)

¹¹⁵ nem a realidade inutilizável, nem o Real indizível podem ser encarados (p. 22)

verità che i metodi di conoscenza ad essa ordinariamente applicati (storia, sociologia, filosofia, riflessione politica) non riescono ad afferrare.¹¹⁶

Conforme já foi observado no capítulo de apresentação das obras vencedoras do *Premio Strega*, uma das estratégias da literatura contemporânea é a obscenidade. Chama-se em causa justamente aquilo que não deveria ser dito, que seria de bom tom deixar de fora da cena. Segundo Giglioli, a obscenidade tem a pretensão de “contrapporre la menzogna alla menzogna, la finzione alla finzione: scoperciando i complotti, tradendo i traditori, raccontando le favole ai bugiardi.¹¹⁷” O elemento obsceno leva os leitores ao extremo, àquele lugar onde autores e leitores não viveram, nada viram. É isso que excita o público, é o que incrementa sobretudo as obras de gênero que possuem uma estrutura narrativa costumeiramente mais previsível, garantindo o sucesso de suas vendas.

No ensaio *Senza trauma* são citados como escritores “do extremo” alguns dos autores que são objeto de nossa tese: Niccolò Ammaniti, Helena Janeczek, Tiziano Scarpa e Walter Siti. À época em que esse ensaio foi publicado, no entanto, apenas Scarpa e Ammaniti já haviam vencido o *Strega*. O mais recente vencedor, Antonio Scurati, foi igualmente lembrado por Giglioli pelo êxito significativo de sua obra, *Il sopravvissuto* (Bompiani, 2005) em que um crime noticiado desencadeia uma investigação autobiográfica. Mas Scurati também escreve romances históricos e, de fato, conforme informado no primeiro capítulo, foi premiado em 2019 por um deles, *M, il figlio del secolo* (Bompiani, 2018)¹¹⁸.

Um dos intuitos do ensaísta ao citar esses e outros autores dos anos dois mil, como Andrea Camilleri ou os Wu Ming, é mostrar que comumente tanto eles quanto os seus textos passeiam por vários gêneros literários, o que na concepção de Giglioli pode ser um recurso intencional.

C'è piuttosto un tentativo, consapevole e spesso esplicitamente teorizzato, di forzare il genere ad essere qualcosa di diverso da se stesso, costringendolo a testimoniare, più che a rappresentare, uno spettro di possibilità più ampie di

¹¹⁶ Por que essas formas e não outras? Primeiro porque a grande sorte editorial de que gozam indica que respondem a uma necessidade difundida, profunda e compartilhada. E depois porque na imagem de uma podem-se colher com exatidão especular os traços fisionômicos da outra. (...) Os romances de gênero (...) desejam propor-se, sob o véu da ficção, como uma verdadeira contra-história da Itália contemporânea (...) A ficção pleiteia revelar uma verdade que os métodos de conhecimento a ela normalmente aplicados (história, sociologia, filosofia, reflexão política) não conseguem captar. (p.23)

¹¹⁷ Contrapor a mentira à mentira, a ficção à ficção: revelando os complôs, traindo os traidores, contando fábulas aos mentirosos. (p. 24)

¹¹⁸ Sobre o romance vencedor do *Premio Strega* 2019, Giglioli afirmou no caderno de literatura do jornal *Corriere della sera* de 9 de setembro de 2018: “Con M Scurati ha raggiunto la maturità artistica di chi guarda finalmente in faccia il suo demone e può chiamarlo per nome: Mussolini, il nome della nostra sconfitta.” Tradução: “Com M Scurati atingiu a maturidade artística de quem finalmente olha na cara de seu demônio e pode chamá-lo pelo nome: Mussolini, o nome da nossa derrota.”

quelle che presiedono alla sua genesi. Nei suoi esiti più felici, la scrittura di questi autori mette capo a una vera e propria perversione del genere.¹¹⁹

Nos romances policiais, por exemplo, as normas esperadas pelo leitor desse tipo de obra continuam sendo respeitadas, a diferença é que agora o mundo obscuro e escondido também está presente, bem como um grande anseio de apreender a realidade. Além disso, os heróis mudaram e não correspondem ao imaginário difundido, triunfam no plano cognitivo e não através da ação. O único que tem a prerrogativa de saber de tudo é o narrador. Não importa se a trama é narrada na primeira ou na terceira pessoa, sua onisciência continua mantida. A primeira pessoa conta ainda com aquilo que Giglioli chama de “garantia de presença no lugar da cena”, um toque a mais para a credibilidade de seu discurso que tem ampla faculdade de manipulação não só dos fatos, mas do tempo. E o mesmo ocorre com os personagens importantes do novo milênio, já que sempre trazem um “saber exibido” ou a “revelação de um segredo”, recursos que despertam no leitor a consciência de sua pequenez e impotência.¹²⁰

Além da vasta utilização da narrativa em primeira pessoa, Giglioli apresenta um traço da gramática comum à escrita do extremo que conflui para a geração de um saber definitivo, decisivo que são as orações breves, utilizadas, por exemplo, por Niccolò Ammaniti. Empregadas com semelhante frequência, as figuras de linguagem anáfora, epanortose, epanalepse e enumeração aparecem como portadoras de clareza e ênfase. “A Reale assoluto, frase assoluta”.¹²¹ Com tanta inteligibilidade, a ironia e a ambiguidade estão banidas desse âmbito literário apelidado por Giglioli de *flatlandia*, ou seja, lugar de denotação plana.

Por outro lado, e é lógico que assim fosse, abundam as comparações por similitude e os indicadores da experiência cotidiana: dados sensoriais, indicações topográficas, eventos atmosféricos, características físicas das personagens etc. “Ogni frase deve cavarsela da sola. Alle altre si provvederà. Importante è che il lettore non si perda, non si distraiga dalla storia, non distolga il suo sguardo dal Reale per concentrarsi sulla forma del messaggio.”¹²² E por falar em real, já no tocante ao idioleto das personagens “o si ricorre a un italiano standard, decisamente monologico, incrementato dai segni distintivi del discorso di genere – come le

¹¹⁹ Existe, ao contrário, uma tentativa, consciente e por vezes explicitamente teorizada, de forçar o gênero a ser algo diferente dele mesmo obrigando-o a testemunhar, mais do que a representar, um espectro de possibilidades mais amplas do que aquelas que presidem na sua gênese. Nos seus êxitos mais felizes, a escrita desses autores dá origem a uma verdadeira perversão do gênero. (p. 28)

¹²⁰ Cf. p. 29, 30 e 31.

¹²¹ Ao Real absoluto, frase absoluta. (p. 33)

¹²² Cada frase tem que se safar sozinha. Das outras cuidar-se-á depois. Importante é que o leitor não se perca, não se distraia da história, não tire o seu olhar do Real para se concentrar na forma da mensagem. (p. 34)

esclamazioni, il turpiloquio, le interrogazioni retoriche (del tipo sai qual è il tuo problema?)”¹²³ ou faz-se uma estilização com inserções em dialeto, gírias e anacolutos. No entanto, essa última solução é mais grotesca e não se sustenta por muito tempo, acaba sendo aplicada apenas a título de curiosidade, para dar o tom da localidade ou do segmento social.

Atinente à representação sem véu da experiência cotidiana, Giglioli observa que existe a necessidade de mostrar um lado mais podre, mais baixo da realidade: cenários detonados, mau cheiro e tudo aquilo que diz respeito ao corpo humano, tanto em sua beleza anatômica quanto nos detalhes mais repugnantes como dentes podres ou amarelados, peles e cabelos sebosos e assim por diante. Menciona-se também a futilidade da humanidade através de seu desejo por objetos de consumo de determinadas marcas famosas, artificios usados no intuito de desmascarar o engano, uma vez que sem despudor a realidade não é crível.

No que diz respeito às tramas dessas obras, Giglioli defende que apesar da aparente complexidade, estratificação e do recurso à narração de histórias paralelas ou conduzidas em planos temporais distintos, analisando-as com cuidado, é possível observar que, ao contrário do que demonstram na superfície, seus enredos costumam ser dotados de início, meio e fim.

Raramente un filo resta sospeso, irrelato, senza nodo. Non ci sono zone di buio, scotomi cognitivi, interrogativi senza risposta. Enigmatica è semmai la visione d’assieme, che si genera dall’attrito tra un intreccio compiuto e la sensazione di abbandono e di insensatezza in cui viene lasciata la realtà quotidiana. Il Reale pietrifica chi lo guarda. Non concede recuperi a buon mercato, sensi provvisori, morali del come se. L’estremo è un Virgilio infido che ti porta all’inferno e ti pianta in asso sul più brutto.¹²⁴

Ao contrário do que escreve Raffaele Donnarumma em *Ipermodernità*¹²⁵, conforme veremos na próxima seção deste capítulo, Giglioli acredita que a literatura do século XXI não almeje competir com o cinema ou a televisão, mas sim prestar tributo a essas mídias, através de textos que evocam cenas análogas já vistas pelo leitor. Outro mecanismo criador de atmosfera cênica é a inserção de letras de música nas obras, como se fosse uma espécie de trilha sonora do enredo. Assim, a literatura é, para Giglioli, subalterna ao universo da cultura pop e jamais conseguirá atingir a mesma capacidade de representação imagética. Da mesma forma, a narrativa não tem a ambição de ser “a dona da razão” ou a uniformizadora do pensamento, o

¹²³ ou recorre-se a um italiano padrão, absolutamente monológico, incrementado pelos sinais distintivos do discurso de gênero – como as exclamações, o turpiloquio, as interrogações retóricas (do tipo sabe qual é o teu problema?) (p.34)

¹²⁴ Raramente um fio fica suspenso, descorrelato, sem nó. Não há zonas de escuridão, escotomas cognitivos, interrogativos sem resposta. Enigmática é eventualmente a visão de conjunto, que se gera a partir do atrito entre uma trama acabada e a sensação de abandono e de insensatez na qual é deixada a realidade cotidiana. O Real petrifica quem o olha. Não concede recuperações baratas, sentidos provisórios, morais incertas. O extremo é um Virgílio não confiável que te leva ao inferno e te abandona de repente na pior parte. (p. 38)

¹²⁵ DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino: Bologna, 2014.

que se confirma com a necessária e constante convocação de autoridades nos assuntos ou por meio do recurso ao saber sociopsicológico difundido e generalizante de que se vale o senso comum médio.

A un universo narrativo tematicamente esasperato convengono così, per contrappasso, riflessioni medie, terreno d'incontro con un pubblico che non è fatto né di analfabeti né di esteti, ma di quello strato di piccola borghesia (ormai planetaria) che alla lettura chiede il più classico dei connubi tra conferma e sorpresa, istruzione e intrattenimento. Il divario con le sue possibilità di sapere non deve essere troppo alto, e va comunque colmato con l'ausilio di una continua attività di ragguaglio, informazione, documentazione.¹²⁶

Há também pontos em que Donnarumma e Giglioli estão de acordo e um deles diz respeito ao fato de a literatura contemporânea ter realmente virado a página do pós-moderno com a volta das tramas bem-feitas e, concomitantemente, ter retomado uma série de traços da escrita do século XIX, entre eles a forte presença da família

Famiglie cannibali, tentacolari, incestuose, ma per le quali sembra vano rispolverare i vecchi costumi della rivolta edipica: conflitto, ripudio, senso di colpa. Piuttosto un muto enigma adialettico, un nocciolo di dolori e di gioie da ripetere indefinitamente come unica garanzia di autenticità, come sola opportunità di emettere una voce "naturale" che non sia un falsetto pur ben impostato. Famiglie come un inventario di proprietà sancito *ab aeterno*. Famiglie come ampolle sigillate in cui il soggetto sussulta come un feto in formalina.¹²⁷

e o realismo. Contudo, Giglioli acredita que o realismo do século XIX não seja o mesmo da escrita do extremo. O primeiro tinha a função de mostrar a transformação do planeta Terra em mundo humano, de ensinar a conhecê-lo e a domá-lo para aprender a viver nele. O segundo, por sua vez, faz alusão a uma realidade fugaz, ingovernável e angustiante; um novo mundo em que os sujeitos desconfiam de complôs e conspirações por todo lado. "La paranoia è l'ultimo rifugio della credenza nell'azione responsabile, nell'iniziativa individuale, nella natura umana pensata come prassi e non come materiale di risulta, quantità trascurabile, scoria inessenziale."¹²⁸

¹²⁶ A um universo narrativo tematicamente exasperado convêm assim, por retaliação, reflexões médias, terreno de encontro com um público que não é feito nem de analfabetos nem de estetas, mas daquela camada de pequena burguesia (a essa altura planetária) que à literatura pede o mais clássico dos conúbios entre confirmação e surpresa, instrução e entretenimento. A disparidade com as suas possibilidades de saber não tem que ser alta demais, e deve ser preenchida com o auxílio de uma contínua atividade de cotejo, informação, documentação. (p. 41 e 42)

¹²⁷ Famílias canibais, tentaculares, incestuosas, mas para as quais parece ineficaz tirar o pó dos velhos costumes da revolta edípica: conflito, repúdio, sentimento de culpa. São um mudo enigma adialeético, um núcleo de dores e de alegrias a serem replicadas indefinidamente como única garantia de autenticidade, como oportunidade singular de emitir uma voz "natural" que não seja um falsete ainda que bem impostado. Famílias como um inventário de propriedade sancionado *ab aeterno*. Famílias como ampolas lacradas nas quais o sujeito sobressalta-se como um feto no formol. (p. 43)

¹²⁸ A paranoia é o último refúgio da crença na ação responsável, na iniciativa individual, na natureza humana pensada como praxe e não como entulho, quantidade desprezível, escória inessencial. (p. 45)

Em um mundo assim tão instável, busca-se explicação para as mazelas do presente na história do passado, por isso a propensão cada vez maior de muitas obras a parecer romances históricos, mesmo sem sê-los. Na atualidade, com todas as diferenças temáticas e estilísticas, os romances têm em comum o que Giglioli chama de “forte impulso ressarcitório” (GIGLIOLI, 2011, p. 47), porque remexendo no percurso histórico de seus antepassados, os escritores recompensam os leitores exonerando a sociedade contemporânea de responsabilidades quanto à falência de seu modelo socioeconômico de vida e ao sentimento de impotência do presente.

Mais um ponto de concordância entre Giglioli e Donnarumma diz respeito às convicções que governam o imaginário coletivo da sociedade do novo milênio. Para eles o individualismo cognitivo desapareceu já que ninguém mais procura saber de onde vêm as informações e todos ficam ecoando lugares comuns e adotando práticas coletivas, sem questionar o porquê das coisas. Desse modo, Giglioli conclui seu raciocínio sobre a produção literária de gênero afirmando que a ideologia do presente acaba sendo o próprio realismo, ao interpretar a sociedade através de enunciados que têm o poder de produzir a realidade humana que descrevem.

No terceiro capítulo do ensaio, Giglioli passa às autoficções, a segunda estratégia da escritura do extremo para alcançar o Real. O autor começa explicando que será ainda mais difícil do que na produção de gênero encontrar um repertório de fatos estilísticos comuns a essas obras, mesmo porque as autoficções são facilmente confundidas com as autobiografias, os ensaios autorais e outras escritas da primeira pessoa e, em seguida, traz as suas considerações sobre o pacto de leitura peculiar à modalidade e que também traz consigo a sua definição:

Il lettore stipula con lo scrittore un patto che lo impegna a considerare ciò che legge come emesso da una voce reale, da una persona concreta che risponde con nome e cognome; non, come nel romanzo, da un narratore che, anche nel caso in cui sia invisibile e onnisciente, è comunque parte del mondo d’invenzione.¹²⁹

O pacto citado acima assegura ao leitor a relação entre o autor e a matéria sobre a qual escreve. É de suma importância que ele garanta que estava presente quando aconteceu o ato narrado e que assuma as responsabilidades sobre o que viu, ouviu, interpretou e, não raro, inventou ou falsificou. Entretanto, observando atentamente as autoficções do novo milênio, Giglioli percebe que essas obras são, na verdade, “um catálogo de atos falhos” (GIGLIOLI, 2011, p. 55), não realizados ou impossíveis de realizar.

¹²⁹ O leitor estipula com o escritor um pacto em que se compromete a considerar aquilo que lê como emitido por uma voz real, por uma pessoa concreta que responde com nome e sobrenome; não, como no romance, por um narrador que, mesmo no caso em que é invisível e onisciente, é, de todo modo, parte do mundo da invenção. (p. 53)

Sotto ogni “io c’ero” dello scrittore si nasconde in realtà un “però potevo essere altrove o non esserci del tutto”; cui corrisponde, da parte del lettore, un “io invece non c’ero, e temo di non esserci neanche nella mia vita fuori da questo testo, il che comunque non importa granché”. È intorno a questo centro traumatico, a questo nodo borromeo tra autentico e inautentico, tra esserci e non essere, che ruotano la maggior parte delle opere di autofinzione, e buona parte di quelle che classifichiamo come non fiction.¹³⁰

Ocorre que o sujeito contemporâneo duvida de seu valor enquanto indivíduo e, por medo de não existir em seu contexto ou de não ser ouvido, fala muito de si e da sua insignificância. Não é uma questão de narcisismo, mas de desespero em busca de um lugar ao sol. Isso faz com que o narrador não coloque em cena apenas a sua expressão (aquilo que tem a dizer), mas a sua condição. Condição essa que não é atributo do indivíduo, mas comum a seus pares, ao menos àquela fatia da população que se interessa por literatura e que parece se expor cada vez mais nas obras, oferecendo-se como cobaia ou vítima da autoficção. “Ciò che ricercano è lo stesso. Un supplemento di estremo che permetta obliquamente di rappresentare la norma. (...) Un Reale che prima di toglierti la vista ti permetta di far apparire, sul suo sfondo buio accecante, qualcosa come una figura, un’ombra, una parvenza di realtà.”¹³¹

Não obstante a sua tentativa constante de tirar o véu da realidade, Giglioli sustenta que a literatura não costuma chegar nem perto desse feito; está condenada a ser um exercício sem maiores consequências ou perigos, tanto em caso de sucesso quanto de insucesso. Para abordar o tema, o autor cita duas obras de que Donnarumma também se utiliza em *Ipermodernità: L’abusivo*, de Antonio Franchini e *Gomorra*¹³² de Roberto Saviano. Na primeira, uma narrativa sobre o jornalista Giancarlo Siani morto pela máfia, Franchini leva a cabo exatamente o exercício desprovido de riscos mencionado por Giglioli: entrelaça a sua biografia a uma experiência extrema alheia, sem a contrapartida negativa. “Siani, a differenza dell’autore, è uno

¹³⁰ Por trás de cada “eu estava lá” do escritor esconde-se na realidade um “porém podia estar em outro lugar ou não estar em lugar nenhum”; que corresponde, por parte do leitor a um “já eu não estava lá, e temo não estar nem mesmo na minha vida fora deste texto, o que de toda forma não tem grande importância”. É ao redor desse centro traumático, desses anéis de Borromeu entre autêntico e inautêntico, ser ou não ser, que giram a maior parte das obras de autoficção, e boa parte daquelas que classificamos como não ficção. (p. 55)

¹³¹ Aquilo que procuram é o mesmo. Um suplemento de extremo que permita obliquamente representar a norma. Um Real que antes de te tirar a vista permita deixar aparecer, no seu pano de fundo escuro ofuscante, algo como uma figura, uma sombra, um vestígio de realidade. (p.58)

¹³² SAVIANO, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Mondadori: Milano, 2006. É um dos livros mais polêmicos publicados na Itália no século XXI, porque denuncia os negócios e os crimes da Camorra, organização criminosa que atua na região da Campania. Foi traduzido em mais de 50 países e vendeu cerca de 10 milhões de cópias. Em 2008 virou um filme dirigido por Matteo Garrone e, em 2014, uma série de televisão produzida pela Sky Italia. (n.d.a.)

che ha pagato per ciò che ha scritto. Ha portato il peso delle proprie parole. Ha guardato in faccia il Reale, e infatti non è tornato indietro a raccontarlo.”¹³³

Só pode contar a experiência extrema que teve aquele que sobrevive a ela. Não foi possível no caso de Siani, mas a situação guarda certa semelhança com os relatos de Roberto Saviano em *Gomorra*, por exemplo. Giglioli acredita que, muito mais do que as denúncias das práticas da máfia, que de certa forma eram já sabidas ou intuídas, o que gerou impacto afetivo nos leitores foi o “eu” perturbador que Saviano usa, aliado à sua presença física em situações adversas. É o que suscita preocupação, admiração, estarrecimento e, conseqüentemente, sucesso. “È andato là dove noi non avremmo avuto il coraggio di andare. Ha messo a rischio la sua vita. La storia che narra è stata autenticata da ciò che ne costituisce insieme il limite e la sanzione, e cioè la morte.”¹³⁴ Ainda que a obra contenha traços de autoficção, o público não se sente ludibriado já que é sabido que o perigo que o autor corre é real, não é à toa que vive escondido e escoltado, com medo da morte. Medo esse que não é infundado, haja vista o fim que levou Siani.

Segundo Giglioli, quando o leitor se depara com um relato extremo de um narrador que é um eu anormal e afirma “eu estava lá”, dois sentimentos são despertados nele. O primeiro é uma frustração por não ter estado presente e não ter vivido também aquela experiência. O segundo, por sua vez, concerne à identificação com o imaginário da vítima, “il più potente generatore di identità della coscienza contemporanea”¹³⁵, já que através do medo de Saviano e, sobretudo, do seu medo de ter medo, a sociedade consegue se enxergar como é, “la scelta strategica più profonda e felice del suo libro, il punto d’incontro più intimo tra la sua esperienza e quella del lettore.”¹³⁶ Uma vez que “solo nella forma cava della condizione di vittima troviamo oggi un’immagine verosimile, pur se rovesciata, della pienezza di essere cui aspiriamo.”¹³⁷ Ou seja, o extremo é o profeta do Real.

Sem que nos delonguemos demais em considerações sobre a obra de Saviano¹³⁸ e, considerando que relacionamos nos parágrafos anteriores seus pontos mais elucidativos para

¹³³ Siani, diferentemente do autor, é uma pessoa que pagou por aquilo que escreveu. Carregou o peso das próprias palavras. Olhou na cara do Real, e de fato não voltou para narrá-lo. (p.59)

¹³⁴ Foi lá aonde nós não teríamos tido a coragem de ir. Colocou em risco a sua vida. A história que narra foi autenticada por aquilo que constitui ao mesmo tempo o seu limite e a sua sanção, ou seja, a morte. (p. 60)

¹³⁵ o mais potente gerador de identidade da consciência contemporânea (p.61)

¹³⁶ a escolha estratégica mais profunda e feliz do seu livro, o ponto de encontro mais íntimo entre a sua experiência e a do leitor. (p.62)

¹³⁷ Somente na forma oca da condição de vítima encontramos hoje uma imagem verossímil, ainda que ao contrário, da plenitude de ser aquilo a que aspiramos. (p. 62)

¹³⁸ Mesmo porque, apesar de muito citada pelos teóricos da atualidade, *Gomorra* não é exatamente nem um romance nem uma autoficção, assemelha-se mais a um artigo de jornal autobiográfico. Ademais, não só não venceu o *Strega* como não chegou sequer a participar do concurso, e, portanto, se afasta dos objetos que estão sob nossa

uma tentativa de compreensão do conjunto de práticas da literatura do novo milênio, passaremos aos feitos de outra autora selecionada por Giglioli: Helena Janeczek.

A vencedora do *Strega* em 2018, antes de *La ragazza con la Leica*, havia publicado outras obras autoficcionais em que abordara fatos históricos, sobretudo relacionados às covardias sofridas pelos judeus, como aconteceu aos seus familiares dessa etnia. Giglioli sustenta que a dura realidade do século XX, vivida em primeira pessoa pelos ascendentes, transforma-se em um Real fantasmático que paira sobre a vida dos descendentes daquelas vítimas que, não por coincidência, são alguns escritores do século XXI. No caso de Janeczek, trata-se de uma lembrança vicária, mas muito sentida, como se tivesse sido transmitida à autora pelo leite de sua mãe durante a amamentação.

Se estamos diante de lembranças tão genuínas, por que não classificar como autobiografia um enredo que conta a história de vida da família de quem escreve e, consequentemente, de sua própria história de vida? O fato é que no caso específico da obra *Le rondini di Montecassino* (2010), acontece algo que tende a aplicar-se também a outras obras: o pai da autora-personagem-narradora

ha raccontato di sè cose non vere quando parlava della sua esperienza durante la guerra e la persecuzione: di aver combattuto a Montecassino nell'armata di Anders. Quel padre che in realtà non si chiamava nemmeno Janeczek, però anche grazie al fatto di aver cambiato nome era riuscito a sopravvivere, a sposarsi, dare vita a Helena.¹³⁹

Daquela mentira dependia a sua vida e, por sobrevivência, a autora continua a reproduzi-la, mantendo a versão paterna dos fatos. A essa altura é importante pontuarmos que as recordações, mesmo aquelas de ambições mais fidedignas, estão povoadas de fantasia e de interpretações subjetivas dos eventos, isto é, a ficção estará sempre presente nos relatos, ainda que não declarada ou não proposital.

Em relação ao que considera os experimentos mais maduros e conscientes de autoficção dos últimos anos, Giglioli opina que foram realizados por Emanuele Trevi e Walter Siti. Não por acaso, ambos são críticos literários de prestígio. Siti também foi citado diversas vezes por Donnarumma como um autor de sucesso em seus propósitos autoficcionais e como fiel representante das práticas literárias do século XXI. Em *Senza trauma*, é analisado o conjunto das principais obras de Siti até o momento em que o ensaio foi publicado: a trilogia (*Scuola di*

análise. No entanto, não deixa de ser uma obra de narrativa do século XXI que traz consigo uma série de práticas replicadas pelos autores do mesmo período. Sendo assim, consideramo-la útil para o nosso mapeamento. (n.d.a.)

¹³⁹ contou inverdades sobre si quando falava de sua experiência durante a guerra e a perseguição: ter combatido em Montecassino no exército de Anders. Aquele pai que na realidade nem se chamava Janeczek, porém graças também ao fato de ter mudado de nome tinha conseguido sobreviver, casar-se, dar vida a Helena. (p. 72)

nudo, 1994, *Un dolore normale*, 1999 e *Troppi paradisi*, 2006), *Il contagio* (2008) e *Autopsia dell'ossessione* (2010). Extraímos dessa análise o trecho abaixo que, a nosso ver, aplica-se não só ao romance do mesmo autor, *Resistere non serve a niente* que venceu o *Strega* em 2013, mas a outros premiados igualmente narrados na primeira pessoa do singular.

Il lettore si trova di fronte a un Io che parla senza sosta, occupa per intero la scena, fa debordare le sue intensità affettive sopra tutti gli eventi pubblici e privati in cui si imbatte. Nello stesso tempo, però, quell'Io subisce con il succedersi delle pagine un singolare processo di evacuazione, di svuotamento, di de-identificazione. Più parla di sé, più ci chiediamo dove sia, e forse perfino *se* ci sia. Più esibisce spudoratamente il suo corpo, più lo nasconde e quasi lo cancella dietro una coltre di parole. Più convoca in torno a sé il mondo dell'esperienza condivisa (soprattutto Siti, i cui romanzi sono quanto di più accurato e mimetico il "realismo" abbia prodotto in questi anni) e più assomiglia a una voce che sfuma in lontananza, al mormorio di chi si affabula da sé per paura del buio. Chi più si cerca meno si ritrova.¹⁴⁰

À primeira vista pode parecer contraditório que a escrita do extremo se utilize justamente da autoficção, rótulo dado ao declaradamente não real, para alcançar o realismo almejado. Contudo, obras em que o autor revela, através de uma personagem que se chama com ele, até mesmo coisas embaraçosas e extremamente íntimas sobre si, costumam atingir um alto poder de convicção dos leitores. Trata-se de uma eficaz artimanha para fazer com que eles acreditem que a ficção é, no fundo, a realidade que o autor não mostraria em outras condições, mas sente-se à vontade para fazê-lo na obra, afinal, a editora a inseriu nessa categoria, está escrito na contracapa - ou seria melhor chamá-la de escudo de defesa? Acreditamos que essa seja exatamente a incerteza garantidora do sucesso.

Para Giglioli, a aproximação ao Real pode advir ainda de outra prática usual aos narradores do novo milênio: a introdução direta no enredo das práticas relativas ao processo de escrita do romance. Uma espécie de exibição dos bastidores que muitas vezes vem acompanhada da confissão sobre os obstáculos concernentes à difícil tarefa de representar a vida. No entanto, o ensaísta acredita que a realidade esteja mesmo nesse discurso sobre ela, já que, se não é possível representar fidedignamente a vida, ela não é nada além daquilo que se representa.

¹⁴⁰ O leitor encontra-se diante de um Eu que fala sem parar, ocupa por inteiro a cena, deixa transbordar as suas intensidades afetivas sobre todos os eventos públicos e privados com os quais se depara. Ao mesmo tempo, porém, aquele Eu sofre, com o suceder-se das páginas, um singular processo de evacuação, de esvaziamento, de des-identificação. Quanto mais fala de si, mais nos perguntamos onde está e *se* está em algum lugar. Quanto mais exhibe despididamente o seu corpo, mais o esconde e quase o apaga atrás de um manto de palavras. Mais convoca em torno a si o mundo da experiência compartilhada (sobretudo Siti, cujos romances são o que de mais acurado e mimético o "realismo" produziu nesses anos) e mais se assemelha a uma voz que esfuma ao longe, ao murmúrio de quem se conta fábulas de si mesmo por medo do escuro. Quem mais se procura, menos se encontra. (p. 73 e 74)

Acerca da língua empregada na escrita do extremo, Giglioli observa que ainda há autores fiéis à norma culta, porém o estilo e a erudição têm perdido espaço quando se trata de tentar encontrar um artifício capaz de apreender o trauma: “a un trauma che è tale in quanto non può essere afferrato dal linguaggio si contrappone un trauma immaginario che necessita di una continua generazione di linguaggio con cui supplire a quell’assenza.”¹⁴¹ Além disso, há experimentos contemporâneos mais radicais, como certas obras de Aldo Nove, por exemplo, em que se faz uso de um rebaixamento sistemático dos preceitos gramaticais em favor da mímica do falar das ruas e da estilização da linguagem das pessoas cafonas, ignorantes ou mais pobres.

Já a respeito da representação do sujeito, o êxito daqueles que Giglioli considera os melhores escritores do período consiste na capacidade de partir de um núcleo autobiográfico a fim de conseguir mostrar que o indivíduo não é singular, mas uma pessoa como tantas. Isso ocorre pela progressiva anulação do eu narrador com a exibição de uma vida que poderia ser impessoal, de uma dor sem nome, comum a todos, através da criação de um texto literário com aptidão sociológica. “A parlare di sè son buoni tutti. Parlarne fino a cancellarsi, a scomparire dal quadro, a farsi frase, periodo, dettato, questo invece è letteratura.”¹⁴²

As mídias do século XXI promoveram grande aproximação entre leitores e autores. Muitos deles têm blogs, colunas em periódicos, perfis nas redes sociais ou estão presentes com certa constância em programas de rádio ou televisão. Tamanha acessibilidade gera no público leitor certa curiosidade sobre a vida privada do autor, a mesma que se costuma ter pela intimidade dos artistas. Esse fenômeno propicia a que o leitor tenda a acompanhar com interesse a trajetória literária de autores que publicam mais de uma obra narrada na primeira pessoa do singular, em busca de acesso aos detalhes privados de sua biografia.

O público tende a ler incredulamente as primeiras publicações, como se tudo não passasse de um artifício literário em prol da formulação de um eu totalmente ficcional. Contudo, pode acontecer de uma publicação posterior trazer à tona um trauma que propicie a interpretação de toda a sua obra através daquela chave. “Non era solo un artifício letterario. C’era una storia dietro, un grumo di realtà incistato, dolorante e inesauribile che comandava (...) la lingua e i personaggi (...) C’era un trauma. La letteratura era vita, sentimenti “autentici”,

¹⁴¹ A um trauma que é tal, porque não pode ser captado pela linguagem, contrapõe-se um trauma imaginário que necessita de uma contínua geração de linguagem com a qual suprir aquela ausência. (p. 90)

¹⁴² Todos são bons para falar de si. Falar de si até se suprimir, desaparecer do quadro, transformar-se em frase, período, ditado, isso sim é literatura. (p. 92)

esperienza “provata sulla propria pelle”¹⁴³. Para Giglioli, apesar de ser o raciocínio que o leitor termina fazendo, é errado pensar desse modo, visto que, a seu ver, a vida vivida não pode ser transformada em vida escrita assim tão facilmente. “Perché se fosse così vorrebbe dire che il trauma è stato riassorbito, che se ne può parlare, pur se tortuosamente, dolorosamente, per interposta metafora o finzione; vorrebbe dire che è possibile liberarsene.”¹⁴⁴ Em verdade, acontece exatamente o contrário, “Chi ha un trauma vero se lo tiene caro, gli altri raccolti intorno a lui, angosciati e deliziati, ad ascoltare le sue storie.”¹⁴⁵ Além disso, deve-se ter muito cuidado para não subestimar os dotes criativos do autor e considerar uma obra como um mero sintoma da sua psique e das suas eventuais neuroses.

Aproximando-se da conclusão de suas considerações sobre a literatura hodierna, Giglioli se questiona se talvez a sociedade literária não esteja empregando esforços em uma busca inútil. Pode ser que o Real não nos pertença, não tenha serventia para dar forma e destino à existência e à sociedade, mas admite que dificilmente teremos essa resposta um dia. Por ora, em sua glosa (denominada *postilla*), ele esclarece estar ciente de que nessa tentativa de entendimento das manifestações literárias do século XXI tratou os autores mais como sintomas do que como indivíduos.

A expressão “sintoma” foi retomada poucos anos mais tarde por Donnarumma, algo que esse último definiu como uma espécie de guia em um território (a literatura), no qual, sem ele, seria muito difícil orientar-se para compreender suas manifestações.¹⁴⁶ Já para Giglioli, o sintoma é uma instância de verdade indomável que surge pela emersão de um conteúdo inconsciente portador do retrato da sociedade que ela própria não consegue aceitar e tenta rechaçar sem sucesso. “Il sintomo è la voce repressa ma insopprimibile di una verità che vuole a tutti i costi – perfino quello della morte di colui che lo patisce – essere detta, approdare sulla scena pubblica.”¹⁴⁷

Para Donnarumma o sintoma é um pequeno sinal de algo maior que está escondido. É uma característica comum a várias obras que tem grande valia na confirmação ou correção do diagnóstico da literatura das primeiras décadas do século XXI, chamada de escrita do extremo

¹⁴³ Não era só um artifício literário. Havia uma história por trás, um grumo de realidade enquistado, doloroso e inexaurível que comandava (...) a língua e os personagens (...) Havia um trauma. A literatura era vida, sentimentos “autênticos”, experiência “testada na própria pele”. (p. 92)

¹⁴⁴ Porque se fosse assim significaria que o trauma foi absorvido por completo, que se pode falar dele, ainda que tortuosamente, dolorosamente, por interposta metáfora ou ficção; significaria que é possível liberar-se dele. (p. 92)

¹⁴⁵ Quem tem um trauma verdadeiro cuida bem dele, os outros reunidos em torno a ele, angustiados e deliciados, a escutar as suas histórias. (p. 95)

¹⁴⁶ Cf. DONNARUMMA, Raffaele. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino: Bologna, 2014. p. 238.

¹⁴⁷ O sintoma é a voz reprimida mas insuprimível de uma verdade que quer a todo custo – até mesmo a morte daquele que o padece – ser dita, desembarcar na cena pública. (p. 104)

por Giglioli e de hipermoderna por Donnarumma. Uma leitura por sintomas encontra nas obras a manifestação de um desconforto que é o desconforto (*disagio*) da contemporaneidade, não por acaso Giglioli ratifica que a escrita do extremo não pode falar da felicidade, salvo por curtos momentos, fragmentos de alegria ou penumbra de bem-aventurança. No seu entendimento, a felicidade almejada hoje não passa de uma paródia da felicidade.

Olhando-a superficialmente, a sociedade italiana parece muito egoísta, dado que, diante de todas as mazelas do mundo (catástrofes, guerras, terrorismo etc.), está vitimizando-se e perdendo tempo com essa fixação pela crise da experiência. Mas Giglioli acredita que não seja simples assim. É preciso considerar que o trauma dos italianos não reside na ameaça à vida, mas na insegurança estrutural e na falta de perspectivas futuras causadoras de um sentimento generalizado de impotência diante da própria condição. Essa é a “energia traumática” que deflagra a literatura do novo milênio, entretanto, o autor conclui afirmando não acreditar que a invenção de uma nova forma artística será capaz de sanar um defeito social de cunho político.

2.2 A Hipermodernidade

O primeiro esclarecimento de Raffaele Donnarumma¹⁴⁸, em seu livro. *Ipermodernità* (2014), diz respeito à dificuldade de escolher um texto hipermoderno que valha por todos em função da pluralidade da escrita contemporânea. Contudo, assim como Giglioli, nota em *Gomorra*, de Roberto Saviano, algo de sintomático. O primeiro dos fatores comuns a outras obras é que elas nascem de um saber não literário, cujas provas podem ser encontradas fora da sua escrita. Não se trata exatamente de uma realidade, mas de uma verdade que, semelhante ao conteúdo de uma matéria de jornal, pode ser verificada.

E por falar em linguagem jornalística, algo que também a diferencia da narrativa contemporânea é, muitas vezes, um outro sintoma da atualidade: a subjetividade. De fato, a denúncia da Camorra feita por Saviano é um testemunho parcial em que o narrador, inserindo-se nos acontecimentos, torna a história mais crível e convence o público de sua veracidade. Além disso, um romance tem mais liberdade para se desvincular daquilo que de fato ocorreu e inventar sem exigências de documentação. O texto confia na empatia que todo leitor-cidadão-honesto, independentemente de orientação política, compartilhará com o narrador diante do reconhecimento da ilegalidade universalmente válida das barbáries trazidas à tona em *Gomorra*.

¹⁴⁸ Rafael Donnarumma é professor de Literatura Italiana Contemporânea na Universidade de Pisa.

Acabamos de ilustrar acima, outro traço da hipermodernidade, aquilo que Donnarumma chama de ecumenismo, isto é, o abandono de um posicionamento político nítido por parte dos autores contemporâneos, substituindo-o pela ética, preceito da maioria e que deixa de lado lateralismos para ir em busca de um inimigo comum a todos, nesse caso, a máfia. Bem diferente do que no passado fizeram escritores como Pasolini, por exemplo, quando ao posicionar-se politicamente à esquerda, perdiam de imediato o público leitor de direita, o ecumenismo é uma estratégia que vai ao encontro dos anseios morais e cívicos da sociedade contemporânea e tende a gerar adesão à obra da comunidade como um todo.

No primeiro capítulo de *Ipermodernità*, Donnarumma opina que a cultura pós-moderna já está superada na Itália, porque quase não se fala mais sobre o fim da história, sobre a morte do sujeito ou sobre a textualização do mundo, temas que segundo ele eram típicos dessa cultura, ademais, para ele a produção literária da segunda metade do século XX não se encaixa nessa única etiqueta. Contudo, ainda estão vivas algumas heranças desse período, são elas o capitalismo e a globalização.

Donnarumma dá início a seu ensaio fazendo uma retrospectiva histórica que parte de uma distinção entre pós-modernidade (período histórico iniciado por volta da metade dos anos 50, ainda vigente), pós-modernismo (produção artístico-cultural que nos Estados Unidos superou o modernismo) e pós-moderno (época cultural em que se verificaram múltiplos comportamentos que, no entanto, não culminaram na elaboração de uma poética comum, mas responderam aos problemas da pós-modernidade). Para ele, quando empregado, o prefixo “pós” revela uma vontade de virar a página, ao mesmo tempo em que mostra grande subordinação ao passado (modernismo) do qual almeja desvencilhar-se, fazendo uso da ironia, de práticas discursivas móveis, autorreferenciais e fugazes.

Na Itália, as primeiras obras pós-modernas são, segundo Donnarumma, *Fratelli d'Italia* (1963) de Alberto Arbasino, *Hilarotragedia* (1964) de Giorgio Manganelli e *Cosmicomiche*¹⁴⁹ (1965) de Italo Calvino. A primeira caracteriza-se pela projeção do narrador em uma primeira pessoa narrante, técnica que ainda que quisesse criar uma distância irônica entre sujeito biográfico real e voz fictícia, acaba atenuando toda distinção entre eles. “Personaggio e psicologia finiscono così per dissolversi; e con essi scompaiono la metafisica e il pathos della profondità modernisti.”¹⁵⁰. A segunda rejeita o romance realístico e, ao mesmo tempo, se aproveita dele para provocar outros gêneros literários criando uma obra que se enquadra entre

¹⁴⁹ *Cosmicomiche* conquistou um polêmico segundo lugar no pódio do *Strega* de 1966. (n.d.a.)

¹⁵⁰ Personagem e psicologia terminam assim por se dissolverem; e com eles desaparecem a metafísica e o *pathos* da profundidade modernistas. (DONNARUMMA, p. 32)

a paródia e o pastiche. Finalmente a terceira, apesar de buscar as primeiras leis da narrativa, evade a linearidade do romance, e transpõe a realidade criando dimensões literalmente inimagináveis.

Já no final da década de 1970 e início de 80 chega ao fim a dicotomia modernista que diferenciava uma obra de consumo de uma obra de provocação ou vanguarda, porque “anche l’alta cultura si inserisce, lo voglia o meno, in uno scaffale del nuovo grande supermercato universale.”¹⁵¹. Dois casos emblemáticos de best-sellers de alta qualidade publicados no período são *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) e *Il nome della rosa* (1980)¹⁵². Segundo Donnarumma, passa a existir uma setorização do mercado em que a literatura clássica ou de pesquisa pode sim sobreviver ao lado de uma literatura leve voltada para a massa, sem mencionar as obras do chamado midcult que banalizam técnicas de vanguarda apropriando-se delas para fins estéticos e ludibriando o leitor médio que, ao consumir esse tipo de obra, pode acreditar que está tendo acesso à erudição.

Em termos de mudança em relação aos tradicionais romances realistas, o que se pode observar no cenário literário do fim do século XX não é uma verdadeira revolução no plano da forma, mas “velhas formas parasitadas por novos temas” (DONNARUMMA, 2014, P. 47). Todavia, os narradores da época falharam em retratar a realidade de um dos momentos mais tensos da história da Itália republicana: “o si dimostrano incapaci di guardare alla sua realtà, o le oppongono tanti e tali schermi da mascherarla, o la derealizzano in un racconto strettamente privato e onirico.”¹⁵³ Donnarumma comenta que se tenta justificar tal falha argumentando que a complexidade daquele mundo não favorecia a sua representabilidade, mas a verdade é que nunca houve mundos simples. A não representatividade daquele contexto histórico advinha da renúncia pós-moderna a exercer uma função crítica sobre o presente, punha/põe fim à escrita ideológica e política.

Gli anni Ottanta segnano una frattura. La categoria – o l’etichetta – di postmoderno entra nell’uso, mentre si afferma una seconda generazione, più interna alle logiche della postmodernità. Soprattutto in narrativa, si impongono due forme paradossali di letterarietà. Da una parte, sta una letterarietà che si è liberata dal peso della tradizione, e quindi convenzionale, smorzata, di poche pretese: nella ricerca di un’onorevole intesa con le richieste del mercato (...), essa oscilla tra la facilità sentimentale (...) e il falso experimentalismo (...), per promuovere il midcult a forma privilegiata. Dall’altra, c’è una letterarietà apparentemente negata dall’impulsività e

¹⁵¹ (...) a alta cultura também se insere, querendo ou não, em uma prateleira do novo grande supermercado universal (*ibidem*, p.42)

¹⁵² Umberto Eco recebeu o *Strega* por esse romance em 1981. (n.d.a.)

¹⁵³ (...) ou se dimostram incapazes de olhar para a sua realidade, ou a cobrem com muitas telas para mascará-la, ou a deturpam em uma narrativa estritamente privada e onírica (*ibidem*, p. 48)

dall'incultura di giovani cannibali, e che è invece una letterarietà a rovescio.¹⁵⁴
(DONNARUMMA, p. 56)

O trecho citado faz menção a uma segunda corrente pós-modernista cujo precursor foi, na opinião de Donnarumma, Pier Vittorio Tondelli, autor que fazia questão de explicitar o seu pertencimento à tribo dos jovens e homossexuais. De forte enraizamento identitário, a escrita autobiográfica é a espinha dorsal dessa literatura em que a identificação com certo grupo tem a função de proteger o indivíduo. Os autores dessa segunda geração pós-modernista ficaram conhecidos como “cannibali”¹⁵⁵ e, no plano textual, estão vertiginosamente distantes da 1ª geração (Manganelli, Calvino e Eco). Nessa nova fase são indiferentes aos cânones, como se cada um pudesse inventar sozinho os próprios clássicos; preocupam-se com a vendagem dos livros e acreditam que a patente de qualidade seja o reconhecimento do próprio mercado; fazem uso de gírias em busca do aumento da expressividade, mas terminam se atrapalhando com o exercício de linguagem que resulta no que Donnarumma denomina de “piattezza narrativa”.¹⁵⁶

Não dura muito o experimentalismo *cannibale*. Entre os escritores que participaram do movimento, muitos abandonaram a atividade, outros se renderam ao romance de consumo e sobre os poucos que continuaram a ter papel relevante na narrativa contemporânea Donnarumma voltará a dissertar mais adiante nessa mesma obra.

Na Itália, a chegada do empresário e político Silvio Berlusconi ao poder despertou muitos intelectuais da apatia política que a produção dos anos anteriores vinha demonstrando e houve claras manifestações de posicionamento, denúncia e dissenso por parte de muitos escritores e diretores de cinema. Essa mudança no panorama literário deu-se também em nível internacional.

No segundo capítulo, “Novos realismos e persistências modernas”, Donnarumma desenha essas transformações ocorridas no mundo na última década do século XX e que, de certa forma, também encontraremos na literatura italiana do novo milênio.

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

¹⁵⁴ Os anos oitenta marcam uma fratura. A categoria – ou etiqueta – de pós-moderno entra em uso, enquanto se afirma uma segunda geração, mais íntima das lógicas da pós-modernidade. Sobretudo em narrativa, impõem-se duas formas paradoxais de literariedade. De um lado está uma literariedade que se libertou do peso da tradição, e, portanto, convencional, apagada, de poucas pretensões: na busca por um honroso entrosamento com as demandas do mercado (...), para promover o midcult à forma privilegiada. De outro, há uma literariedade aparentemente negada pela impulsividade e pela incultura de jovens canibais, e que é por sua vez, uma literariedade ao contrário.

¹⁵⁵ Nome decorrente da antologia *Gioventù cannibale*, publicada em 1996, contendo, entre outros, textos de dois autores *stregati* de que tratamos na presente pesquisa: Niccolò Ammaniti e Tiziano Scarpa.

¹⁵⁶ achatamento narrativo (p. 60)

problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali.¹⁵⁷ (*ibidem*, p.61-62)

A partir dos anos 2000 a necessidade moral de retorno à realidade afasta o pós-moderno e traz de volta à cena literária uma espécie de realismo híbrido em forma de romance, dotado de uma versatilidade que lhe permite passear tanto pelo fantástico quanto pelo íntimo. Tais romances viram o tesouro das editoras que fazem deles um grande recurso para alcançar o público médio, ganhar prêmios e dar origem aos chamados “casos literários” que se prestam ao uso das mais variadas mídias e geram alto retorno financeiro, mas não é esse tipo de obra que interessa à análise de Donnarumma.

Houve autores que mantiveram acesa a chama do pós-moderno na Itália e chegaram a torná-lo mais combativo na passagem do século XX para o século XXI. Entre aqueles que interessam à nossa pesquisa, Donnarumma cita Walter Siti com a sua trilogia composta por *Scuola di nudo* (1994), *Un dolore normale* (1999) e *Troppi paradisi* (2006) em que os temas do pós-moderno, mais do que ratificados, são aprofundados, indagados com outros meios e estilos; e Nicola Lagioia com *Tre sistemi per sbarazzarsi da Tolstoj (senza risparmiare se stessi)* (2001), *Occidente per principianti* (2004) e *2005 dopo Cristo* (2005) escrito com outros autores.

Lagioia non ha intenti di analisi sociale o di denuncia, e usa la realtà come usa i film e i libri: il suo lavoro è anzitutto stilistico, il suo saggismo gioca con il paradosso. Semmai, conta il fatto che la trama sia costruita in modo forzoso e citazionale: è come se l'esibito carattere romanzesco (e di un romanzesco di seconda mano, parodico e posticcio) surrogasse una povertà di esperienza vissuta – elemento, questo, che vedremo tornare in molti libri usciti a partire dagli anni novanta.¹⁵⁸ (*ibidem*, p. 67)

Entre os subgêneros que mais conquistaram espaço na narrativa italiana desse mesmo período está o *noir*, cuja vontade de capturar a contemporaneidade e a observância das regras de gênero como garantia de sucesso comercial colocam-no de imediato fora do pós-moderno. Como dito anteriormente, essa é uma categoria pouco considerada na história do *Premio Strega*, motivo pelo qual não nos deteremos muito nela. Entretanto, vale recordar aqui os grandes

¹⁵⁷ A sua atenção à contemporaneidade é de uma qualidade diferente: coloca no centro a experiência de personagens críveis, retratados na sua complexidade psicológica e em meio a relações e conflitos sociais e morais. A vida cotidiana voltou a ser o cenário em que se mede, de modo problemático e sem garantias, busca por valores coletivos e o sentido dos destinos individuais.

¹⁵⁸ Lagioia não tem intentos de análise social ou de denúncia, e usa a realidade como usa os filmes e os livros: o seu trabalho é acima de tudo estilístico, o seu ensaísmo joga com o paradoxo. Eventualmente, conta o fato que a trama seja construída de modo forçoso e citacional: é como se o exibido caráter romanesco (e de um romanesco de segunda mão, paródico e postiço) substituisse uma pobreza de experiência vivida – elemento, esse, que veremos retornar em muitos livros publicados a partir dos anos noventa.

expoentes do renascimento do romance policial na Itália, chamado de “giallo”¹⁵⁹: Andrea Camilleri, Cesare Battisti, Massimo Carlotto, Carlo Lucarelli e Marcello Fois.

Donnarumma apresenta ainda outro subgênero que se fortaleceu no período e que é, esse sim, grande frequentador do *Strega*: o romance histórico, exemplificado por *Il fasciocomunista* de Antonio Pennacchi, vencedor do prêmio com *Canale Mussolini*. Em oposição à simulação da realidade e à dificuldade dos pós-modernistas para narrar o mundo em que estavam inseridos, nota-se, nas obras do início do século XXI, certo abandono de um presente considerado tedioso e um anseio por percorrer as heroicas décadas anteriores.

Non è un caso che si tratti di periodi che coincidono, biograficamente, con l'infanzia, l'adolescenza o la giovinezza degli autori che abbiamo visto (o addirittura, con il teatro delle loro imprese o delle loro disavventure). Dal tedio del presente, quel passato acquista il colore dell'età degli eroi, dei grandi intrighi, della possibilità di essere dentro la Storia come protagonisti o vittime, anziché come semplici spettatori; e insieme, restituisce ai trenta-quarantenni (per tacere delle generazioni precedenti) il senso della memoria personale e della partecipazione emotiva.¹⁶⁰ (*ibidem*, p. 76)

O sucesso dessas obras verifica-se também na adaptação de algumas delas para o cinema e séries de televisão, fenômeno que confirma o que Donnarumma chama de “fame di storie” (“Fome de histórias”, p.77). Em síntese, o público gosta de se reconhecer nos fatos narrados e lhe agrada encontrar na ficção episódios que ele viveu em primeira pessoa enquanto dizem respeito a um passado recente. A narrativa de eventos que envolvem toda nação é um dos grandes desafios da literatura contemporânea, porque nela deve constar também a vida irrepitível de um único indivíduo dentro de um contexto histórico comum a todos, do contrário, sem personagens não haveria romances.

Tendência atual também apontada pelo autor são os romances com características de reportagem, quer pela linguagem quer pelo conteúdo. Montados a partir de notícias de repercussão nacional e internacional ou através da documentação para fins de denúncia, o que os diferencia de um artigo de jornal é a presença do testemunho pessoal que se apresenta como verídico, normalmente narrado na primeira pessoa do singular em uma autobiografia imbricada com fatos de conhecimento público. Além de Roberto Saviano que mencionamos inicialmente,

¹⁵⁹ *Giallo* significa amarelo em italiano. A cor alude às capas de uma coleção de romances policiais publicados pela editora Mondadori desde 1929.

¹⁶⁰ Não é um acaso que se trate de períodos que coincidem, biograficamente, com a infância, a adolescência ou a juventude dos autores que vimos (ou até mesmo, com o teatro de seus feitos ou de suas desventuras). Do tédio do presente, aquele passado adquire a cor da idade dos heróis, das grandes intrigas, da possibilidade de estar dentro da História como protagonistas ou vítimas, em vez de simples espectadores; e junto, restitui aos escritores de trinta/quarenta anos (para calar as gerações anteriores) o sentido da memória pessoal e da participação emotiva.

outros dois expoentes desse tipo de escrita na Itália são Antonio Franchini, Eraldo Affinati e Edoardo Albinati.¹⁶¹

Ao mesmo tempo em que se deseja testemunhar a verdade, existe uma nítida expansão das escritas do eu de cunho mais íntimo. “Visto da una prospettiva di lunga durata, il romanzo contemporaneo italiano sembra tornare alle origini del *novel*, quando le storie si presentavano come storie vere e i narratori simulavano di essere diaristi o autobiografi.”¹⁶² E, apesar de contraditório, é a mesma “fome de histórias” verdadeiras que produz “histórias falsas”¹⁶³ como estratégia para conquistar o público, já que para Donnarumma o uso do realismo age como uma isca que faz com que o leitor se reconheça e se identifique obtendo “il soddisfacimento dei bisogni di una soggettività debole e avvilita che, vedendo rappresentato il proprio mondo, cerca un riscatto.”¹⁶⁴

No que diz respeito aos temas mais recorrentes na literatura do novo milênio, uma reconstrução sociológica fidedigna ao mundo atual narra relações sentimentais difíceis, trabalhos informais, identidades incertas e a crise da experiência, essa última, na opinião de Donnarumma, funciona como um alibi para que os sujeitos possam “difendersi da una realtà minacciosa e da problemi planetari la cui urgenza non ammetterebbe più dilazioni o nascondimenti”¹⁶⁵. Ou seja, os sujeitos contemporâneos precisam enfrentar o mundo em que habitam, tentar buscar experiências mesmo que sejam traumáticas.

Contudo, ainda que Donnarumma detecte poucas obras¹⁶⁶ em que é possível identificar um eu portador de experiência e vontade de testemunhar autênticas — em geral encontra-se um eu fraco e inseguro — há uma razão para essa predominância estilística: “Se il soggettivismo e la narrazione in prima persona sono diventati pressoché istituzionali in una parte così grande della narrativa contemporanea italiana è perché l’io, nella sua fragilità, sembra essere l’unico

¹⁶¹ Eraldo Affinati foi o segundo mais votado na edição de 2016 do *Premio Strega* com *L'uomo del futuro* (Mondadori, 2016) sobre a vida de Don Milani, sacerdote e professor revolucionário reconhecido, entre outras coisas, pelo trabalho didático e social desenvolvido com crianças desabastadas em escolas italianas. Edoardo Albinati foi o vencedor do *Strega* no mesmo ano com *La scuola cattolica* do qual tratamos no capítulo que mapeia os vencedores.

¹⁶² Visto por uma perspectiva de longa duração, o romance contemporâneo italiano parece voltar às origens do *novel*, quando as histórias se apresentavam como histórias verdadeiras e os narradores simulavam ser redatores ou autobiógrafos. (p. 83 e 84)

¹⁶³ Em nossa opinião, a expressão “histórias falsas” usada por Donnarumma, parece desconsiderar as noções de verossimilhança discutidas há séculos pela crítica literária. Talvez fosse mais apropriado o termo “histórias ficcionais”.

¹⁶⁴ (...) a satisfação das necessidades de uma subjetividade frágil e desmotivada que, vendo representado o próprio mundo, busca um resgate (p. 84)

¹⁶⁵ (...) se defender de uma realidade ameaçadora e dos problemas planetários cuja urgência não admitiria mais dilações ou ocultações (p.88)

¹⁶⁶ Entre os poucos exemplos de narrativas em que o eu se apresenta mais forte, Donnarumma cita *Tutto al più muoio* (2006) do posteriormente vencedor do *Strega* Edoardo Albinati escrito a quatro mãos com o ator Filippo Timi.

bene residuo di fronte al mondo disgregato.¹⁶⁷” E é por isso que muitas vezes a família termina sendo o espaço natural da narração, o único ambiente em que o eu se sente seguro e protegido, onde encontra valores morais e afetivos a serem preservados. Isto é, uma instituição social sólida que é o “solo rimedio ai disordini e agli smarrimenti patiti dall’individuo.”¹⁶⁸

Prática comum nos romances dos anos 2000 é também a redação carregada de reflexões do eu ou de demonstrações ensaísticas exageradas para fins de comprovação da tese do narrador, como se o leitor fosse ingênuo, não fosse capaz de construir nexos e precisasse de legendas explicativas para compreender a matéria abordada. Um didatismo que Donnarumma acredita que seja desnecessário e deixe a trama pesada. Por outro lado, é um hábito que garante a compreensão do ponto de vista de um eu cada vez mais necessitado de compreensão. “Nei romanzi degli ultimi decenni, l’emergenza dell’io narratore è infatti, per certi versi, il risarcimento che l’individuo trova alla propria irrilevanza sociale. Quanto meno gli scrittori italiani sono ascoltati, tanto più sentono il bisogno di dire cosa pensano.”¹⁶⁹

No desfecho do segundo capítulo, Donnarumma conclui que o fim do pós-moderno parece estar ligado de modo estatutário ao Realismo e observa que, na Itália, fatores como a fragilidade da tradição romanesca, a dificuldade de se desprender da ficcionalização pós-moderna, a preguiça de alguns autores e o oportunismo mercantil banalizaram e descreditaram essa corrente, fenômeno agravado pela constatação de que o próprio cânone realista do século XIX não segue padrões rígidos e engloba formas tão plurais e contrastivas que podem ser até consideradas antagônicas por sua natureza. Na atualidade, tais agentes terminam por ofuscar e desmerecer obras que procuram uma forma de retratar profundamente a dura realidade contemporânea e, para apreciá-las, o leitor mais avisado tende a esperar encontrar nelas atenuantes ao seu Realismo como invenções de estilo, presença do elemento mitopoético e um caráter visionário, ou seja, algo que as torne excepcional; são romances em que o Realismo, sem renunciar à sua necessidade de verdade, assume uma roupagem conscientemente problemática.

Por sua vez, o terceiro capítulo aborda a hipermodernidade como uma despedida do pós-moderno que se dá não através de uma ruptura brutal com o momento anterior, mas de uma nova guinada em direção ao real por meio de uma textualização do mundo cuja realidade é

¹⁶⁷ Se o subjetivismo e a narração em primeira pessoa se tornaram quase institucionais em uma parte tão grande da narrativa contemporânea italiana é porque o eu, na sua fragilidade, parece ser o único bem remanescente diante do mundo desagregado. (p. 90)

¹⁶⁸ (...) único remédio para as desordens e perturbações de que padece o indivíduo. (p. 93)

¹⁶⁹ Nos romances das últimas décadas, a emergência do eu narrador é na verdade, de certa maneira, o ressarcimento que o indivíduo encontra para a própria irrelevância social. Quanto menos os escritores italianos são escutados, mais sentem a necessidade de dizer o que pensam. (p. 94)

apresentada sob forma de trauma¹⁷⁰ e na qual o sujeito retorna na profundidade social da sua identidade. Nessa fase são reconsideradas tanto as tradições do Realismo quanto a herança modernista com sua inteligência e capacidade criativa. “Ciò che è cambiato rispetto al postmoderno è insomma la posizione intellettuale di chi scrive e si sente chiamato a prendere la parola sul presente; con la conseguenza di un vistoso mutamento anche nella scelta dei temi di rappresentazione.¹⁷¹”

Donnarumma esclarece que o conceito de hipermodernidade de que se valerá foi elaborado na França por pensadores como Paul Virilio e Gilles Lipovetsky. Se de um lado é alternativo e antagonista ao pós-moderno, de outro, reforça a ideia de que a modernidade nunca terminou, e aquilo a que assistimos no presente é uma continuação exasperada dela, às vezes até caricatural. Dessa forma, justifica-se diante do termo “moderno” o uso do prefixo “hiper” que traz consigo o excesso, a aceleração e a hipérbole que dominam a vida contemporânea tanto na esfera pública quanto privada em que, frente a um cenário de crise não apenas econômica, mas de recursos naturais e também humana, a sensibilidade coletiva real é aflorada. Assim, o passado de abundância torna-se objeto de celebrações em uma sociedade que requer cada vez mais lucros, mais produtividade e mais eficiência: uma série de exigências que segundo Donnarumma são ansiogênicas e intimidadoras para o indivíduo.

O narrador hipermoderno participa da vida pública e frequentemente aborda temas em voga na mídia que vão desde as questões ligadas ao mercado de trabalho e ao crime organizado, a assuntos relativos aos imigrantes na Itália, por exemplo. Nessas obras, Donnarumma afirma ser possível notar como escritores e intelectuais sintam cada vez mais a necessidade de falar sobre o presente de maneira direta, sem recorrer a artifícios do passado como as máscaras irônicas, por exemplo. Contudo, é importante ressaltar que seu posicionamento é humanista, mas não tem viés ideológico-partidário.

Entre os escritores que representam o momento de transição do pós-moderno para o hipermoderno no cenário literário internacional, Donnarumma destaca David Foster Wallace e Roberto Bolaño¹⁷². Já no âmbito italiano, um agente desses movimentos transformadores é Walter Siti, que parece guardar semelhanças com o francês Michel Houellebecq e o estadunidense Philip Roth, o que nos leva a crer em uma tendência intercontinental. Em *Resistere non serve a niente*, por exemplo, “il narratore si costituisce in personaggio che dialoga

¹⁷⁰ A questão do trauma já foi tratada nesta tese quando analisamos a obra *Senza trauma* de Daniele Giglioli.

¹⁷¹ Aquilo que mudou em relação ao pós-moderno é, em suma, a posição intelectual de quem escreve e se sente chamado a falar sobre o presente; com a consequência de uma vistosa mudança até na escolha dos temas de representação. (DONNARUMMA, p. 107)

¹⁷² Ambos faleceram na primeira década do século XXI.

con i propri eroi per ricostruirne la vicenda. (...) Siti oppone una retorica della presa diretta e del vissuto autobiografico come fonte privilegiata, se non esclusiva, del racconto.¹⁷³”

Continuando a tecer considerações sobre as obras de Siti, Donnarumma constata algumas características pós-modernas: muita seriedade na redação, cálculo, amostras de inteligência ensaística e certa clarividência. O “eu” sitiano é uma construção mentirosa, mas até nas mentiras é possível ver traços de verdade sobre o caráter do sujeito. Apesar de ter consciência de que a escrita é um artifício, só através dela é possível atingir alguma realidade, um retrato do mundo atual, algo que Siti sabe fazer bem porque é um excepcional historiador da contemporaneidade. Por outro lado, uma das características que o aproximam de outros hipermodernos, é o fato de que Siti não usa um tom nem conciliante nem moralista em seu retrato do mundo.

Dove invece Siti è già tutto ipermoderno è nella fede che il romanzo sia lo strumento più adatto per capire il presente, proprio perché impastato di invenzione e di fedeltà alla cronaca, di bugie e di realtà chiamata con il suo nome; nell’attribuzione all’io di ogni responsabilità di racconto, di giudizio, di sguardo; nella lucidità di un saggismo che segue il racconto del quotidiano senza soffocarlo; nel porre con lucidità il problema del realismo, della sua fragilità e delle sue ambizioni.¹⁷⁴

A crescente força do gênero narrativo é de certo um fenômeno que simboliza o momento literário atual, com destaque para o uso cada vez mais frequente dos termos ficção e não-ficção, distinção justificada pelo relevante emergir da segunda categoria. Nessa conjuntura, torna-se cada vez mais difícil separar jornalismo de literatura ou crônica de romance, os parâmetros nos quais estamos habituados a pensar a literatura alteram-se a cada dia. Além disso, Donnarumma afirma que essa resistência à ficcionalização que o hipermoderno tenta impor termina por reforçar a própria ficção, visto que dificulta cada vez mais que o leitor distinga na trama aquilo que é mediado e construído daquilo que, a rigor, pela classificação do termo não-ficção, deveria ser uma reprodução imediata da realidade, ainda que toda escrita seja um artefato para contá-la.

É passível de observação também, o fato que apesar de algumas características estilísticas do velho romance estarem sendo recuperadas, tais como a reconstrução das

¹⁷³ o narrador constitui-se em personagem que dialoga com os próprios heróis para reconstruir a sua história. (...) Siti opõe uma retórica da tomada direta e do vivido autobiográfico como fonte privilegiada, se não exclusiva, da narrativa. (DONNARUMMA, p.114 e 115)

¹⁷⁴ Por outro lado, onde Siti já é todo hipermoderno é na fé que o romance seja o instrumento mais adequado para entender o presente, justamente porque está cheio de invenções e de fidelidade às notícias, de mentiras e de realidade chamada com o seu nome; na atribuição ao eu de toda responsabilidade de narrativa, de juízo, de olhar; na lucidez de um ensaísmo que segue a narrativa do cotidiano sem sufocá-lo; em colocar com lucidez o problema do Realismo, da sua fragilidade e das suas ambições. (*ibidem*, p. 116 e 117)

circunstâncias de tempo e espaço, o uso de descrições detalhadas, a maneira como são apresentados os personagens com seu retrato psicológico típico e a documentação meticulosa de eventos históricos, a forma narrativa em forma de diário é estranha à tradição romanesca que não prevê essa proximidade entre o tempo em que os fatos ocorrem e o momento em que são narrados. Ademais, “il racconto svaria di continuo in una riflessione e in un quaderno di letture (di qui la frequenza di estese citazioni da opere altrui) che si sottraggono a una temporalità narrativa lineare¹⁷⁵.”

O vencedor do prêmio *Strega*, Edoardo Nesi, *Storia della mia gente* é para Donnarumma um exemplo de obra literária em que são perceptíveis alguns traços descritos no parágrafo anterior. Já no subtítulo do livro (*La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di provincia*¹⁷⁶) está declarada a componente autobiográfica de uma história que mostra ao leitor o envolvimento direto do narrador naquele contexto socioeconômico italiano. O eu narrador, que tem o mesmo nome do autor, assume com emotividade e subjetividade a mediação da realidade, em sua tentativa de analisar e compreender fatos concretos conhecidos do grande público através das notícias de jornal sobre um problema de relevância pública. Sua autoridade e credibilidade para contar a falência da indústria têxtil é oriunda justamente de sua experiência vivida em primeira pessoa. Contudo, para Donnarumma, o título de “non fiction novel” (romance não ficcional) dado a esse tipo de obra não passa de um rótulo de que as editoras se valem para aumentar a vendagem porque nem podem ser considerados romances e diz: “anche dove l'empiria sia mostrata e inseguita con particolare accanimento, gli effetti possono essere opposti rispetto a quelli del non fiction novel.”¹⁷⁷

“Non fiction narrazioni documentarie”¹⁷⁸ é o termo que Donnarumma usa para se referir a essas obras que, pondo limites à invenção e mensurando-se com o empírico, ameaçam a nossa própria ideia usual de literatura. Assim, na atualidade, prevalece a poética testemunhal com estilo ensaístico, mas, ao mesmo tempo, contraria-se a subjetividade mediante o apelo para documentos como maneira de atestar os fatos narrados, já que são atos escritos submetidos a uma validação pública que atestam certo comprometimento ético com a verdade. Essa busca escrupulosa pela exatidão afasta as referidas obras da tradição romanesca e, ainda que pensemos em um romance histórico, por exemplo, também não há possibilidade de enquadramento, dado

¹⁷⁵ a narrativa varia continuamente entre uma reflexão e um caderno de leituras (daí a frequência de extensas citações de obras de outrem) que se subtraem a uma temporalidade narrativa linear. (p. 118 e 119)

¹⁷⁶ Uma tradução literal do título em português poderia ser “História da minha gente. A raiva e o amor da minha vida como industrial de província.”

¹⁷⁷ mesmo onde a empiria é mostrada e perseguida com especial afinco, os efeitos podem ser opostos em relação àqueles do romance não ficcional. (p. 120)

¹⁷⁸ Narrações documentárias não ficcionais (p. 121)

que nesse subgênero a mistura entre verdade e invenção é estatutária. “Una poetica documentaria ha dunque finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso, extraletterarie.”¹⁷⁹

A poética do documento não esgota, contudo, as aspirações da literatura contemporânea. Acrescenta-se a ela a mediação subjetiva do narrador testemunha, é o que legitima aquele pouco de artificialidade da literatura sem o qual ela não existe, o que não quer dizer também que a ficção seja mentira.

Posta l'impossibilità di far coincidere documento e testimonianza, realtà e verità, si capisce perché sia negli autori sia nei lettori e nei critici, l'ossessione del come-davvero-sono-andate-le-cose operi nel momento stesso in cui la scrittura sembra metterla fuori gioco. La verità combatte contro il puro ordine dei fatti, senza riuscire a emanciparsene sino in fondo. Sempre sull'orlo di essere ridotto a fantasma dell'invasione mediatica, e da anni di testualismo più o meno radicale, l'empirico si difende facendo la voce grossa. Il realismo testimoniale e le scritture dell'io mettono in scena questo conflitto, non il gioco postmoderno della pandemia finzionale, né una supposta brutalità neo-naturalistica.¹⁸⁰

Aquilo que é testemunhado não pode ser considerado puramente empírico porque há subjetivação tanto na experiência quanto no relato, dessa forma, podemos detectar na hipermodernidade uma reabilitação do sujeito. Ainda que seja precário, instável e duvidoso, o eu hipermoderno é obstinado.

A propósito de escritas do eu, Donnarumma define autoficção como a narrativa em que, como numa autobiografia, autor, narrador e protagonista coincidem; mas em que, como em um romance, o protagonista realiza ações que o autor nunca realizou, e aos fatos reconhecidos como empiricamente realizados, misturam-se eventos reconhecíveis como não acontecidos (DONNARUMMA, 2014, p. 130). Para diferenciar autobiografia de autoficção é comum (e para Donnarumma necessário) que os autores tragam declarações explícitas na obra em notas conclusivas ou introdutórias, como faz por exemplo Walter Siti. Ainda assim, sua obra baseia-se justamente na tensão entre verdade e mentira e o leitor, incapaz de verificar os fatos e desconfiado do pacto de leitura estabelecido no paratexto, não pode ter clareza sobre aquilo que de fato foi vivido pelo narrador-personagem Walter.

¹⁷⁹ Uma poética documentária tem, portanto, finalidades práticas, morais, civis: em todo caso, extraliterárias. (p. 124 e 125)

¹⁸⁰ Posta a impossibilidade de fazer coincidir documento e testemunho, realidade e verdade, entende-se por que tanto nos autores quanto nos leitores e nos críticos, a obsessão por como-as-coisas-realmente-aconteceram opere no mesmo momento em que a escrita parece tirá-la do jogo. A verdade combate contra a pura ordem dos fatos, sem conseguir se emancipar profundamente deles. Sempre à beira de ser rebaixado a fantasma da intromissão mediática, e por anos de textualismo mais ou menos radical, o empírico defende-se falando grosso. O realismo testemunhal e as escritas do eu colocam em cena esse conflito, não o jogo pós-moderno da pandemia ficcional, nem uma suposta brutalidade neonaturalística. (p. 127)

Igualmente, em razão da expansão e quase institucionalização das escritas do eu próprias do hipermoderno, Donnarumma distingue outras duas modalidades muito comuns: autobiografia e *memoir*. A primeira exige pesquisa, checagem da história e tende à narrativa ordenada, ao passo que a segunda pode cruzar o presente com o passado e é a forma como a pessoa se lembra da própria vida, por isso tende a conter mais ficção, ainda que o negue. Ou seja, o primeiro e o segundo subgêneros diferenciam-se entre eles não pela natureza do relato, mas pelo recorte, além disso, ambos aspiram a um grau de veracidade que não é sequer esperado de um romance e que não se acredita que possa ser atingido. “Autobiografie e memoir, insomma non sono autofiction. L’autore autofinzionale esibisce le sue bugie; l’autobiografo può dirne altrettante, ma le nasconde.”¹⁸¹

Em obras narradas na primeira pessoa é habitual a manifestação daquilo que Donnarumma chama de “vacilação identitária”, isto é, a fragilidade e a insuficiência de um sujeito cuja narrativa é, ao mesmo tempo, a teatralização da crise em que se encontra e sua terapia. Diante desse quadro caótico, a adoção de formas convencionais, ainda que precárias ou fictícias, é o único modo para buscar a verdade e é assim que o Realismo se fortalece como traço das narrativas hipermodernas. Em um mundo onde a literatura tornou-se marginal e predomina a comunicação midiática, o Realismo busca uma aproximação das imagens que o cinema, a internet e a televisão propagam a todo instante. No entanto, à diferença do que houve no passado, no Realismo hipermoderno não há imediatismo possível na visão da realidade, “la lente si è inspessita: non pretende di far vedere la cosa in sè, ma la cosa attraverso sè, come solo possibile accesso, cioè nella consapevolezza che una mediazione è consustanziale all’atto della rappresentazione (...) nessuna ingenuità è più possibile.”¹⁸² Esse novo Realismo documentário e testemunhal que a todo tempo faz oposição entre ficção e não ficção convoca o olhar, o juízo e a experiência daquele que narra. Não concerne a uma representação da realidade transparente ou inocente, porque tem o filtro da voz narrante.

Ademais, Donnarumma questiona o porquê de as obras narrativas atuais continuarem recebendo o título de romances uma vez que é possível emancipar-se desse rótulo sem renunciar ao relato e sem demérito para os melhores narradores italianos que, em sua opinião, não são romancistas. Ele acredita que a narrativa como um todo ganhe a cada dia mais força, principalmente com os ensaios narrativizados, entre eles o que chama de “personal essay”, uma

¹⁸¹ Autobiografias e *memoirs*, em suma não são autoficção. O autor autoficcional exhibe as suas mentiras; o autobiógrafo pode dizer outras tantas, mas as esconde. (p. 134)

¹⁸² a lente espessou: non almeja mostrar a coisa em si, mas a coisa através de si, como único possível acesso, isto é, na consciência que uma mediação e consustancial ao ato da representação (...) nenhuma ingenuidade é mais possível. (p. 147)

das melhores invenções da literatura hipermoderna, na medida em que une testemunho e documento dentro de um espaço textual que pode manifestar-se livre do enquadramento no gênero romanesco. Esse último, por outro lado, está sendo banalizado e transformado em gênero editorial cuja aplicação em vão a qualquer obra narrativa de mais de cem páginas causa um esvaziamento tanto da sua caracterização quanto da sua força intelectual.

E, novamente, Walter Siti é lembrado por Donnarumma como um exemplo positivo de romancista realista hipermoderno que, não obstante manter o padrão contemporâneo das escritas do eu, demonstra que a autoficção não precisa ser pobre ou limitada, ao contrário, pode ser um instrumento eficaz de investigação da realidade. Em *Resistere non serve a niente*, Siti “si avvicina di più a un romanzo – romanzo che mette a nudo i propri meccanismi per rifletterci sopra, e insieme riesce a fare, più che sociologia, un’antropologia del presente che ha un punto di forza nella sua spiacevolezza.¹⁸³” De certa maneira, Siti utiliza-se da hibridez do gênero romanesco para explorar os limites de sua potencialidade narrativa e o faz refletindo na própria obra sobre os artifícios de que se vale para estruturá-la.

Prosseguindo sua análise, Donnarumma define Hipermodernismo como uma praxe literária que não é uma versão hiperbólica de Modernismo, mas uma contração que significa Modernismo da Hipermodernidade, nomenclatura que, apesar de não cobrir toda a literatura hipermoderna, pode ser usada para designar algumas de suas propriedades comuns. Entre elas está a predileção por uma sexualidade perversa:

La mia ipotesi è che, in primo luogo, la maniera pornografica trasformi l’imagerie e il linguaggio pornografico in linguaggio d’arte, privandoli della finalità pratica dell’eccitazione, invertendoli di segno per renderli perturbanti, piegandoli a fini conoscitivi. (...) In secondo luogo, questa eccedenza che è anzitutto stilistica (in questi libri si parla di sesso troppo, e di una sessualità che va troppo in là) si fa carico di provocazioni che un tempo sarebbero state d’avanguardia. Mentre infatti la letteratura midcult rappresenta la vita sessuale in termini socialmente accettabili, e quindi in un regime di autocensura e morigeratezza, l’ipermodernismo salta le censure e procede deciso verso l’immoralismo e l’amoralità. È forse qui che gli ipermodernisti giocano la carta della loro identità e toccano il loro limite: in qualche modo, la maniera pornografica è coatta perché, mentre si misura con la società mediatizzata proprio sul suo campo (cioè la produzione dei desideri come immaginimerce), sembra condannarsi a inseguirla in una corsa al rincaro. Questa spinta non è più il *make it new* modernista, ma ne è un erede: è il *make it grater* ipermodernista.¹⁸⁴

¹⁸³ aproxima-se mais de um romance – romance que despe os próprios mecanismos para refletir sobre eles, e ao mesmo tempo consegue fazer, mais do que sociologia, uma antropologia do presente que tem um ponto de força no seu desprazer. (p. 156)

¹⁸⁴ A minha hipótese é que, em primeiro lugar, a maneira pornográfica transforme o imaginário e a linguagem pornográfica em linguagem de arte, privando-os da finalidade prática da excitação, distorcendo seus sinais para torná-los perturbadores, curvando-os a fins cognitivos. (...) Em segundo lugar, essa excedência que é acima de

No final do terceiro capítulo, Donnarumma se questiona se, a despeito da globalização, a Itália conservaria uma identidade hipermoderna própria e, entre as suas especificidades, sinaliza que a chegada do hipermoderno na Itália coincidiu com a entrada de Silvio Berlusconi na cena política¹⁸⁵, o que faz com que a literatura do período esteja, em parte, marcada pelo antiberlusconismo, dada a capacidade de denúncia crítica do presente observada nessas obras. Assim, o autor conclui que a produção narrativa contemporânea está marcada por uma grande contradição: se por um lado é perceptível o desejo de lançar mão da literatura para moralizar e educar eticamente, por outro, conforme mencionado no parágrafo anterior, constata-se uma exibição desmedida de fatos imorais e certo anseio transgressor dos bons costumes.

O capítulo quatro explica que outra especificidade do Hipermoderno italiano reside nos modos em que são recuperadas as tradições realísticas, pois enquanto no resto do mundo vemos um renascimento do romance que concilia a tradição do século XIX com o modernismo, na Itália estão em voga livros que não podemos definir como romances, mas em que o realismo é alcançado por outras vias como a proximidade com a reconstrução jornalístico documental e a dicotomia entre ficção e não ficção, ainda que a primeira faça muito mais sucesso nas televisões italianas do que nas livrarias. “La fiction tende a costituirsi come un campo immaginario autonomo che non ha la responsabilità di fronte al reale – con il quale, semmai, intrattiene rapporti di lateralità o di sostituzione”¹⁸⁶ Por sua vez, “la non fiction assume spesso la forma del racconto, senza perciò diventare fiction”¹⁸⁷ e nessas circunstâncias as duas se confundem e passeiam uma na outra. Isso ocorre porque a literatura não é um campo imóvel e fechado com gêneros codificados em que necessariamente o que não for ficção não será considerado literatura. “Non si può dare verità senza una qualche ricostruzione o simulazione”¹⁸⁸, ademais, a literatura não pretende uma verdade sujeita a verificações empíricas, ao contrário, seu escopo é entreter e fantasiar.

tudo estilística (nesses livros fala-se demais de sexo, e de uma sexualidade que vai longe demais) carregada de provocações que em outros tempos teriam sido de vanguarda. Enquanto, de fato, a literatura midcult representa a vida sexual em termos socialmente aceitáveis, e, portanto, em um regime de autocensura e de morigeração, o hipermodernismo pula as censuras e procede decidido em direção ao imoralismo ou amoralismo. Talvez seja aqui que os hipermodernistas revelem sua identidade e toquem seu limite: de algum modo, a maneira pornográfica é compulsória porque, enquanto mede forças com a sociedade midiaticizada justamente no seu campo (isto é a produção dos desejos como imagens-mercadoria), parece condenar-se a persegui-la em uma disputa por sua valorização. Esse estímulo não é mais o *make it new* modernista, mas é um herdeiro dele: é o *make it greater* hipermodernista. (p. 162)

¹⁸⁵ Silvio Berlusconi foi eleito presidente do conselho pela primeira vez em 1994.

¹⁸⁶ A ficção tende a constituir-se como um campo imaginário autônomo que não tem a responsabilidade diante do real – com o qual, eventualmente, mantém relações de lateralidade ou de substituição. (p. 167)

¹⁸⁷ A não ficção assume frequentemente a forma narrativa, sem por isso tornar-se ficção. (p. 168)

¹⁸⁸ Não se pode dar verdade sem alguma reconstrução ou simulação (p. 172)

Donnarumma acredita que apesar da noção de verdade estar cada vez mais desacreditada no mundo contemporâneo, sobretudo no âmbito da filosofia, os autores e o mercado editorial continuam valendo-se do grande sucesso que obras baseadas em histórias reais obtêm junto ao grande público como chamariz para potenciar as vendas, porque divulgar que uma obra narrativa advém de fatos tende a evitar que as pessoas se sintam indiferentes a ela e aumenta a sua receptividade.

Ainda que não se fale de leitores ingênuos e que eles tenham consciência da impossibilidade de acesso à verdade, busca-se a realidade que resiste à ficcionalização inerente ao narrado, isto é, “la verità del falso”¹⁸⁹, prática que demonstra que a verdade continua sendo uma necessidade antropológica da qual as pessoas não conseguem prescindir tão facilmente. “In un certo senso è un meccanismo da coazione nevrotica: chiediamo la verità proprio là dove sappiamo che c’è finzione; e d’altra parte, c’è l’intuizione che quella che chiamiamo verità non esiste allo stato puro, e può solo mescolarsi con la sua negazione.”¹⁹⁰

No século XXI a máxima “eu só acredito vendo” nunca foi tão pertinente. A cada dia, a literatura espelha-se mais na construção de imagens que se assemelhem àquelas da televisão e, não por acaso, muitas obras narrativas parecem roteiros prontos para serem transformados em filmes. Ainda assim, as mídias em geral estão desacreditadas, o ceticismo virou senso comum e a consciência de que tanto a informação quanto o entretenimento que chegam ao público são orientados e parciais está cada vez mais difundida. “È anzi possibile che il vissuto sia simulato e che il simulato sia vissuto”¹⁹¹, contudo, “il vero si produce dentro l’apparato della simulazione: esiste solo al suo interno”¹⁹² e o indivíduo que preferir se manter alheio às mídias por não acreditar em nada, abdicará tanto de qualquer resquício do real quanto de experiências estéticas.

Segundo Donnarumma, nas formas de realismo hipermoderno que se afirmaram na Itália desde os anos 1990, a mescla entre ficção e não ficção é estatutária e Walter Siti é um autor que faz muito bom uso dessa dicotomia, promovendo-a a “vertigine ermeneutica e

¹⁸⁹ Importante observar que no subcapítulo *La verità del falso* (A verdade do falso, p. 176), o autor não usa o termo verossimilhança em momento algum. A literatura como arte da verossimilhança foi discutida por grandes autores como Giovanni Boccaccio e Torquato Tasso, ao longo dos séculos, mas Donnarumma, para explicar o fenômeno ficcional da atualidade, recorreu a obras de filósofos contemporâneos como Giovanni Vattimo, Pascal Engel ou Diego Marconi.

¹⁹⁰ Em um certo sentido é um mecanismo de coação neurótica: pedimos a verdade justamente onde sabemos que há ficção; e por outro lado, há a intuição que aquilo que chamamos de verdade não existe no estado puro, e pode apenas misturar-se com a sua negação. (p. 178)

¹⁹¹ É, aliás, possível que o vivido seja simulado e que o simulado seja vivido. (p.179)

¹⁹² A verdade se produz dentro do aparato da simulação: existe apenas no seu interior. (p. 180)

ambiguità conoscitiva”¹⁹³. Donnarumma defende que *Resistere non serve a niente* seja canonicamente romanesco e que seu mérito está em denunciar, através da invenção realística,

ciò che in un discorso di realtà sarebbe difficile, rischioso o innamissibile. (...) Sorretto da un evidente e quasi zoliano lavoro di documentazione sulla finanza e sulla criminalità organizzata, il racconto procede esibendo metaletterariamente i propri artifici: la storia, infatti, è narrata da Walter, che si interroga su di essa, per mandato del protagonista Tommaso (...) siamo in un regime conclamato di finzione e verità romanesche.¹⁹⁴

A próxima autora a quem Donnarumma recorre na sua análise do panorama literário do novo milênio é Helena Janeczek, ela que quando *Ipermodernità* foi publicado, em 2014, ainda não havia vencido o prêmio *Strega*, fato que ocorreu em 2018, mas já suscitava o interesse do ensaísta pelo domínio do *pathos* hipermoderno da verdade em suas obras. Em *Cibo* (2002), interessa observar a coincidência entre o nome da narradora e o nome da autora, sinal que parece estipular o pacto autobiográfico. Entretanto, a protagonista Daniela demonstra-se ser um alter ego da narradora, o que retira do eu narrante sua centralidade absoluta e sugere “un autobiografismo smorzato e frammentario.”¹⁹⁵

Pois é exatamente nessa fragilidade de um narrador parcial, não onipresente, que declara não saber de tudo e não poder ter acesso à interioridade do outro que reside a garantia de credibilidade de *Cibo*. Sua vontade de testemunho, apesar das enunciadas incertezas, pode ser ratificada pela prática de lançar mão de documentos que comprovam os fatos narrados e, concomitantemente, admitir, contudo, a mediação de seu olhar subjetivo. Ademais, a última parte do livro, diz respeito a uma história de domínio público, característica que a aproxima do *stregato* *La ragazza con la Leica*, já que esse último, ao mesmo tempo em que se vale de episódios do conhecimento coletivo sobre a biografia de uma fotógrafa famosa, também se aproxima da trajetória pessoal de Helena Janeczek. Todavia, enquanto *Cibo* começa no âmbito pessoal e termina em um caso público, *La ragazza con la Leica* faz o percurso inverso, ou seja, parte da biografia de uma figura pública para, ao final, atingir a intimidade da escritora.

Antonio Franchini, por sua vez, é o autor escolhido por Donnarumma para tratar outro fenômeno literário contemporâneo que ele alcunha de “retorica del coinvolgimento”¹⁹⁶. No caso em questão, a obra analisada é *L’abusivo* (2001) que narra o homicídio do cronista Giancarlo

¹⁹³ vertigem hermenêutica e ambiguidade cognitiva (p. 180)

¹⁹⁴ aquilo que em um discurso de realidade seria difícil, arriscado ou inadmissível. (...) Amparado por um evidente e quase zoliano trabalho de documentação sobre o mercado financeiro e sobre a criminalidade organizada, a narrativa procede exibindo metaliterariamente os próprios artificios: a história, de fato, é narrada por Walter, que se interroga sobre ela, a mando do protagonista Tommaso (...) estamos em um regime conclamado de ficção e verdade romanescas. (p. 181 e 182)

¹⁹⁵ Un autobiografismo atenuado e fragmentário (p. 183)

¹⁹⁶ Retórica do envolvimento (p. 187)

Siani pela Camorra, apresentado já na contracapa como “un libro su un fatto pubblico”¹⁹⁷. Optamos por trazê-lo à nossa pesquisa pela semelhança com o *stregato La scuola cattolica*, do já citado por Donnarumma, Edoardo Albinati. Em ambos constatamos que a reconstrução dos crimes, apesar de muito próxima do jornalismo e da narração documentária, ganha força de apelo ao leitor pelo envolvimento dos próprios autores no caso, através de uma narrativa autobiográfica. Ou seja, para conquistar a credibilidade do público é importante

che l’io narrante si impegni in una personale ricerca di verità, che definisca il proprio destino in relazione al destino di Siani¹⁹⁸, che, infine, metta in scena un processo in cui viene gradualmente acquisita un’esperienza. Non sono i nudi fatti a contare, e neppure le interpretazioni divergenti cui i fatti possono essere sottoposti (...) ciò che conta è il progressivo riappropriarsi di quella vicenda, del suo senso e del destino di Siani da parte del narratore. Siamo in una retorica del coinvolgimento: per chi racconta, che conosce in questo modo la cosa, e di riflesso per il lettore, a cui non è chiesta nè l’imparzialità, nè l’intelligenza passionata, nè l’attitudine critica che richiederebbe, invece, un saggio.¹⁹⁹

O filtro subjetivo é necessário à reconstrução de um caso público; apresentar documentos não é o bastante e, na opinião de Donnarumma, Roberto Saviano é mais um autor que parece saber bem disso já que em *Gomorra*, mesmo quando cita um artigo publicado no jornal ele o reescreve de forma que as informações passem sempre pelo olhar do narrador, colocando-se como testemunha do mundo que o cerca e, especificamente nesse caso, fazendo com que a responsabilidade ética que motivou a escrita das denúncias que fez sobre a Camorra mudassem não apenas o rumo do país, mas de sua vida enquanto indivíduo. De fato, Saviano abdicou de sua própria segurança e da liberdade de ir e vir para fazer algo que julgava ter o dever moral de fazer e, naturalmente, obteve com isso a empatia de grande parte dos leitores.

O campo do desejo hipermoderno de fundar a verdade narrativa não se resume, todavia, à mistura entre testemunho e documentação. Donnarumma traz como exemplo o autor Antonio Moresco²⁰⁰ que, mesmo narrando em primeira pessoa, se afasta daquilo que entendemos por

¹⁹⁷ Um livro sobre um fato público (p. 186)

¹⁹⁸ Em *La scuola cattolica* o destino de Siani, isto é, da vítima, equivaleria, guardadas as devidas singularidades, ao destino de Donatella Colasanti e Rosaria Lopez torturadas no episódio criminoso que ficou conhecido como o “massacro del Circeo” (massacre de Circeo).

¹⁹⁹ que o eu narrante se empenhe em uma busca pela verdade pessoal, que defina o próprio destino em relação ao destino de Siani, que, enfim, ponha em cena um processo no qual é gradualmente adquirida uma experiência. Não são os fatos nus que contam, e nem as interpretações divergentes às quais os fatos podem estar submetidos (...) o que conta é uma progressiva reapropriação daquela história, do seu sentido e do destino de Siani por parte do narrador. Estamos em uma retórica do envolvimento: para quem narra, que nesse modo conhece a coisa, e de reflexo para o leitor, a quem não é pedido nem a imparcialidade nem a inteligência desapaixonada, nem a atitude crítica que exigiria, ao contrário, um ensaio. (p. 187)

²⁰⁰ Sobre a irrealidade presente em suas obras, é válido observar que Antonio Moresco entrou da *dozzina* do *Strega*, em 2016, com *L’addio* (Giunti, 2016), romance policial narrado em primeira pessoa por um policial defunto (n.d.a.).

autobiografia porque constrói obras em que a liberdade de invenção, a mistura de realidade e irreabilidade, o universo onírico e uma total indiferença à retórica da certificação dos fatos parecem defender a ilegitimidade de uma suposta fronteira entre a ficção e a não ficção. “Moresco vuol dire che la verità può stare ovunque e che non si lascia addomesticare dalle verifiche dell’empiricamente accaduto (...) il discorso fonda la sua verità sull’esperienza di un soggetto che diventa *superstes* di se stesso e *martirs* dei propri valori.”²⁰¹ Não importa descobrir a verdade sobre algo, mas sobre si mesmo e, para Donnarumma, Moresco acredita na “coincidenza della verità con l’io”²⁰².

No quinto e último capítulo de *Ipermodernità* Donnarumma afirma que o narrador contemporâneo está propenso a assumir uma postura de antropólogo ou sociólogo com certas predileções temáticas de nítido abandono das poéticas do pós-modernismo. O romance do século XXI preocupa-se em informar e denunciar as mazelas do presente com uma postura de participação civil, reivindicando um papel ativo da literatura sobre as questões públicas e fazendo dela um instrumento do presente. Para tanto, entre os temas mais encontrados na atualidade, está por exemplo a questão do trabalho e, mais especificamente, do trabalho informal ou do desemprego, um assunto cotidiano de que a literatura não costumava se ocupar.

É através do retorno ao método realista que a literatura hipermoderna anseia mudar o horizonte de conhecimento do leitor, realizando a inserção de determinados temas nas obras, rompendo as censuras dos velhos códigos e incluindo aquilo que ainda não foi literariamente representado: “la logica del realismo sta pure nell’acquisizione al campo della letteratura seria di ciò che prima era colpito da un interdetto, perché ritenuto troppo basso, sconveniente o irrilevante.”²⁰³

Entretanto, o Realismo não se resume aos seus temas. Sua intenção é contar histórias verossímeis cuja técnica consiste em uma construção artificial, uma convenção, um código historicamente determinado e, ao mesmo tempo, mutável e flexível que produz no leitor um efeito de maior aceitação da ficcionalização, visto que “nasconde i caratteri finzionali simulando, più che l’universalmente vero, il contingentemente reale”²⁰⁴ e com seus métodos

²⁰¹ Moresco quer dizer que a verdade pode estar em toda parte e que não se deixa adomesticar pelas verificações do empiricamente ocorrido (...) o discurso funda a sua verdade na experiência de um sujeito que se torna supérstite de si mesmo e mártir dos próprios valores.

²⁰² coincidência da verdade com o eu (p. 198)

²⁰³ a lógica do realismo está também na aquisição pelo campo da literatura séria daquilo que antes era atingido por uma interdição, porque considerado baixo demais, inconveniente ou irrelevante. (p. 204)

²⁰⁴ esconde os caracteres ficcionais simulando, mais do que o universalmente verdadeiro, o contingentemente real. (p. 206)

consegue “acionare mecanismos de reconhecimento e identificação, guiar a construção da nossa identidade e del mundo che ci circonda.”²⁰⁵

Uma grande colaboradora da lógica da história crível é a narrativa em primeira pessoa, por isso a sua disseminação tão ampla na literatura hipermoderna. Ela traz consigo a exibição do mundo familiar e íntimo dos personagens, suas normas comportamentais e seus valores, além da desordem e dos conflitos cotidianos com os quais o público se identifica. A empatia é ainda maior quando o eu narrador deixa transparecer suas fragilidades e sua dificuldade ou até incapacidade de compreender o mundo, mostrando que não é onisciente, que não sabe de tudo e, por isso, afastando-se de moralismos. Por outro lado, o fato de contar a sua versão dos fatos em primeira pessoa revela que o narrador reivindica o seu direito de testemunhar, de ter voz no mundo.

Nel romanzo e nei racconti ipermoderni il narratore in prima persona è pressoché istituzionale: e vale la pena di insistere ancora una volta proprio sulla persona grammaticale, anziché sulla focalizzazione, poiché non c'è analisi narratologica che sappia rendere ragione del pathos dell'io che parla. Naturalmente, la qualità della voce in prima persona va da un massimo di volontà testimoniale all'esibizione dell'incapacità di ordinare, comprendere e vedere le cose.²⁰⁶

Donnarumma esclarece que as histórias reais não são um monopólio, ao contrário: livros com enredos inventados continuam a aparecer em enorme quantidade, mas o intriga constatar que mesmo nessas obras declaradamente ficcionais faz-se habitualmente alusão a pessoas e experiências que realmente existiram com o intuito de suscitar a curiosidade e, conseqüentemente, a aproximação do público. Do mesmo modo, o inverso também ocorre: uma história real pode ser inflada com fatos que podem acontecer, isto é, que são factíveis, mas não necessariamente se realizaram de fato. Essa inclusive foi uma das críticas feitas a Roberto Saviano em *Gomorra*, pois há quem defenda que nem tudo o que foi relatado efetivamente se passou, apesar de serem situações universalmente tidas como realizáveis. O certo é que após tantas discussões sobre o falso e a ficção no campo da teoria da literatura, aquilo que é possível deixou de ser imediatamente crível. O leitor está cada vez mais desconfiado e menos ingênuo, portanto, suspeita constantemente que está sendo enganado, como se a literatura fosse uma espécie de *reality show*.

²⁰⁵ acionar mecanismos de reconhecimento e identificação, guiar a construção da nossa identidade e do mundo que nos circunda (p. 207)

²⁰⁶ No romance e nos contos hipermodernos o narrador em primeira pessoa é praticamente institucional: e vale a pena insistir mais uma vez na pessoa gramatical mesmo, e não na focalização, visto que não há análise narratológica que saiba justificar o *pathos* do eu que fala. Naturalmente, a qualidade da voz na primeira pessoa vai desde uma vontade máxima de testemunhar até a exibição da incapacidade de ordenar, compreender e ver as coisas. (p. 209)

Ao final do quinto capítulo, Donnarumma aprofunda sua análise sobre a já anteriormente mencionada prática da mesclagem de reportagem jornalística com narrativa literária, o subgênero chamado *reportage* que no Brasil é conhecido como jornalismo literário ou reportagem-ensaio. Apesar de facilmente encontrado e em plena multiplicação na atualidade, o autor atesta que não se trata exatamente de uma novidade em seu país.

Oriana Fallaci²⁰⁷ o Tiziano Terzani²⁰⁸ non hanno dovuto attendere l'ipermoderno per vendere migliaia di copie. Nuovo è quindi non tanto il riconoscimento che il discorso di matrice giornalistica ottiene dalla grande editoria e dal pubblico, e che pure mi sembra cresciuto; quanto il peso che questa produzione assume nel campo letterario, la sua capacità di influenzare altri generi di scrittura e, spesso, la sua qualità. Soprattutto, uno dei maggiori elementi di novità di questi libri sta nello sforzo che essi esibiscono per attestare la loro veridicità di fronte al pericolo costantemente avvertito della derealizzazione mediatica.²⁰⁹

O *reportage* é mais uma das facetas do realismo hipermoderno que busca algo além da máxima aproximação do efeito de credibilidade passado por uma imagem. É como se o autor conseguisse furar a tela onde os fatos são mostrados e os trouxesse para ainda mais perto do leitor, muitas vezes apropriando-se do ocorrido como experiência subjetiva, vivida em primeira pessoa. Na opinião de Donnarumma, a Itália movimenta-se, literariamente falando, em uma direção um pouco diferente do restante do mundo porque ao passo que em outros países a tradição romanesca foi largamente retomada, o *Bel Paese* baseia sua produção literária no presente da sociedade do *show business*.

Na conclusão, Donnarumma explica que sua obra é uma tentativa de história do presente cujas dificuldades residem na congruência de obras singulares demais para serem colocadas em um mesmo invólucro. No entanto, sua tarefa enquanto historiador literário é detectar um campo de problemas comuns, independentemente das individualidades, de modo a poder marcar rupturas com o passado e narrar as transformações até o presente. “Se lo storico letterario generalizza, è per trovare dominanti”²¹⁰. Ademais, o autor se questiona se é possível falar sobre

²⁰⁷ Em 1979 a autora publicou o sucesso de vendas *Um homem* (ed. Record), obra traduzida em vários países que narra a tentativa arquitetada por seu então namorado, o ativista grego Alekos Panagulis, de assassinar Georgios Papadopoulos, à época tirano da Grécia.

²⁰⁸ Jornalista italiano que foi correspondente na Ásia de importantes jornais como o *Corriere della sera* e *La Repubblica* e autor de best-sellers sobre a cultura oriental, entre eles *Un indovino mi disse* (*Um adivinho me disse*, publicado no Brasil pela editora Globo, em 2005). Escreveu também sobre as guerras que testemunhou naquele continente.

²⁰⁹ Oriana Fallaci ou Tiziano Terzani não tiveram que esperar o hipermoderno para vender milhares de cópias. Novo é então não tanto o reconhecimento que o discurso de matriz jornalística obtém da grande editoria e do público, e que me parece até maior; mas o peso que essa produção assume no campo literário, a sua capacidade de influenciar outros tipos de escrita e, frequentemente, a sua qualidade. Sobretudo, um dos maiores elementos de novidade desses livros está no esforço que eles exibem para atestar a sua veracidade frente ao perigo constantemente advertido da desrealização midiática. (p. 213)

²¹⁰ Se o historiador literário generaliza, é para encontrar dominantes. (p. 225)

uma situação na qual estamos imersos, já que a história tende a tratar a posteriori de períodos já concluídos, vendo-os de fora e de longe.

Para Donnarumma, a historiografia do presente é sim possível caso seja imposta uma distância anacrônica para analisar a contemporaneidade. “Perciò non è vero che non esiste storia se non di ciò che si è concluso; al contrario, fare storia può essere appunto cercare una direzione, orientare la lettura dei fatti su un’ipotesi di futuro, far cadere la luce là dove essa dovrebbe restare, augurio o timore che sia.”²¹¹ É relevante também ter consciência de que em cada tempo histórico existem forças contrastantes que impedem uma unificação das manifestações culturais em geral e, principalmente, que seria inadequado atribuir juízo de valor, negativo ou positivo que seja, àquilo que parece novo, adotando parâmetros literários do passado. Isso porque o presente é conflituoso e desordenado, mas o passado também não foi unitário. Somos nós que o enxergamos de maneira homogênea no presente uma vez que as divergências que existiam foram achatadas pelo domínio das características narrativas prósperas.

Em suas considerações finais, Donnarumma reflete sobre o seu próprio ofício explicando que precisou fazer um recorte histórico para redigir *Ipermodernità*. Nesse caso foi apenas a definição de um momento inicial, já que o presente está em curso e não é possível estabelecer o seu término. O autor também alerta para o risco de miopia quando se opera em âmbitos históricos tão circunscritos, por isso a necessidade de olhar para o passado e inserir-se em uma história mais longa, já que para ele a compreensão advém justamente da avaliação das pluralidades evolutivas. Entretanto, em razão de sua matéria móvel, não há como fugir da possibilidade de uma aposta errônea quando se trata de estipular os sintomas dominantes na literatura contemporânea, portanto é importante nem aderir indiscriminadamente à pluralidade, nem fechar demais o cerco excluindo o restante. Ainda assim, Donnarumma acredita que o risco seja válido e demonstra-se contrário ao engessamento acadêmico que usualmente rechaça o caráter inovador das obras atuais, “che vede ovunque il ripresentarsi del già noto, esorcizza il nuovo come riedizione del vecchio e che nega, alla fine, la storia se non in forma di ripetizione, stanchezza, declino”²¹², com uma “lungimiranza scettica contro le sirene dell’attualità”²¹³.

Um conceito ao qual a história literária contemporânea deve renunciar, segundo Donnarumma, é o de cânone; sua noção inclui um decorrer do tempo que ela desconhece. É

²¹¹ Por isso não é verdade que não existe história a não ser daquilo que se concluiu; ao contrário, fazer história pode ser justamente buscar uma direção, orientar a leitura dos fatos com base numa hipótese de futuro, direcionar a luz para onde ela deveria permanecer, seja por desejo ou temor. (p. 227)

²¹² que vê por toda parte a representação do já conhecido, exorciza o novo como reedição do velho e que nega, ao final, a história que não seja na forma de repetição, cansaço, declínio. (p. 231)

²¹³ clarividência cética contra as sirenes da atualidade. (p. 231)

fundamental entender que o cânone está em processo de construção cujos primeiros passos são dados pelo juízo de valor daqueles que o autor chama de críticos militantes, ou seja, ensaístas como ele que, pela experiência, conseguem detectar, ainda no desenvolver de sua formação, zonas de consenso sobre certos autores e obras de seu tempo. Em suma, para uma melhor compreensão do presente é preciso que o crítico deixe de lado o desejo de encontrar um mestre ou uma obra padrão e dirija seu olhar para a pesquisa dos sintomas através dos quais o presente se manifesta.

2.3 A literatura circunstante

Uma das mais recentes e completas contribuições sobre a literatura italiana do novo milênio foi a publicação, em 2018, da obra *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea* do professor de literatura contemporânea da Università degli Studi dell'Aquila, Gianluigi Simonetti, que foi capaz de percorrer um importante volume de publicações do período tanto em termos de poesia quanto de prosa. O capítulo sobre a poesia não vai ao encontro dos estudos desta tese e, por isso, não será aproveitado na presente análise. No entanto, no que diz respeito à prosa, Simonetti explorou um volumoso número de textos narrativos da atualidade, incluindo considerações sobre treze autores entre os dezenove vencedores do *Premio Strega* no século XXI, conteúdo de grande valia para a nossa pesquisa e que, quando especificamente concernente a um romance ganhador, foi incorporado ao subcapítulo referente àquela obra.

Não houve menção explícita nem a esse nem a outros prêmios literários em seu ensaio e, algumas vezes, as obras dos autores *stregati* de que se ocupou para ilustrar determinados fenômenos da literatura do novo milênio, chamada por ele de “literatura circunstante”, não foram exatamente as que ganharam o *Strega*, ou não foram as únicas daqueles autores a serem consideradas por Simonetti. De fato, suas escolhas nos fizeram refletir sobre os reais critérios adotados por esse concurso, já que o regulamento prevê a avaliação do romance candidato como obra singular e não do conjunto bibliográfico daquele autor, mas é possível constatar com certa frequência que o romance com o qual venceu o *Strega* não só pode não ser o de maior qualidade entre as obras assinadas por ele, como também não poderia ter sido considerado o melhor entre os concorrentes daquele ano, levando-nos a crer que o *Strega* pode adotar políticas compensatórias em vantagem de autores, cujo conjunto da obra conte mais do que o romance com o qual concorreu na edição em que foi condecorado.

Citando premiações de maneira genérica, Simonetti comenta que, em um contexto literário no qual cada vez mais os narradores são testemunhas diretas de uma experiência irreduzível – não máscaras de sujeito coletivo, mas indivíduos singulares autobiográficos –, não é casual o fato que prêmios literários antes destinados aos romances hoje sejam conferidos a livros de memórias de variados arranjos ficcionais como *La scuola cattolica*, de Albinati, ou *Il desiderio di essere come tutti*, de Piccolo. “Il tutto all’ombra di un io enorme (e insincero) che sta colonizzando la società e l’estetica: quello che chiacchiera nei social network.”²¹⁴

Na introdução do ensaio em questão, Simonetti esclarece que o seu ponto de partida são as obras literárias publicadas a partir da última década do século XX e que não se valeu de saberes extraliterários como a filosofia, a sociologia ou a psicologia para as suas análises, atendo-se quase exclusivamente ao formato e ao conteúdo da obras, observando não só aquilo que transmitem explicitamente ao leitor, mas sobretudo aquilo que comunicam involuntariamente.

Segundo Simonetti é impossível determinar um período exato que seja o divisor de águas entre a literatura circunstante e aquela do passado. No entanto, em seu conjunto, naquilo que se escreve hoje não há mais nada, ou quase nada, da produção narrativa dos séculos XIX ou XX. O autor também não acredita que toda essa transformação seja devida apenas às exigências do mercado, o fato é que há uma coincidência entre leitores cansados de enfrentar formas complicadas e autores extenuados pelo esforço demandado para criá-las.

Para traçar uma descrição por inteiro da literatura ao seu redor, Simonetti partiu de romances recém-publicados que estão nas prateleiras das livrarias, não apenas daqueles que só se encontram nas bibliotecas. Seu intuito é montar uma “*storia delle figure retoriche degli ultimi trent’anni*”²¹⁵ mas, diferente da crítica militante que em seus pareceres superficiais costuma apontar o dedo do juízo de valor, almeja, nesse ensaio, verificar as ambições culturais, e implicitamente políticas, de uma sociedade literária mutante que está repensando e, de certa forma, virando de cabeça para baixo as bases humanísticas do próprio saber.

O estudo de Simonetti é uma tentativa de imparcialidade, sem tomar partido do novo ou do velho e nem se basear em um cânone ao qual se agarrar. O autor não propõe receitas estilísticas e não aposta nem defende nenhuma qualidade literária específica. No rol das publicações selecionadas aparecerão obras de toda espécie: livros de consumo (até os ruins) e

²¹⁴ Tudo à sombra de um eu enorme (e insincero) que está colonizando a sociedade e a estética: aquele que bate papo nas redes sociais. (SIMONETTI, 2018, p. 95)

²¹⁵ História das figuras retóricas dos últimos trinta anos.

masscult, mas também o que ele chama de “letteratura in senso forte”²¹⁶. A heterogeneidade do corpus e a decisão de se valer de obras medíocres é importante porque “la letteratura triviale o d’intrattenimento sembra poter dire, *oggi*, qualcosa di specifico su quel que ci siamo abituati a chiedere all’arte e alla cultura”²¹⁷. Em sua opinião, a maioria dos leitores dessa literatura de massa, não busca conhecimento, mas entretenimento.

O ensaísta pondera que, em suas análises, devido ao volume de obras examinadas, os limites que definem cada nível do discurso literário são pulados e que ignora as separações de gênero, até porque investe predominantemente na escrita híbrida, muito comum na atualidade. Todavia, faz-se necessário apresentar, bem como fez Giglioli, a reciclagem da chamada escrita de gênero “costruite proprio sulla riconoscibilità dei rispettivi codici, e sulla forza degli stereotipi”²¹⁸ e algumas outras obras que, no seu entender, agem contra as tendências literárias deste período. De fato, o ensaio destaca uma contradição típica dos últimos anos: de um lado, autores que recuperam o gênero, de outro, aqueles que o recusam.

Sob alguns aspectos, o método de trabalho de Simonetti assemelha-se ao nosso, uma vez que as obras também foram lidas individualmente, mas, sempre que possível, o autor procurou confrontá-las e usá-las como indicador sociológico daquilo que acontece fora do campo literário, a exemplo do que ressaltamos sobre a crise econômica no início deste século. Sua pesquisa não direciona excessiva atenção aos autores e às escolas literárias, mas atribui uma orientação comum a um corpus heterogêneo e extenso de obras.

Simonetti acredita que estejamos diante de um processo de aproximação entre literatura e informação. Além disso, percebe, através das obras, que houve uma diminuição da vontade de autoanálise do sujeito, em parte suplantada pelo aumento do desejo de controle (politicamente correto ou cinicamente provocatório). Para o autor, a exposição do indivíduo removida das obras caminha em concomitância com a explosão coletiva da comunicação e a necessidade de autoexposição sentida pelas pessoas.

Na opinião de Simonetti, os fatores que decidem o sucesso de uma obra literária deixaram de ser o respeito da crítica ou dos outros escritores e passaram a ser o seu sucesso comercial e a sua ressonância na mídia. Com efeito, o romance é o gênero mais facilmente comercializável e sincronizável com outras mídias e é por esse motivo que, cada vez mais, o padrão do escritor maltrapilho do passado cede espaço para que entre em cena o intelectual de

²¹⁶ Literatura em sentido forte.

²¹⁷ a literatura trivial ou de entretenimento parece poder dizer, *hoje*, algo de específico sobre aquilo que nos acostumamos a pedir à arte e à cultura. (p. 10)

²¹⁸ construídas justamente com base no caráter reconhecível dos respectivos códigos, e na força dos estereótipos. (SIMONETTI, 2018, p. 11)

sucesso. Não importam apenas o conteúdo e a forma da obra, é imprescindível que aquele que a escreve se enquadre nos novos padrões midiáticos. “Il talento performativo e talvolta il corpo stesso dello scrittore diventano una parte non trascurabile della sua opera, in un regime di mutuo soccorso.”²¹⁹

Na literatura circunstante, a identificação com o autor pode ser até mais importante do que aquela que criamos com o personagem criado por ele. Talvez seja por isso que se proliferam, hoje, as chamadas escritas do eu, em que a forma literária do depoimento, respaldada pela afirmação “eu estava lá”, está entre as mais apreciadas. Principalmente quando testemunha algo extraordinário, como um trauma, uma doença ou outra experiência que seja singular.

Entre as características que constituem o novo romance italiano, Simonetti evidencia “Trame ben oliate, porose e intertestuali, temi attuali e quindi «importanti», personaggi senza troppi spigoli (in cui sia facile e piacevole identificarsi), fonti transmediali”²²⁰, bem como o uso de um novo italiano padrão, marcado pela simplicidade formal baseada na verossimilhança e na recusa do artifício, dado que esse último pode esvair-se no estilo da tradução ou do jornalismo. Além disso, essa linguagem aproxima-se da fala por meio da transcrição de uma oralidade pitoresca de cunho regional e de gírias.

Todavia, aquela que para Simonetti é a verdadeira dominante estética do nosso tempo, ao lado da hibridação, é a velocidade, geradora de uma necessidade rítmica e sintática fundamental para adequar a literatura à civilização da imagem, “una formula estetica che metta il lettore in contatto con il maggior numero possibile di elementi, tematiche e scenari *non letterari*”²²¹. Entre os autores vencedores do *Strega* que investem no ritmo intenso de suas narrativas, Simonetti cita Ammaniti, Scarpa e Lagioia.

il romanzo può estendersi comodamente in lunghezza e insieme conservare la rapidità di montaggio che associamo alla sintassi del racconto audiovisivo, salvaguardando leggibilità e ritmo veloce del consumo: prova ne sia che da moltissimi di questi libri sono stati tratti film o serie TV. L'estetica della velocità risente di un tempo contratto di lettura, tipicamente contemporaneo, in virtù del quale l'editoria tende a proporre al lettore (e a chiedere agli autori)

²¹⁹ O talento performático e, às vezes, o próprio corpo do escritor tornam-se uma parte não negligenciável de sua obra, em um regime de socorro mútuo. (p. 21)

²²⁰ Tramas bem lubrificadas, porosas e intertextuais, temas atuais e, portanto, «importantes», personagens sem arestas demais (com os quais seja fácil e prazeroso identificar-se), fontes transmidiáticas. (SIMONETTI, 2018, p. 24)

²²¹ uma fórmula estética que coloque o leitor em contato com o maior número possível de elementos, temáticas e cenários *não literários*. (p. 26)

libri veloci da leggere, perché finiscano presto o perché scorrano sull'abbrivio di una trama senza ostacoli²²²

Em suma, para Simonetti, não se trata de afirmar que a literatura tenha morrido ou esteja morrendo na sociedade contemporânea, mas um certo tipo de literatura e de escritor que ficaram parados no estilo do século XX estão em sérias dificuldades. O grande interlocutor das obras, costumeiramente o leitor, também já não é mais o mesmo indivíduo solitário e silencioso da plena modernidade, ao contrário, está inserido em uma coletividade hipermoderna. Dessa forma, a literatura que ainda mantém as ambições estilísticas e conteudistas do passado, está destinada a uma parte muito restrita da população, àquele leitor exigente, mas também minoritário.

²²² o romance pode estender-se confortavelmente em comprimento e, ao mesmo tempo, conservar a rapidez de montagem que associamos à sintaxe da narrativa audiovisual, resguardando a legibilidade e o ritmo veloz de consumo: prova disso é que a partir de muitíssimos desses livros foram extraídos filmes ou séries de TV. A estética da velocidade sofre as influências de um tempo reduzido de leitura, tipicamente contemporâneo, em virtude do qual a editoria tende a propor ao leitor (e a pedir aos autores) livros rápidos de ler, para que terminem logo ou para que deslizem sobre o desenrolar de uma trama sem obstáculos. (p. 44)

3 - VENCEDORES DO SÉCULO XXI

3.1 *Via Gemito* de Domenico Starnone (premiado em 2001)

Como escreveu Donnarumma (2014, p. 209), nos romances italianos contemporâneos a narrativa em primeira pessoa é quase “institucional”. Podem variar a intensidade da vontade de testemunhar o vivido pessoalmente ou vicariamente, a exibição da (in)capacidade de ordenar, compreender e ver a realidade, a busca pela própria identidade e a capacidade de transformar o leitor em comparsa do evento romanesco através de episódios históricos ou hábitos culturais que farão com que ele se reconheça naquele mundo.

[...] tra racconto in prima o in terza persona mutano sempre e comunque l'attitudine comunicativa, il contenuto di esperienza, i significati emotivi, il rapporto con il destinatario. L'implicazione fra «*colui che parla* (nel racconto)», «*colui che scrive* (nella vita)» e «*colui che è*» non è di semplice e reciproca estraneità [...] visto che coinvolge anche colui che legge e che integra quanto legge al proprio mondo.²²³

Entre os dezenove romances vencedores do *Premio Strega* no século XXI há catorze obras narradas na primeira pessoa. Começaremos este capítulo fazendo algumas considerações sobre uma delas, *Via Gemito*²²⁴, de Domenico Starnone, publicada em 2001.

Domenico Starnone nasceu em Saviano, na província de Nápoles, em 1943. Começou a sua carreira de escritor nos anos 80. Inicialmente, focou-se em narrar a própria experiência como professor de escola de ensino fundamental e médio e publicou *Ex cattedra* (Il Manifesto), seu primeiro livro, em 1987. Seus interesses pela didática podem ser confirmados em outros livros dele sobre o mesmo tema e pela coluna semanal intitulada *Grammatica della scuola* que teve no jornal *Corriere della Sera*, entre os anos de 1992 e 1997²²⁵.

Foi redator do caderno de cultura do jornal *Il Manifesto* e colaborador de outras revistas e jornais italianos. Desde 1993 é também roteirista de cinema e televisão. Alguns de seus livros inspiraram filmes como *La Scuola* de Daniele Luchetti, *Denti* de Gabriele Salvatores e *Auguri Professore* de Riccardo Milani, além da série televisiva *Fuoriclasse*. Atualmente conta com

²²³ Entre a narrativa na 1ª ou na 3ª pessoa mudam sempre e de todo jeito a atitude comunicativa, o conteúdo da experiência, os significados emotivos, a relação com o destinatário. A implicação entre “*aquele que fala* (na narrativa)”, “*aquele que escreve* (na vida)” e “*aquele que é*” não é de simples e recíproco estranhamento [...] visto que envolve também aquele que lê e que integra aquilo que lê ao seu próprio mundo. (DONNARUMMA, op.cit., 2014, p. 209)

²²⁴ STARNONE, Domenico. *Via Gemito*. Milano: Feltrinelli, 2000.

²²⁵ Sobre o tema da escola na carreira de D. Starnone ver entrevista ao autor disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IgKVMQjKhWM> (último acesso em 27/12/17)

vinte e uma obras em sua bibliografia. Duas delas foram traduzidas por Mauricio Santana Dias e publicadas no Brasil pela editora Todavia: *Laços*, em 2017, e *Assombrações*, em 2018.²²⁶

Via Gemito é uma autobiografia ambientada na província de Nápoles, sudoeste da Itália, que tem por enredo o retorno do narrador/autor à cidade onde morou quando criança, motivado pela tentativa de reconstruir a história de sua família, tendo como foco principal o recém falecido, Federico (Federi), e a relação dele com as pessoas que o cercavam, sobretudo com sua esposa e mãe do narrador, Rosa (Rusinè), a quem dedica este livro.

El móvil afectivo por excelencia es el deseo de medirse al tiempo, con la fruición que genera toda inmersión en la infancia lejana, desentrañando la madeja de recuerdos relegados en la mente y estableciendo continuos, y a menudo sorprendentes, paralelismos entre la sombra del ayer y el hombre de hoy.²²⁷

Acreditamos que a obra sob análise não possa ser considerada uma autoficção, porque não coloca os personagens reais em situações imaginárias e, apesar de a trama mostrar elementos fantásticos, reputamos que os mesmos derivam da imaginação infantil, ocorreram em situações e ambientes reais ou, ao menos, foram sentidos pelo sujeito como tal. Estamos cientes da impossibilidade da retratação da verdade pura, mas não adotaremos um conceito estendido de ficção em que todo e qualquer relato é por si só ficcional. No entanto, apontaremos algumas circunstâncias em que o próprio narrador, em busca por verossimilhança, duvida do mérito de suas lembranças.²²⁸

A viagem do narrador a Nápoles é uma tentativa de reencontrar a própria razão, um impulso de liberdade para aferir a realidade. Seu pai tinha o poder de confundir as lembranças do filho e havia-lhe contado muitas histórias forjadas acreditando que suas palavras fossem capazes de refazer os fatos segundo os seus desejos e remorsos. Sua ausência extinguiu essa influência sobre as lembranças vividas em primeira pessoa por seu filho e o retorno ao lar é uma busca por confirmações e por preencher as lacunas dos acontecimentos de sua infância para que se torne possível traduzi-los em narrativa, transformar o trauma em palavra, conforme o processo elucidado por Giglioli e apresentado por nós no capítulo anterior deste trabalho.

²²⁶ Títulos originais: *Lacci*, de 2014 e *Scherzetto*, de 2016, ambos publicados na Itália pela Einaudi.

²²⁷ A motivação afetiva por excelência é o desejo de confrontar-se com o tempo, com a fruición que gera toda a imersão na infância longínqua, desentranhando o emaranhado de recordações relegadas na mente e estabelecendo contínuos e frequentemente surpreendentes, paralelismos entre a sombra do ontem e o homem de hoje. Cf. BIEZMA, Javier del Prado; CASTILLO, Juan; PICAZO, M. Dolores. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, p. 237.

²²⁸ Sobre o tema da autoficção consultamos JEANNELLE, Jean-Louis. “A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?” In: NORONHA, Jovita M. Gerheim. *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014 e ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo y la autoficción*. In: MELLO, AML (Org.) *In: Escritas do EU: introspecção, memória, ficção*. RJ: 7 Letras, 2013.

O menino Mimì (apelido comum de quem se chama Domenico na Itália) começa a narrativa anunciando ao leitor que seu pai é um mentiroso e que passara a vida ouvindo dele histórias das quais duvida da veracidade. As mesmas incertezas terão aqueles que as lerem. Ficção e verdade confundem-se, como acontece comumente na literatura de tipo autobiográfico. Como observa Dominique Combe, em *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* (1996)

Longe de excluírem-se, a verdade e a ficção se apoiam mutuamente, como testemunham, aliás, numerosos textos autobiográficos impregnados de invenção romanesca. [...] todo discurso referencial comporta fatalmente uma parte de invenção ou de imaginação que alude à “ficção” [...] toda ficção remete a estratos autobiográficos.²²⁹

A opção do autor ao incumbir Mimì de narrar a história – uma criança que desde o começo o leitor sabe que existiu apenas no passado – pode ter sido uma tentativa de criar uma distância irônica entre sujeito biográfico real e voz fictícia, mas resulta, ao contrário, na atenuação de todo tipo de distinção. As identidades de Mimì, do adulto escritor em que o menino se transformou e do autor Domenico Starnone acabam se dissolvendo e se unificando em um personagem que se assemelha a uma testemunha de acusação do julgamento de seu pai. Além da viagem no universo íntimo do sujeito, o leitor é apresentado aos acontecimentos históricos, sobretudo dos anos 1940 na Itália, através de uma perspectiva subjetiva, diferentemente do que ocorre em um romance de narrador onisciente.

Entendamos então quem é Federì e de que forma ele e suas atitudes influenciaram a construção da identidade de seu filho quando criança. Trata-se de um homem frustrado: desde jovem tinha aptidões artísticas, mas foi sempre tolhido por seu pai, um operário viciado em jogo que não admitia que o filho fosse melhor do que ele próprio. Inicialmente, por exigência do pai e, posteriormente, para garantir o sustento da sua família, passou a vida trabalhando em turno dobrado: de forma oficial como ferroviário e amadora como artista.

O narrador, por sua vez, passou a infância sob tensão, “sono un bambino pauroso, ho avuto molti spaventi”²³⁰. Morria de medo de seu pai, um homem extremamente irritadiço que não admitia ser contrariado por nada nem por ninguém. Rusinè era a maior vítima dos seus ataques de fúria. As brigas entre o casal eram constantes e muitas vezes culminavam em violência física. Para evitar que sua mãe apanhasse, Mimì fazia de tudo para agradar o pai. Apesar de discordar do seu comportamento, detestar o seu ar de superioridade e pretender ser uma pessoa muito diferente dele, o filho preferia ter paz a ter razão: “faccio di tutto per non

²²⁹Cf. COMBE, Dominique. *O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia*. In: *Figures du sujet Lyrique*. Org. Dominique Rabaté. Paris: PUF, 1996. In: *Revista USP* n° 84. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. São Paulo: dezembro/fevereiro 2009-2010, p. 123.

²³⁰ Sou um menino medroso, tomei muitos sustos. (STARNONE, 2001, p.30)

dispiacergli e sembrare identico a lui”²³¹, “tanto più mi sforzerò di esibire con lui le nostre somiglianze, quanto più mi allenerò silenziosamente a essere come l’altra tribù”²³².

O caráter quase resignado de um menino que optava por não contradizer Federi, em uma busca incessante por um ambiente doméstico pacífico não alcançado, perdura na sua fase adulta, mas com o escopo de preservar o pouco de vida que ainda cabia a seu pai. Tal subordinação ao “inimigo”, somada ao arco temporal de décadas, aumenta a dúvida do leitor quanto ao grau de ficcionalização de seus relatos, já que a deturpação dos fatos pode ser inconsciente, uma espécie de mecanismo fantasioso de autodefesa acionado no passado e que faz com que o acesso ao real seja irreversível, ainda que muito almejado.

Anche da piccolo non sempre ho prestato a mio padre la massima attenzione, di questo sono sicuro. Persino nei momenti in cui ero più sedotto o più atterrito, a un certo punto interveniva qualcosa che mi svuotava la testa e mi portava il cervello altrove. Difficile dire, adesso, cosa fosse. Forse un fastidio per quella presenza chiacchierona che occupava ogni spazio. Forse il sospetto che presto ci sarebbe stata una sgranatura nei suoi racconti e tutto il tessuto delle avventure si sarebbe disfatto umiliandolo e umiliandomi. Forse la percezione confusa che, sotto l’entusiasmo per come si connettevano bene gli eventi della sua esistenza anche quando la situazione pareva critica, si nascondesse invece l’astio di chi dai fatti si sente tradito e incattivisce, non riesce ad accettare il tradimento, è sempre a un passo dalla vendetta più atroce.²³³

Não obstante a agressividade direcionada à grande maioria das pessoas que estavam à sua volta, Federi era um pai carinhoso, o que podemos verificar através de alguns excertos do romance: “Ripete spesso che, pur essendo capace di castigare chiunque, non castigherebbe mai i suoi figli”²³⁴, “Mio padre infatti è capace anche di divertire e fare belle sorprese”²³⁵ ou “Sì, mio padre fa uscire il sangue, ma sa anche meravigliare con frasi e oggetti veramente eccezionali”²³⁶.

²³¹ faço de tudo para não o desagradar e parecer idêntico a ele. (p.63)

²³² quanto mais eu me esforçar para exibir com ele as nossas semelhanças, mais eu me adestrarei silenciosamente para ser como a outra tribo”. A palavra “tribo” é usada em referência à família de Rusiné, rejeitada por Federi. (p.67).

²³³ Mesmo quando eu era pequeno nem sempre prestei a máxima atenção no meu pai, disse eu tenho certeza. Até nos momentos em que estava mais seduzido o mais amedrontado, em um dado momento intervinha algo que me esvaziava a cabeça e levava meu cérebro para longe. Difícil dizer, agora, o que era. Talvez um incômodo por aquela presença faladeira que ocupava todos os espaços. Talvez a suspeita de que logo seus relatos perderiam a engrenagem e todo o tecido das aventuras desfar-se-ia humilhando-o e humilhando-me. Talvez a percepção confusa que, sob o entusiasmo com a forma como se conectavam bem os eventos da sua existência mesmo quando a situação parecia crítica, escondia-se, ao contrário, o rancor de quem pelos fatos sente-se traído e torna-se mau, não consegue aceitar a traição, está sempre a um passo da vingança mais atroz. (p. 112)

²³⁴ Repete frequentemente que, mesmo sendo capaz de castigar quem quer que seja, nunca castigaria os próprios filhos. (p. 63)

²³⁵ Meu pai, de fato, é capaz até de divertir e fazer belas surpresas. (p.31)

²³⁶ Sim, meu pai tira sangue, mas sabe também maravilhar com frases e objetos realmente excepcionais. (*ibidem*)

No que concerne à atmosfera contextual do romance, é interessante notar o ambiente neorrealista nele construído. A narrativa é repleta de descrições de imagens e costumes do período que direcionam o leitor para a Itália dos filmes de Vittorio de Sica, com toda a degradação social e física do pós-guerra: desemprego, fome, casas destruídas, roupas maltrapilhas, luto, sujeira e doenças. É bem verdade que não existe história unitária, principalmente quando se trata da Itália, um país há pouco unificado e muito regionalizado, mas existem diversos níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário da população. A guerra, por sua força, crueldade e abrangência tem o poder de fortalecer o senso comum, mesmo que tenhamos a consciência de que divergências políticas podem alterar sua percepção, ela continua sendo um evento de alta relevância.

Io alzavo il piede per mostrare la scarpa allo sguardo distratto del mio genitore [...] Lui borbottava: “Beh, che hanno”. Lei: “Sono ridotte ai minimi termini”. Lui: “Falle risuolare”. Lei: “Lo scarparo ha detto che non c’è più da risuolare”. [...] “Sì? Appena ho un poco di tempo le metto a posto io e vediamo se ha ragione lo scarparo.”²³⁷

Não obstante esse romance seja mais autobiográfico do que de memórias, ou seja, se refira mais aos seus protagonistas do que aos acontecimentos à sua volta, é justamente por meio de seu aspecto descritivo e da relação entre a vida irrepitível dos indivíduos e eventos coletivos que ele se aproxima do leitor, trazendo à tona as memórias de seu pai que são também de toda a nação²³⁸. Boa parte das recordações da infância de um narrador hoje adulto apresentam experiências vicárias, vividas pelo progenitor, ou ao menos, inventadas por ele. De fato, a partir da página 40, uma possível participação de Federì no serviço militar é relatada, mas não há nada de muito crível, ao contrário, paira no texto um tom de deboche confirmado pelo silêncio complacente e conivente da própria Rusinè, como se a ida de Federì à Rússia não tivesse acontecido, não passasse de uma cópia da resenha de outro soldado qualquer, um drama pessoal que poderia ter sido ouvido no rádio ou lido no jornal, como tantos outros: “Nel raccontare usava i verbi all’imperfetto come se volesse lasciare gli eventi ancora in fase di compimento apposta per tornare a perfezionarli di tanto in tanto, precisando nessi ed eliminando incongruenze”²³⁹

²³⁷ Eu levantava o pé para mostrar o sapato ao olhar distraído do meu progenitor [...] Ele murmurava: “Uhm, o que há”. Ela: “Estão reduzidas às mínimas condições”. Ele: “Mande trocar a sola”. Ela: “O sapateiro disse que não dá mais para trocá-la”. [...] Ele: “Ah, é? Assim que eu tiver um pouco de tempo eu mesmo a consertarei e vamos ver se o sapateiro tem razão. (p. 190)

²³⁸ Sobre os temas memória coletiva e experiência vicária consultamos GONZALES, Elena Palmero. *Diaspora y memoria*. In: DOI 10.21826/9788563800282115 e SARLO, Beatriz. *Tempo passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

²³⁹ Ao contar usava os verbos no pretérito imperfeito como se quisesse deixar propositalmente os eventos ainda em fase de realização para voltar a aprimorá-los de vez em quando, esclarecendo nexos e eliminando incongruências (STARNONE, p. 52).

Elemento recorrente que ratifica a sensação de que o leitor está na Nápoles dos anos '40 e '50 é o uso do dialeto local e dos palavrões, “parlavamo tutti soltanto in dialetto”²⁴⁰. Curioso notar que desde então já havia certa rejeição aos palavrões (“le male parole”) e à utilização do idioma familiar. No trecho a seguir vê-se a opinião de Federì sobre o tema:

“Non le dire le male parole, Mimi” mi consigliava. Voleva che crescessi in modo da pronunciare solo le parole difficili, piene di sapere. Non che le male parole, sottolineava, non avessero una loro bellezza, specialmente quelle napoletane che erano strepitose; [...] anche se a volte per motivi di promozione sociale tendeva a toscaneggiare come zio Peppino di Firenze, amava molto sia le oscenità in dialetto, sia il dialetto stesso, sua vera stimatissima lingua. Tuttavia, aggiungeva, era meglio che noi figli parlassimo pulito. Come figli di artista, cioè, cresciuti al Vomero, in via Gemito. Voleva che noi venissimo su bene, in modo che poi avremmo faticato meno a fare cose importanti nella vita²⁴¹.

Um tom fantasioso e sinistro associado ao imaginário infantil permeia o romance e, por vezes, remete o leitor a trechos de obras de Realismo Mágico. Algo que observamos, por exemplo, nas aparições de membros da família já mortos. O primeiro deles é o da irmã de seu pai, a tia Modesta, morta aos 17 anos, durante a guerra: “Da piccolo l’ho vista spesso, all’improvviso, dietro i battenti delle porte di via Gemito, nel ripostiglio senza finestre in fondo al corridoio [...]”²⁴². O segundo, seu Tio Peppino de Florença, uma das poucas pessoas no mundo com que seu pai tinha um bom relacionamento: “Alla sua morte quel volume e parecchi altri oggetti – ma secondo me anche l’ombra dello zio di Firenze, il secondo fantasma importante della mia vita dopo quello di Modesta – finirono in casa nostra”²⁴³.

Já na idade adulta, talvez pelo sentimento de culpa que Mimì carregava por ter negligenciado os sintomas da doença da mãe e, conseqüentemente, não ter conseguido tratá-la a tempo de impedir a sua morte, passou a vê-la por toda parte: “Dopo la sua morte, per un po’ l’avevo vista dappertutto. Una volta camminava persino su un cornicione, con la sua vestaglia

²⁴⁰ nós todos falávamos somente em dialeto. (p.20)

²⁴¹ Não diga nomes feios, Mimi” me aconselhava. Queria que eu crescesse de modo a pronunciar apenas palavras difíceis, cheias de saber. Não que os nomes feios, enfatizava ele, não tivessem lá a sua beleza, especialmente os napolitanos que eram estrepitosos; [...] ainda que às vezes, por motivo de promoção social tendesse a falar com sotaque toscano como o tio Peppino de Florença, amava muito tanto as obscenidades em dialeto, quanto o dialeto em si, sua verdadeira estimadíssima língua. Todavia, acrescentava, era melhor que nós filhos falássemos polidamente. Como filhos de artista, isto é, crescidos no Vomero, na rua Gemito. Ele queria que nós crescêssemos bem, de forma que depois nos esforçaríamos menos para fazer coisas importantes na vida. (p. 225-226)

²⁴² Quando pequeno eu a via com frequência, repentinamente, atrás dos batentes das portas da rua Gemito, no depósito sem janelas no final do corredor [...]. (p.51)

²⁴³ Na morte dele aquele volume e muitos outros objetos – mas para mim até o vulto do tio de Florença, o segundo fantasma mais importante da minha vida depois do de Modesta – terminaram na nossa casa. (p.150)

verde. Di lì faceva smorfie di sofferenza.”²⁴⁴. E sobre a culpa: “più che un senso di colpa, la necessità di confessarmi colpevole”²⁴⁵.

Característica dessa obra que também está presente em outras vencedoras do *Premio Strega* é a metaliteratura. O leitor é conduzido pelo narrador ao universo da produção textual, das dificuldades de expor as recordações e das pesquisas e visitas feitas por ele que passava dias corridos indo até os lugares que eram os cenários das histórias de seu pai e tomando nota de tudo à noite. Naturalmente, na grande maioria das vezes, a memória de Mimì não correspondia mais à realidade do espaço; a própria Via Gemito, rua onde moravam, no trecho de seu antigo apartamento, havia mudado de nome e chamava-se Piazza Quattro Giornate (p.137).

Se c'è una costante nell'opera di Starnone – almeno da *Via Gemito* in poi – è forse questo ribadire la crisi dell'arte del narrare, e più in generale dell'arte come assoluto, nell'epoca dell'arte per tutti e della comunicazione-per-immagini. Che è anche l'epoca dell'eccezionalità di massa, del flusso continuo, dell'assoluto diluito o disseminato in esperienze parziali; della finzione non artistica, finzione per la finzione; del segno vuoto.²⁴⁶

Também chamado de metaficção, o artifício de expor ao leitor o processo artístico-estético dentro da própria arte, o romance, é claramente elucidado por Fletcher e Bradbury²⁴⁷. Em primeiro lugar, o narrador é autoconsciente de suas atribuições e posiciona o leitor na condição de expectador do nascimento da obra, deixando claro que seu enredo é artificial e não passa de um recurso para ordenar o caos da vida.

[...] fica implícito que, se a vida não fosse uma desordem sangrenta, a história que não é contada sempre poderia sê-lo. Mas a história contada pelo meio permite um outro relato – o da criação não do mundo, mas da palavra, daquelas perspectivas e dificuldades para além do material da realidade em que o artista cria, modela, impõe, numa elegante contrafação.²⁴⁸

Entre as provas do seu passado, Mimì buscava os quadros pintados por seu pai, sendo o mais importante deles *I bevitori* (Os bebedores), obra em que ele havia servido de modelo e pela qual Federì recebera um prêmio na cidade de Positano. Assim, começando por Nápoles,

²⁴⁴ Depois da sua morte, por um tempo eu a tinha visto por toda parte. Uma vez ela estava caminhando até na beira da fachada de um prédio, com o seu penhoar verde. De lá fazia caretas de sofrimento. (p. 145)

²⁴⁵ mais do que um sentimento de culpa, a necessidade de me declarar culpado. (p.184)

²⁴⁶ Se há uma constante na obra de Starnone – ao menos de *Via Gemito* em diante – talvez seja essa ratificação da crise da arte de narrar, e, mais em geral, da arte como absoluto, na época da arte para todos e da comunicação-por-imagem. Que é também a época da excepcionalidade de massa, do fluxo contínuo, do absoluto diluído ou disseminado em experiências parciais; da ficção não artística, ficção pela ficção; do símbolo vazio. Cf. SIMONETTI, Gianluigi. *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea. Le vie della civiltà*. Bologna: il Mulino, 2018.

²⁴⁷ BRADBURY, Malcolm; FLETCHER, John. *O romance de introspecção*. In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

²⁴⁸ BRADBURY & FLETCHER, 1989, p. 335.

foi até a prefeitura da cidade em busca de outros quadros. No entanto, sem ter-se identificado como filho do pintor, ouviu dos funcionários do município duras críticas sobre eles. Sofreu muito ao descobrir as obras “abandonadas” e subvalorizadas. Desiludido, cansou-se de ficar perambulando para se certificar do teor de verdade dos fatos narrados por seu pai, “forse era arrivato il momento di farmi bastare le parole di mio padre. Fine dell’andirivieni”²⁴⁹; “Rinunciate a ritrovare *I bevitori* e preferii attenermi ai racconti eccessivi di mio padre”²⁵⁰.

Logo nas primeiras páginas, ele afirma que suas memórias são confusas, sem continuidade cronológica ou espaço definido: “Ricordo dettagli, frasi, certe allegrie e certe tensioni, ma non la successione chiara degli eventi. [...] Insomma non ho niente di preciso da raccontare”²⁵¹. Starnone começa as histórias com “naquela vez em que”, “quando”, “no dia em que” e, adotando artifícios como esses, burla a cronologia da vida.

Em um dado momento Mimì teve um problema com o computador, onde salvava os causos contados por Federì, e compartilhou com o leitor este empecilho técnico: “Il mio computer all’improvviso si è guastato. [...] possibile che anche la memoria elettronica, in genere così indiscriminatamente ricettiva, non sopporti di “salvare” Federì e il suo vocabolario?”²⁵². Na página seguinte, resolvido o defeito, tomamos ciência da sua intenção de fazer uma espécie de experimento narrativo, “provare a scrivere usando solo l’imperfetto e il passato prossimo, i tempi [...] dove l’ora è sempre un momento non ancora finito o che al massimo staziona nei dintorni, come le ombre dei morti nei racconti inquietanti”²⁵³.

Sobre os caminhos e anseios da leitura deste romance, o próprio autor, em entrevista concedida ao site italiano *Italia Libri*²⁵⁴, explica que o livro foi escrito através de um mecanismo que pretende, de início, apresentar Federì como um personagem detestável, assim como Mimì o vê quando criança, e depois, através da própria sensibilização do filho, gerar a compreensão do desespero de um artista frustrado e apontar para a descoberta da sua humanidade, do seu lado positivo. Starnone dedicou a vitória do *Premio Strega* a seu pai.

²⁴⁹ Talvez fosse chegado o momento de me contentar com as palavras do meu pai. Fim do vai e vem. (STARNONE, 2001, p.244)

²⁵⁰ Abduquei de encontrar *I bevitori* e preferi ater-me aos contos excessivos do meu pai. (p.294)

²⁵¹ Recordo de detalhes, frases, certas alegrias e certas tensões, mas não da sucessão clara dos eventos. [...] Em suma não tenho nada de exato para contar. (p.261)

²⁵² O meu computador de repente quebrou. [...] será possível que até a memória eletrônica, geralmente tão indiscriminadamente receptiva, não suporta “salvar” Federì e o seu vocabulário? (p.257)

²⁵³ tentar escrever usando apenas os pretéritos imperfeito e perfeito composto, os tempos [...] onde a hora é sempre um momento que ainda não acabou ou que no máximo estaciona nos arredores, como os vultos dos mortos nas narrativas inquietantes. (p.258)

²⁵⁴Disponível em: http://www.italialibri.net/arretratis/novita1101.html#Top_of_Page (último acesso em 28/12/2017)

Na LVª edição do *Premio Strega*, da qual *Via Gemito* saiu vitorioso, os outros quatro finalistas concorrentes foram *Fantasmì* (Einaudi) de Vincenzo Cerami, *Un giovedì dopo le cinque* (Rizzoli) de Antonio Debenedetti, *Coprilfuoco* (Newton Compton) de Danilo Donati e *Palline di pane* (Guanda) de Paola Mastrocola.

Uma curiosidade sobre esta edição: 2001 foi o último ano em que o prêmio concedido ao vencedor foi de dez milhões de Liras, a antiga moeda italiana. A partir de 2002 o prêmio passou a ser de cinco mil Euros.

Ainda em 2001, *Via Gemito* também obteve outros prêmios e reconhecimentos: *Premio Speciale Il Molinello*, *Premio Napoli*, *Premio Zerilli-Marimò*, *Premio Nazionale Corrado Alvaro* na categoria narrativa e *Premio Selezione Campiello*.

3.2 *Non ti muovere* de Margaret Mazzantini (premiado em 2002)

Margaret Mazzantini nasceu em Dublin. Sua mãe era uma artista plástica irlandesa e seu pai, Carlo Mazzantini, um escritor italiano. Mudou-se para a Itália ainda criança e, em 1982, formou-se em artes plásticas na Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico de Roma. Começa no mesmo ano a sua carreira de atriz que exerceu até a década de 1990.

Em 1987, casou-se com o ator e diretor Sergio Castellitto e, desde então, incentivada pelo marido, passou a dedicar-se à profissão do pai. *Il catino di zinco* (Marsilio), seu primeiro romance, venceu dois prêmios literários importantes em 1994, ano de seu lançamento: *Opera prima Rapallo-Carige* e *Premio Campiello – Selezione Giuria dei Letterati*.

Mazzantini escreveu duas peças para o teatro: *Manola* (1995) e *Zorro. Un eremita sul marciapiede* (2004). Atuou como atriz na primeira, dirigida por Castellitto que, a seguir, foi o protagonista do monólogo *Zorro*. Em 1998, a editora Mondadori publicou *Manola* em forma de romance²⁵⁵.

O casal também consagrou uma parceria exitosa no cinema, já que os romances *Non ti muovere* (Mondadori, 2001), *Venuto al mondo* (Mondadori, 2008) e *Nessuno si salva da solo* (Mondadori, 2011) transformaram-se em roteiros de filmes do mesmo título e foram dirigidos por Castellitto em 2004, 2012 e 2015 respectivamente. Nos dois primeiros longas-metragens, a presença de Penélope Cruz no elenco colaborou para ratificar o sucesso das obras tanto na versão literária quanto na cinematográfica. O terceiro filme foi estrelado por Riccardo Scamarcio e Jasmine Trinca, dois dos atores mais premiados do cinema contemporâneo italiano.

²⁵⁵ No *website* oficial da autora, www.margaretmazzantini.com, é possível obter mais informações sobre sua bibliografia.

Non ti muovere vendeu dois milhões de cópias e foi traduzido em 35 línguas. No Brasil, a tradução de Eduardo Brandão intitulada *Não se mexa* foi publicada pela Companhia das Letras em 2003. *Venuto al mondo* apareceu nas livrarias brasileiras em 2011, sob o título de *A rosa de Saraievo*, traduzido por Federico Carotti e lançado pela mesma editora.

Concorreram com *Non ti muovere* de Mazzantini, na condição de finalistas da LVIª edição do *Premio Strega*, os seguintes autores e romances: Ermanno Rea, *La dismissione* (Rizzoli), Sergio Givone, *Nel nome di un dio barbaro* (Einaudi), Alesandra Lavagnino, *Le bibliotecarie di Alessandria* (Sellerio) e Cesare de Stea, *Terremoti* (Aragno). Além do *Strega*, com o mesmo romance a autora também foi contemplada pelo prêmio francês *Grinzane-Cavour* (categoria narrativa italiana) e pelo prêmio internacional *Zepter* (melhor livro europeu), entre outros.

*Voglio trovare, un senso a questa vita,
anche se questa vita un senso non ce l'ha.*

A frase em epígrafe “Quero encontrar um sentido para esta vida, ainda que esta vida não tenha sentido” (tradução nossa) é um trecho da balada *Un senso* de Vasco Rossi, famoso cantor italiano que a compôs após ter lido o romance. A canção, que faz parte da trilha sonora do filme, já mencionado anteriormente, representa a contento a busca de Timoteo, protagonista da história.

Segundo Claudio Magris “o romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisseia de uma desilusão”²⁵⁶.

Se un fulmine ci avesse colpiti mentre ci amavamo! Un serpente di
elettricità, conficcato tra me e lei. Un filo azzurro e vibrante, piantato
dentro al nostro piacere. Allora sì, che avrebbe avuto un senso...
(MAZZANTINI, 2001, p.229)²⁵⁷

Timoteo é um cirurgião bem sucedido que trabalha no mesmo hospital para o qual sua filha é levada após um acidente de moto. Um colega de profissão é chamado a operar a adolescente e, na sala de espera, um pai desesperado começa a revelar à sua filha (em pensamento) um caso de amor extraconjugal do seu passado, algo inesperado e muito discrepante da sua condição de burguês exemplar. Trata-se de uma espécie de confissão de pecados que almeja a redenção íntima e a salvação da filha.

²⁵⁶ MAGRIS, Claudio. *O romance é concebível sem o mundo moderno?* In: Franco Moretti, (org.) “A cultura do romance”. Vol. 1. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.1018.

²⁵⁷ Se um raio tivesse nos atingido enquanto nos amávamos! Uma serpente de eletricidade, enfiada entre nós dois. Um fio azul e vibrante, plantado dentro do nosso prazer. Aí, sim, teria tido sentido... (MAZZANTINI, Margaret. *Não se mexa*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 232).

O uso da primeira pessoa pelo narrador, que é também o protagonista do romance, imprime um caráter confessional ao livro porque deixa transparecer o sentimento de culpa e a desilusão do personagem no que concerne às aventuras supostamente vividas no passado. Assim, Timoteo constrói o seu “eu” no decorrer do romance, valendo-se das lembranças representativas e buscando dar sentido às próprias experiências.

Na medida em que toda memória é ficcionalizante, o leitor está diante de um sujeito instável, problemático e suspeito. O trecho a seguir confirma que o narrador tem consciência da inexistência de verdades absolutas no que declara: “Potrei dirti molte cose che ora suonerebbero vere, ma che forse non lo sono state. La verità non la so, non la ricordo” (*ibidem*, p.88)²⁵⁸.

A história narrada é direcionada à sua filha. A narratária está explicitada desde o primeiro capítulo através de diversos vocativos (“Angela”, “Tu”, “figlia mia”), desinências verbais e pronomes da segunda pessoa do singular. No entanto, estamos diante de um monólogo interior²⁵⁹, dado que ela se encontra em estado de coma e não há nem diálogo, nem interação visual, mas um desabafo solitário.

Já dissemos que Angela foi socorrida na rua após um acidente e levada para o hospital onde precisou ser submetida a uma intervenção cirúrgica no cérebro. No entanto, o excesso de vocativos direcionados a ela, desde o primeiro capítulo, denuncia o verdadeiro necessitado de socorro: seu pai, um cirurgião renomado que salvou a vida de muitas pessoas, mas não foi capaz de salvar a si próprio. Um genitor de mãos atadas rogando pela salvação de seu bem maior.

Un corridoio, due porte, il coma ci separano. Mi chiedo se è possibile sconfinare oltre il carcere di questa distanza, provare a immaginarla tutoria come un confessionale, e sui grani danzanti di questo pavimento chiederti udienza, figlia mia./ Sono un chirurgo, un uomo che ha imparato a dividere, a separare la parte sana da quella malata, ho salvato molte vite, ma non la mia, Angela. (MAZZANTINI, 2001, p.20-21)²⁶⁰

A segunda pessoa do singular também pode ser encontrada no livro tendo por referente outros personagens. O fenômeno acontece dentro de trechos formatados em itálico. Este recurso funciona como uma espécie de lirismo narrativo e é amplamente utilizado quando o narrador

²⁵⁸ “Poderia te dizer muitas coisas que agora soariam verdadeiras, mas que talvez não tenham sido. A verdade eu não sei, não me lembro” (MAZZANTINI, 2003, p.86)

²⁵⁹ ADORNO, Th. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Nota de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

²⁶⁰ Um corredor, duas portas, o coma nos separam. Eu me pergunto se é possível passar além do cárcere desta sala, tentar imaginá-la protetora como um confessorário, e nas granulações dançantes deste piso pedir-lhe audiência, minha filha./ Sou um cirurgião, um homem que aprendeu a dividir, a separar a parte sadia da parte doente, salvei muitas vidas, mas não a minha, Angela” (MAZZANTINI, 2003, p. 20. A tradução do trecho sublinhado é nossa, na tradução brasileira lia-se, que você seja obediente)

distingue o que, segundo ele, de fato aconteceu do que ele apenas planejou fazer, ou ainda do que sentiu em determinado momento ou pensou em dizer para sua esposa ou amante, mas não teve coragem. Por outro lado, as frases “efetivamente” pronunciadas aparecem entre aspas nos diálogos. Para o leitor resta claro o que se manteve na intimidade, fora de “cena” e o que foi exposto com a palavra para os demais personagens.

Abaixo, citaremos dois exemplos de situações em que o recurso explicado no parágrafo anterior foi utilizado e veremos como “a reflexão [interior] rompe a pura imanência da forma” (ADORNO, 2003, p. 60):

1) “Camminava con le sue borse della spesa. E cosa aveva lì dentro? *Cos’hai comprato? Cos’è che mangi? Butta quelle borse in terra, lasciale alla polvere e vieni da me, cane.*”(MAZZANTINI, 2001,59)²⁶¹

2) “«Scusa.»

Ma lei non mi ascoltava più. *Forse un giorno si ucciderà, forse si toglierà dal mondo, non per me, ma per un altro simile a me, per un predatore che atterrerà sul suo corpo con la stessa voracità, lo stesso disamore.*

«Devi andartene» disse, «Devo andare a lavorare.»

«Che lavoro fai?»

«La puttana.»

E adesso era vuota come la scoglia di un serpe dopo la muta.”(ibidem, p.97-8)²⁶²

Recorrente é também o bordão “non ti muovere” ou “não se mexa” que dá título ao romance. É usado de maneira mais marcante em momentos de súplica pela vida, quando pede a Itália ou a Angela que não morram. Demonstra a dificuldade do narrador em lidar com a solidão da perda de quem ama. Em outros momentos, por outro lado, é sinal de posse, controle. Não aparece direcionado a Elsa, sua esposa, sente-se seguro em relação a ela, não teme perdê-la. Vejamos algumas incidências:

1) Instantes antes da cirurgia da filha - “Ma tu non morire, Angela, non morire prima che tua madre sia atterrata. Non lasciare che la tua anima attraversi le nuvole che lei sta

²⁶¹ “Andava com suas sacolas de compras. E o que havia ali dentro? *O que você comprou? O que você come? Largue essas sacolas no chão, entregue-as à poeira e venha para junto de mim, cão.*” (idem, p.57)

²⁶² “Desculpe” / Mas ela não escutava mais. *Talvez um dia se mate, talvez se vá deste mundo, não por minha causa, mas por causa de outro parecido comigo, por causa de um predador que aviltará o seu corpo com a mesma voracidade, com o mesmo desamor.* / “Você tem de ir embora”, disse, “preciso ir trabalhar.” / “Trabalha de quê?” / “Putá.” / E agora estava vazia como a pele de uma serpente depois da muda. (MAZZANTINI, 2003, p. 96)

guardando serena. Non tagliare la rotta del suo aereo, resta, figlia nostra. Non ti muovere.” (MAZZANTINI, 2001, p.20)²⁶³;

- 2) Na intimidade com Italia - “La presi in braccio e la portai sul letto in camera sua. La spogliai lentamente, muovendomi intorno a lei senza affanno, con mani oculate, come se stessi preparando un corpo per un’autopsia. [...]

«Sono troppo brutta, ti prego...»

Ma io gli ele presi quelle mani e le condussi in alto, oltre la testa, oltre i capelli sparsi sul corpiletto di ciniglia.

«Non ti muovere.» (2001, p.105-6)²⁶⁴;

- 3) Morte de Italia - “Il suo ultimo fiato fu un gemito gentile, di sollievo. Così trovò la strada verso il cielo, Angela.

Non ti muovere.” (idem, p.269)²⁶⁵.

A narrativa, no que tange aos lugares e às pessoas, faz uso da descrição para deixar transparecer as discrepâncias entre o espaço burguês ocupado por Timoteo e aquele periférico onde vive Italia. Da mesma maneira, sua esposa é descrita como o antônimo da amante, tanto intelectualmente quanto fisicamente.

Italia, segundo o narrador, é uma mulher vulgar, nem bela, nem muito jovem. Seus cabelos são mal descoloridos e maquia-se de modo exagerado, o que lhe dá um certo ar de palhaço. De corpo extremamente magro e caminhar desajeitado, não depila as axilas, tem o hálito de um rato, dentes imperfeitos e rói as unhas. Em contrapartida, Elsa, sua esposa, é uma mulher bonita e desejável, de corpo esbelto e cabelos bem cuidados. Além do atraente aspecto físico, é uma brilhante jornalista, filha de um arquiteto famoso na cidade em que vivem. A amante era filha de um Zé Ninguém e sequer tinha uma profissão, trabalhava para subsistir como camareira de hotel ou vendedora de flores na feira livre.

Timóteo se perguntava se o corpo poderia amar aquilo que a mente desprezava. No entanto, quanto mais conhecia a amante, mais se sentia fascinado pelo que descobria nela. Se nós concordarmos com a instigante avaliação de Francesco De Sanctis²⁶⁶, ao discutir a questão do belo, veremos que a beleza nos padrões gregos é vazia de contraste interior, não surpreende.

²⁶³ Mas não morra, Angela, não morra antes que sua mãe aterrisse. Não deixe a sua alma atravessar as nuvens que ela está contemplando serena. Não corte a rota do avião dela, fique, filha nossa. Não se mexa. (idem, p.20)

²⁶⁴ Peguei-a no colo e levei-a para a cama, no quarto dela. Despi-a lentamente, movendo-me em torno dela sem precipitação, com as mãos prudentes, como se estivesse preparando um corpo para a autópsia. [...] / “Sou feia demais, por favor...” / Mas eu peguei as mãos dela e levantei-as, acima da cabeça, acima dos cabelos espalhados na colcha de chenille. / “Não se mexa”. (idem, p.104)

²⁶⁵ “Seu último suspiro foi um gemido amável, de alívio. Foi assim que ela encontrou o caminho para o céu, Angela. / *Não se mexa.*” (idem, p.272)

²⁶⁶ DE SANCTIS, F. *Lezioni e saggi su Dante*. Turim: Einaudi, 1955, p. 149-150.

Por outro lado, o feio representa a vida como ela é, permite que qualidades inimagináveis escondidas possam transparecer. Estas últimas acabam por transfigurar a feiura em um meio através do qual o belo é ressaltado. “La sua pochezza mi sembrava una tutela, nessuno poteva immaginarla quando diventava un'altra e il suo corpo spento si accendeva di vita” (MAZZANTINI, 2001, p.81)²⁶⁷.

A última passagem citada do romance está relacionada ao potencial sexual de Italia, mas há comparações entre as duas mulheres no tocante a habilidades de outras naturezas, como por exemplo, a culinária. “E scoprivo stupito che Italia era una cuoca pulita e precisa, padrona dei suoi gesti, della sua cucina” (MAZZANTINI, 2001, p. 91)²⁶⁸, “Gli spaghetti più buoni della mia vita” (idem, p.92)²⁶⁹. Elsa, ao contrário, quando anunciou a própria gravidez, preparou para o marido um prato exótico cuja proposta era ser especial, mas estava intragável. “Non c'era una sola cosa di lei che corrispondesse ai miei gusti. Eppure era lei, Italia, e mi piaceva tutto di lei. Senza saperne la ragione. In quella notte lei era tutto ciò che desideravo” (idem, p.108)²⁷⁰.

No que concerne ao espaço, transitar por ambientes bruscamente diferentes excitava o personagem que se aventurava em zonas hostis,

(...) diventavo sempre più euforico, perché era come andare in un altro mondo (...) tutta quella bruttura che si appressava, quelle luci tremolanti, mi saltavano incontro come un luna park rimasto aperto solo per me. (...) Risucchiavo l'aroma malsano di quei luoghi come un balsamo, insieme a quella parte di me che temevo e invocavo nel buio. (MAZZANTINI, 2001, p. 80)²⁷¹

porém, tratava-se de uma experiência mediada porque tinha a segurança do conforto de sua casa burguesa para onde poderia voltar caso se sentisse deslocado ou amedrontado em meio à pobreza. “Ero a casa mia, nel profumo delle cose note, lo spavento era altrove, lontano. Mi ero lasciato un incendio alle spalle, sentivo ancora le fiamme nel volto.” (idem, p. 42)²⁷².

²⁶⁷ “Sua insignificância me parecia uma proteção, ninguém podia imaginá-la quando virava outra e seu corpo apagado se acendia de vida” (MAZZANTINI, 2003, P.79)

²⁶⁸ “E descobri abobalhado que Italia era uma cozinheira limpa e precisa, dona de seus gestos na cozinha.” (idem, p. 89)

²⁶⁹ “o melhor espaguete da minha vida.” (idem, p. 91)

²⁷⁰ “não havia nela uma só coisa que correspondesse aos meus gostos. Mas era ela, Italia, e tudo nela me agradava. Sem que eu soubesse por quê. Naquela noite ela era tudo que eu desejava.” (MAZZANTINI, 2003, p. 106)

²⁷¹ (...) ia ficando cada vez mais eufórico, porque era como ir a um outro mundo (...) toda aquela feiura que se aproximava, aquelas luzes trêmulas, saltavam ao meu encontro como um parque de diversões que tinha ficado aberto só para mim. (...) Aspirava outra vez o aroma malsão daqueles lugares como se fosse um bálsamo, junto com aquela parte de mim que eu temia e invocava no escuro. (idem, p.78)

²⁷² “Eu estava em casa, no perfume das coisas conhecidas, o susto estava em outro lugar, longe. Tinha deixado um incêndio às minhas costas, ainda sentia as labaredas no rosto.” (idem, p. 40)

A casa que alugava na praia com Elsa era perfumada, iluminada, branca, tinha dois andares, tapete de fibra de coco, lençóis e cortinas de linho em janelas que se abriam de frente para o mar, ao passo que o seu refúgio com Italia era uma moradia deteriorada e mal decorada sob um viaduto de beira de estrada que cheirava a água sanitária e veneno para rato.

No litoral, também encontrou uma zona de escape perto da foz, local em que o mar fedia: um bar deprimente e pouco limpo aonde ia frequentemente tomar café pela manhã ou um drinque ao pôr do sol. Naqueles ambientes miseráveis observava pessoas com sentimentos verdadeiros e que não precisavam de luxo para serem felizes. O tipo de gente que ele admirava e invejava porque queria sentir-se amado na simplicidade e abandonar a sua vida de fachada.

Adorno (2003, p 58) acredita que um autor atinge nível artístico no estilo realista quando é capaz de registrar o que é repellido. O narrador de Mazzantini conta o obsceno, a sua própria dupla identidade: um estupro engravatado e com aliança no dedo; Um cirurgião capaz de ter uma relação sexual sob a chuva, em uma rua apertada do centro da cidade.

Timóteo aparentava tanto ser um homem de bem ou, para usar as palavras da autora, “uomo per bene” (p.60), que as pessoas que ele conhecia não acreditariam nas suas aventuras eróticas nem que ele se decidisse a contá-las: “No, se anche le avessi raccontato la mia avventura erotica non mi avrebbe creduto” (p.45)²⁷³.

Somente ao leitor ele se apresenta despido, confessa seus pecados:

(...) scesi fino al freddo, e rimasi sul fondo dove la sabbia si agitava piano. Mossi le labbra nella sordità dell’acqua. / «Ho violentato una donna» gridai. / E tornai su, insieme alle mie bolle, a braccia aperte come un grande pesce bianco, verso la luce che colmava la superficie.” (p.45)²⁷⁴

Os trechos do livro formatados em itálico, recurso já mencionado neste trabalho nas páginas 115-16, também fazem parte do obsceno, não no sentido pornográfico ou imoral da palavra, mas no sentido de algo que é pensado fora da cena, não dito.

O que faremos a seguir, apesar de ser tarefa difícil dissociar personagem e narrador quando lidamos com um romance escrito em primeira pessoa, será traçar um perfil de Timóteo que tem por objetivo a tentativa de entender o andamento do seu percurso. Usaremos como base

²⁷³ “Não, se eu tivesse lhe contado a minha aventura erótica, ela não teria acreditado.” (MAZZANTINI, 2003, p. 43)

²⁷⁴ (...) descí até o frio e fiquei ali no fundo, onde a areia se agitava devagar. Movi os lábios na surdez da água. / “Estuprei uma mulher”, gritei. / E subi de volta, junto com minhas bolhas, de braços abertos como um peixe branco, em direção à luz que enchia a superfície. (idem, p.43)

as digressões e reflexões presentes no texto, ainda que em ordem não cronológica, e buscaremos, assim como ele fez, dar um sentido para o que viveu.

Sua infância foi reprimida. Seus pais moravam em um bairro popular, mas sua mãe era esnobe e não permitia que ele descesse do apartamento para brincar no pátio com as outras crianças da vizinhança. Ele invejava aqueles meninos, mas para não contradizer e humilhar a mãe, acabou por fingir que aquele mundo não existia. Já o seu pai não suportou viver tolhido e acabou saindo de casa. Desprezou o pai por muitos anos e dedicou-se avidamente aos estudos para se tornar um médico renomado, profissionalmente superior a ele. Abandonou os próprios medos, “Da studente, Angela, avevo paura del sangue.” (p.46)²⁷⁵ e, superando-os tornou-se, aos quarenta anos, cirurgião-chefe de um hospital. Ainda jovem, chegou à conclusão de que aquela não era a vida que queria para si, mas resignou-se. Avevo appena quarant’anni e forse già non amavo più il mio mestiere. (...) Poi, senza quasi accorgermene, un velo di pacatezza, accompagnato da un blando sentimento di disillusione, mi era sceso addosso. (...) già da un pezzo avevo smesso di indignarmi.” (p.33)²⁷⁶

Enquanto ele procurava ser um cidadão exemplar que dava alegrias à mãe, seu pai vivia como desejava: teve diversas namoradas com as quais frequentava hotéis e restaurantes despreziosos à surdina, ainda que não precisasse se esconder porque era um homem divorciado. Aquela vida parecia o bastante para o avô de Angela, mas, ainda assim, de tempos em tempos buscava contato com o filho e marcavam raros encontros.

Com a morte do pai, Timóteo descobriu-se órfão, não de seu pai, mas do desejo de um pai. E foi a partir dessa perda que ele começou a regredir na vida adulta e a sentir aflorar intactas as incertezas esquivadas durante a adolescência. Tudo começou a extrapolar quando estuprou Italia, uma mulher desprezível para o seu paladar burguês.

Todavia, era com uma miserável, em um lugar repugnante que o protagonista de *Non ti muovere* passou a conhecer a felicidade, a alegria de viver.

Scopavo con nessuno, in quelle soste euforiche e patetiche, diventavo il ragazzo temerario che avrei voluto essere e che non ero stato. Scendevo a giocare in cortile a dispetto di mia madre, delle sue pallide mani ferme sul pianoforte. (p.65)²⁷⁷

²⁷⁵ “Quando estudante, Angela, eu tinha pavor de sangue.” (MAZZANTINI, 2003, p. 44)

²⁷⁶ Tinha apenas quarenta anos e talvez já não gostasse da minha profissão. (...) Depois, quase sem me dar conta, um véu de serenidade, acompanhado de um brando sentimento de desilusão, caiu sobre mim. (...) já fazia tempo que deixara de me indignar. (idem, p. 31-32)

²⁷⁷ Eu transava com ninguém. Naquelas paradas eufóricas e patéticas, eu virava o rapaz temerário que gostaria de ter sido e não fui. Descia para brincar no pátio contra a vontade da minha mãe, das suas pálidas mãos imóveis no piano. (idem, p.63)

Passou a existir entre a sua vida oficial de médico burguês casado com uma jornalista deslumbrante e a paralela com a amante de periferia. Com Elsa sentia-se seguro, era um casamento perfeito que proporcionava bem-estar a ambos. Em contrapartida, Italia permitia-lhe sonhar. Chegou a pensar em abandonar tudo e mudar completamente de vida com ela: exercer a sua profissão na Somália, cuidando de quem realmente precisava dele e abrindo mão da vida abastada para estar com o seu grande amor e fazer algo que lhe desse prazer.

Faltaram coragem e certeza, sobraram falsos escrúpulos e covardia. O casamento entrou em crise e Italia engravidou. Chegaram a cogitar o aborto, mas decidiram ter a criança. Contudo, quando Timoteo estava para contar a verdade à esposa e pedir a separação, Elsa antecipou-se e, cheia de esperança, contou ao marido que estava grávida. Mais uma vez o protagonista abdica de seus planos. Sua mulher esperava um filho legítimo, herdeiro da sua vida estéril e comedida, ele não podia abandoná-la naquele momento, precisava protegê-la.

Enquanto isso, na periferia, Italia percebeu a ausência do amante, temeu o abandono e optou pelo aborto, feito artesanalmente por seus vizinhos ciganos. Quando tomou ciência do ocorrido, Timoteo não poderia imaginar a fatalidade daquele ato. A amante esperava que Deus os perdoasse por todo o mal que haviam feito, ao passo que ele declarava a Sua inexistência e estava certo de que ainda poderiam ser felizes juntos.

O aborto de Italia é um ponto de largada para a descida aos Infernos. Tal como no universo dantesco, o mundo da morte da alma, da negação de Deus, do mal, da dor absoluta e do *brutto*²⁷⁸ (feio), a história dos amantes será marcada pela dor e pelo luto, pela depressão de Italia que se manifesta no estado de putrefação de seu corpo aviltado pela renúncia à maternidade aliada ao tratamento inadequado.

O dia do parto de Angela chega e com ele as dificuldades que Elsa encontrou para dar à luz. O bebê estava com o cordão umbilical enrolado no pescoço e, para salvá-la, Timóteo fez o que ele chamou de pacto com o diabo: se Angela sobrevivesse ele abriria mão de Italia. Entretanto, ao ouvir o primeiro choro da filha acreditou que o acordo já não valesse mais e, um pouco mais tarde, correu novamente para os braços da amante. Afinal de contas, a paternidade era um assunto problemático para o protagonista. Como ser um pai sentindo-se órfão?

Enganou-se em relação ao pacto. No caminho para a pretendida nova vida com a amante em uma cidadezinha do sul do país, uma Italia apodrecida faleceu em seus braços. Naquele momento, Timoteo chegou a recorrer a Deus, pela primeira vez na vida, mas era tarde, o luto da alma já o destinava ao inferno.

²⁷⁸ Cf. De Sanctis, 1955, p.149.

Così la lasciai morire. Lasciai che quell'ultimo respiro le affiorasse dalla bocca, e il vento di quel respiro mi raggiunse le ciglia. E lei era fuggita, risucchiata dal soffitto. D'istinto mi voltai a cercarla verso l'alto. Allora lo vidi, Angela, vidi nostro figlio. Il suo volto per um attimo mi apparve lassù. Non era bello, aveva um muso gracile e aspro come quello di sua madre. Quel piccolo figlio di puttana se l'era venuta a prendere. (MAZZANTINI, 2001, p. 269)²⁷⁹

A morte de Italia foi uma batalha cirúrgica da qual saiu derrotado. Perdeu o filho, a amante e a segurança de sua competência profissional, entrando desesperado na escuridão, no mundo do sofrimento solitário onde ninguém dividiria com ele aquela dor aguda que repelia quem estivesse ao redor e impedia o seu próprio consolo.

Depois de enterrar o grande amor da sua vida, saudou-a mastigando a mesma terra que a sepultara. Ao deixar o cemitério, buscou conforto pensando que o sofrimento de Italia finalmente se interrompera. A aventura faliu, a experiência excitante foi provisória. O sujeito, acostumado a viver para o mundo social exterior, reergueu-se, resignou-se, reconciliou-se com aquele mundo e vestiu de novo a carapuça do homem burguês exemplar de sempre. Perdoou o pai, mas retomou as diretrizes morais da mãe.

Este romance propicia diversas leituras, como se pôde perceber pela síntese apresentada acima. Dentre as várias facetas que podem ser exploradas, destacam-se: a relação do sujeito contemporâneo com o divino, sobretudo na Itália, país fortemente embebido pelo cristianismo; o compasso entre a literatura e o cinema, especialmente porque tratamos de uma escritora casada com um diretor cinematográfico que tem transformado seus romances em roteiros para filmes, fenômeno bastante comum na atualidade; o conceito lipovetskyano²⁸⁰ de indivíduo hipermoderno e seus desdobramentos; a degradação da noção de herói, a verossimilhança do romance, entre outros temas, além do aprofundamento das questões que foram superficialmente abordadas neste subcapítulo.

3.3 *Vita* de Melania G. Mazzucco (premiado em 2003)

Melania Gaia Mazzucco nasceu em 1966, em Roma, onde vive e trabalha até hoje. É filha do escritor de teatro Roberto Mazzucco e conviveu, desde criança, com artistas e

²⁷⁹ Assim a deixei morrer. Deixei que aquele último suspiro aflorasse da sua boca, e o ar desse suspiro atingiu meus cílios. E ela havia fugido, aspirada pelo teto. Instintivamente, virei-me para procurá-la no alto. Então eu o vi, Angela, vi nosso filho. Seu rosto por um instante me apareceu lá em cima. Não era bonito, tinha uma carinha fina e áspera como a da mãe. Aquele filhinho da puta tinha vindo buscá-la. (MAZZANTINI, 2003, p. 273)

²⁸⁰ LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sebastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

intelectuais amigos de seu pai. Casou-se com o também escritor Luigi Guarnieri e começou a própria carreira em 1996, com a publicação do romance *Il bacio della Medusa*.

A autora venceu a LVIIª edição do *Premio Strega*, da qual participou com o romance *Vita* (Rizzoli). Foram finalistas daquele mesmo ano os escritores Roberto Alajmo, *Cuore di madre* (Mondadori), Franco Matteucci, *Il visionario* (Baldini & Castoldi), Sandra Petrigiani, *La scrittrice abita qui* (Neri Pozza) e Pietro Spirito, *Speravamo di più* (Guanda). Vale ressaltar que, pelo segundo ano consecutivo, o *Strega* premiou uma mulher. No entanto, o êxito feminino não se transformou em tendência para as demais edições destes 15 anos do século XXI, cujos outros vencedores são todos autores do sexo masculino.

Em 2005, a editora Rizzoli lançou mais um livro da autora, *Il giorno perfetto*, pelo qual ganhou os prêmios *Hemingway* e *Roma*. A obra literária foi adaptada para o cinema e dirigida por Ferzan Özpetek, em 2008. O filme, de mesmo título, tem Isabella Ferrari e Valerio Mastrandrea como protagonistas e obteve sucesso no *Festival di Venezia* daquele ano.

Pelo romance *Sei come sei*, publicado pela Einaudi em 2013, Mazzucco recebeu críticas negativas de uma parcela conservadora da população italiana por ter narrado a história de Eva (filha de um casal gay), uma menina com dois pais. Em uma escola de Ensino Médio, alguns familiares indignados chegaram a protestar contra os professores que haviam lido o livro em classe porque, segundo eles, estavam fazendo apologia ao homossexualismo²⁸¹.

Amante da arte, publicou, em 2014, *Il museo del mondo* (Einaudi), no qual apresenta 52 obras de arte da pintura ocidental através de um fio narrativo condutor que as relaciona entre si. Além disso, idealizou e redigiu, em 2019, um filme documentário sobre o pintor Tintoretto (*Tintoretto un Ribelle a Venezia*), narrado pelo ator Stefano Accorsi. Sua obra narrativa mais recente é *Io sono con te. Storia di Brigitte* (Einaudi), de 2016. Os romances de Mazzucco já foram traduzidos em mais de 20 países. Além disso, a escritora tem diversos ensaios e uma tradução, *La gabbia dei falconi. Tredici racconti orientali* de Annemarie Schwarzenbach, publicados.

Vita narra a emigração dos italianos para a América do Norte no início do século XX e a condição precária em que os imigrantes viviam no país de destino. Os protagonistas da história são Diamante, o avô já falecido da autora, e Vita, sua prima distante com quem ele fez a viagem de navio rumo ao Novo Mundo e pela qual se apaixonou desde muito jovem.

²⁸¹ Cf. notícia publicada no site de notícias *Il fatto quotidiano*, disponível em <http://www.ilfattoquotidiano.it/2014/04/28/romanzo-gay-letto-in-aula-due-associazioni-denunciano-liceo-di-roma/966797/>, último acesso em 21/10/15.

O romance tem início com o prólogo *I miei luoghi deserti* e prossegue subdividido em três grandes partes: “PRIMA PARTE – *La linea del fuoco*”, subdividida nos capítulos “Good for father”, “Bad-boys”, “Il fratello americano”, “Il gemello di James Earl Jones”, “La mano nera”, “Le scarpe nuove di Cesare Cuzzopuoti”, “Il caso Vita M.”, “Il dono”, “L’ostinato profumo del limone”, “Bongiorno Bros”, “La lampada” e “La stella Bianca”; “SECONDA PARTE – *La strada di casa*” cindida em “I miei luoghi deserti” (mesmo nome do prólogo), “Il figlio della donna albero”, “Good for father” (mesmo nome do primeiro capítulo da primeira parte) e “Ragazza italiana sparita”; “TERZA PARTE – *Il filo dell’acqua*” repartida em “Waterboy”, “Il diritto alla felicità”, “The track gang”, “Le esitazioni di Amleto Attonito”, “Um biglietto per l’Ohio”, “Ragazza italiana sparita”, “La bomba n. 53”, “Cartolina da New York”, “Il mondo dei sogni”, “Il naufragio del Republic”, “Il vagabondo di Denver”, “Ciò che rimane”, novamente “I miei luoghi deserti” e, por fim, “Salvataggio”. Os textos não seguem a ordem cronológica dos eventos e estão agrupados em eixos temáticos.

Parte da narrativa é autobiográfica. A autora conta experiências pessoais e a história de sua árvore genealógica, desde o suposto primeiro portador de seu sobrenome até os últimos membros da família Mazzucco. Utiliza-se da primeira pessoa do singular tanto nos trechos acima referidos quanto nas passagens sobre as pesquisas históricas e documentais que realizou para a feitura do livro.

A exemplo do que vimos em *Via Gemito*, a metaliteratura está intensamente presente em *Vita*. Assim como Starnone voltou a Nápoles, Mazzucco narra sua ida até Tufo de Minturno, pequeno vilarejo na região do Lácio, com o objetivo de conhecer melhor a terra natal de seus antepassados e coletar dados e certidões úteis para a criação literária. De fato, o corpo do texto é entremeado de material proveniente de sua pesquisa: fotos, cartas, listas, anúncios e outros documentos que têm por escopo aumentar a verossimilhança dos fatos narrados.

(...) altra costante formale che possiamo identificare: la tendenza a mescolare linguaggi (letterari ed extraletterari, scritti e non scritti), a disarticolare il racconto, a forarne la compatezza narrativa e la spazialità tradizionale per costringerlo a spendersi in un confronto con ciò che è *visibilmente* esterno al testo (...) Tra un segmento e l’altro del testo è facile trovare posto per brani riportati, material grezzi e spesso già pronti, citazioni, microracconti e storie in miniatura. Talvolta coincidono con divagazioni sul tema che regalano ossigeno alla vicenda principale.²⁸²

²⁸² outra constante formal que podemos identificar: a tendência a mesclar linguagens (literários e extraliterários, escritos e não escritos), a desarticular a narrativa, a furar sua compacidade narrativa e a espacialidade tradicional para o obrigar a consumir-se em um confronto com aquilo que é *visivelmente* externo ao texto (...) Entre um segmento e outro do texto é fácil encontrar lugar para trechos reportados, materiais brutos e frequentemente já prontos, citações, microcontos e histórias em miniatura. Às vezes coincidem com divagações sobre o tema que presenteiam oxigênio à trama principal. (SIMONETTI, 2018, p. 79).

Observamos ainda que a terceira pessoa do singular, predominante no texto, é utilizada para narrar os encontros e desencontros do casal protagonista, a relação dos dois com os demais personagens do romance e as várias descrições tanto dos espaços quanto dos coadjuvantes. Há também momentos de fluxo de consciência em que o narrador, Vita, dialoga com ela própria, responde aos seus questionamentos e utiliza a segunda pessoa do singular:

Ma perché non mi ha risposto quando gli ho scritto che, come d'accordo, volevo raggiungerlo? [...] Forse si è arrabbiato perché ci hai messo troppo tempo a rispondergli. Dieci giorni dopo che è partito, ti ha mandato una cartolina che si vedeva il grande fiume Oaio, ma tu l'hai ricevuta con un anno di ritardo, perché a Prince Street non ci abitava più nessuno. [...] Volevi vivere in un vagone e diventare la moglie ragazzina di un *waterboy*.²⁸³ (MAZZUCCO, 2003, p. 300 – 301)

Para preencher as lacunas deixadas pelos registros documentais, a própria escritora comenta, em glosa redigida em dezembro de 2013 e publicada na edição de 2014 do romance, que deixou fluir a imaginação, ficcionalizando muitas histórias. Segundo ela, seria tarefa impossível reconstruir na literatura, de maneira fidedigna, a vida daquelas pessoas.

Dentre os vários temas abordados no livro, passíveis de aprofundamento, estão as duas guerras mundiais, as crises do pós-guerra, a emigração de italianos e a imigração na Itália contemporânea, além da transcrição literária da linguagem coloquial utilizada pelos personagens – uma mistura de dialeto da Itália meridional com o inglês deturpado falado pelos italianos recém-chegados à América.

O *website Lo specchio di carta*, alimentado por estudantes de literatura italiana contemporânea da Faculdade de Letras de Palermo, publicou, em 2004, texto²⁸⁴ em que a doutoranda Claudia Carmina demonstra, através de excertos retirados das duas obras, que Mazzucco teria plagiado trechos do clássico *Guerra e Paz* de Liev Tolstói. Todavia, os jurados dos vários prêmios outorgados a *Vita* parecem não ter notado as reproduções feitas pela autora ou, ainda que as tenham percebido, não as julgaram negativamente.

Além de ter vencido o *Premio Strega*, o romance *Vita* obteve reconhecimento internacional na Espanha, aclamado como melhor romance estrangeiro do *Premio San Clemente*, no Canadá, onde foi considerado o livro do ano de 2005 pelo *The Globe and Mail* e

²⁸³ Mas por que ele não me respondeu quando lhe escrevi que, conforme combinado, eu queria ir até ele? [...] Talvez tenha ficado com raiva porque você levou tempo demais para respondê-lo. Dez dias depois que ele partiu, lhe mandou um cartão postal onde se via o grande rio Ohaio, mas você a recebeu com um ano de atraso, porque na Prince Street não morava mais ninguém. [...] Você queria viver em um vagão e tornar-se a esposa adolescente de um *waterboy*.”

²⁸⁴ Disponível em <http://www.lospecchiodicarta.it/it/autori/indiceautori/6/158-ragazza-italiana-sparita.html>, último acesso em 21/10/2015.

nos Estados Unidos, tendo aparecido na lista do jornal *The New York Times* entre os 10 melhores romances do ano de sua publicação naquele país.

3.4 *Il dolore perfetto* de Ugo Riccarelli (premiado em 2004)

Ugo Riccarelli nasceu em 1954, em Ciriè, na província de Turim. Na mesma cidade, frequentou a Faculdade de Filosofia, mas deixou de fazer o último exame obrigatório e não conseguiu o diploma. Desde pequeno sofreu com sérios problemas pulmonares e, buscando um clima mais favorável à sua saúde, mudou-se para Pisa, em 1986.

Na Toscana, terra de seus pais, conheceu Antonio Tabucchi, célebre escritor italiano. Entre os dois nasceu uma forte amizade e Riccarelli, que à época trabalhava na biblioteca do município, passou a participar das atividades intelectuais do amigo e expandiu o seu interesse pela arte e pela cultura, da qual foi promotor durante toda a sua carreira.

Anos mais tarde, encorajado pelo próprio Tabucchi, publicou, em 1995, o seu primeiro romance chamado *Le scarpe appese al cuore* (Feltrinelli), vencedor do prêmio literário *Chianti*. A experiência que deu origem ao seu livro de estreia começara cinco anos antes, quando, em 1990, o autor submeteu-se a um duplo transplante de coração e pulmões que marcou radicalmente a sua vida.

Em 2004, Riccarelli venceu o *Premio Strega* por seu sexto livro, *Il dolore perfetto*, publicado pela Mondadori. Nesta mesma edição do prêmio, os demais finalistas foram os romances de Elena Loewenthal, *Attese* (Bompiani), Marco Fabio Apolloni, *Il mistero della Locanda Serny* (Ponte alle Grazie), Francesco Piccolo, *Allegro occidentale* (Feltrinelli) e Maria Rosa Cutrufelli, *La donna che visse per un sogno* (Frassinelli).

Pouco antes da sua morte, o autor deixou um presente aos leitores: *Garrincha* (Perrone), uma peça de teatro sobre o jogador de futebol brasileiro de quem gostava muito e com o qual se identificava pela mesma força de viver, apesar das dificuldades físicas.

O escritor faleceu aos 58 anos, em Roma, em 2013. No mesmo ano, venceu postumamente, o *Premio Campiello* por *L'amore grafia il mondo* (Mondadori, 2012). Seus livros foram traduzidos em dez línguas e publicados em diversos países. Atualmente a Associação Ugo Riccarelli²⁸⁵, criada por sua esposa e outros admiradores, procura conservar ativas as práticas de promoção cultural que o autor mantinha em vida.

²⁸⁵ Mais informações sobre o autor e a Associação Ugo Riccarelli estão presentes no *website* <http://www.associazionegoriccarelli.it/> (último acesso em 23/10/15)

Il dolore perfetto (Mondadori) narra a história do cruzamento entre duas famílias a partir do casamento de Cafiero com Annina. O primeiro é filho da viúva Bartoli com o Professor e a segunda é fruto do casamento de Rosa com Ulisse Bertorelli. De um lado a ideologia utópica, do outro, o comércio e a exploração da mão de obra.

Curioso notar que a ala anárquica do romance não tem sobrenome, o leitor não sabe como o Professor se chama. Os filhos dele recebem nomes que refletem a sua ideologia: Ideale, Mikhail, Libertà e Cafiero. Em contrapartida, os Bertorelli costumam dar aos filhos os nomes dos heróis da Odisseia ou da Ilíada: Telemaco, Penelope, Ettore, Elena, Achille, Paride etc.

Não fossem as referências a cidades europeias, às duas Guerras Mundiais, à Gripe Espanhola e aos conhecidos personagens históricos - “[...] aspettare che quella guerra infame finisse, cadesse quel buffone che urlava dal balcone e tornasse la libertà”²⁸⁶ (RICCARELLI, 2004, p. 265) -, o leitor poderia achar que está diante de um conto de fadas. A sucessão de nascimentos e mortes, permeada por muita fantasia e passes de mágica são características típicas das narrativas que, geralmente, são contadas às crianças.

No entanto, entre outros fatores, o que difere este romance dos contos infantis é a linearidade intermitente, a presença de um narrador que dá voz a todos e permite o conhecimento de diversas perspectivas sobre uma mesma situação relatada, a profundidade dos momentos de dor e a metalinguagem sobre a tradição familiar da narrativa oral. A seguir, podemos observar a morte de Libertà, irmã de Cafiero e Ideale, sob o ponto de vista de cada um:

Segundo Ideale: “[...] se ne restò quasi nascosto in un angolo della stanza ad ascoltare la sorella affrontare l’immensa fatica di raccontare la vita della loro famiglia con la voce già segnata dalla morte”²⁸⁷ (idem, 2004, p.160)

Para Cafiero: “Cafiero guardò Libertà e vide finalmente un corpo sfinito nel quale resisteva, strenuo, qualcosa che li univa. [...] Era tutta la vita che lei, adesso, manteneva in bilico, in attesa di passarla e andarsi a riposare per sempre da quella stanchezza infinita.”²⁸⁸ (idem, p.157)

A dor, presente não apenas no título da obra, mas em praticamente todos os capítulos, pode ser resultante do parto, do amor, da piedade, da alegria, da perda de um ente querido, da morte ou do reencontro. Vejamos um trecho que exemplifica a última situação citada:

Pensò al sacrificio cui si era sottoposta la sua donna, a come aveva accettato, per quell’incontro, di vincere la sua fobia delle ruote. [...] Ignari, tutti, del

²⁸⁶ “[...] esperar que aquela guerra infame terminasse, caísse aquele bufão que urrava da sacada e voltasse a liberdade”

²⁸⁷ “[...] ficou quase escondido em um canto do quarto escutando a irmã enfrentar a imensa fadiga de contar a vida da família deles com a voz já marcada pela morte”

²⁸⁸ “Cafiero olhou para Libertà e viu finalmente um corpo esgotado no qual resistia, estrênuo, algo que os unia. [...] Era uma vida toda que ela, agora, mantinha suspensa, à espera da passagem e de ir repousar para sempre daquele cansaço infinito.”

sentimento che si stava impadronendo di lui, qualcosa che era apprensione, delusione, angoscia, senso di colpa. Un dolore assoluto e perfetto.²⁸⁹ (idem, p. 87)

Ambientada em Colle di Val d'Elsa, cidadezinha toscana, a história demarca o território também pelo uso de artigos definidos diante de substantivos próprios de pessoa, típica marca da fala setentrional. Além disso, é narrada a estranheza que o sotaque do Professor -“quella parlata strana” (idem, p.11)-, originário de Sapri, na Campania, causa em um feitor do local.

A grande protagonista de DP, por sua garra e determinação, é Annina. O nome desta personagem de fibra coincide com o da avó do autor, a quem dedica este livro. A moça, ainda muito jovem, começou a trabalhar com o pai vendendo porcos na feira. Em seguida, diante do crescente desinteresse de Rosa pelo marido, cuidou de Ulisse até a sua trágica morte.

Anos mais tarde, deu assistência tanto à sua tia Mena, quanto ao seu avô nos últimos dias de vida de ambos e abdicou de grande parte da herança deixada por seu pai, para se casar com seu grande amor, contrariando os Bertorelli que diziam que Cafiero era um subversivo. Deu à luz aos filhos gêmeos Ideale e Sole, enquanto o marido estava preso por perseguição política, e teve de lidar com a solidão, após tê-lo visto morrer em seus braços de tanto apanhar dos fascistas. Humilhou-se ao voltar como criada para a casa dos tios, onde um dia fora princesa. Fez toda ordem de sacrifício por seus descendentes e os perdeu na Segunda Guerra Mundial.

Il dolore perfetto, além de ter vencido o *Premio Strega*, recebeu, no mesmo ano, o *Premio Società dei Lettori*, e, em 2007, o *Premio Campiello Europa*, por sua tradução para o espanhol (*El dolor perfecto*).

3.5 *Il viaggiatore notturno* de Maurizio Maggiani (premiado em 2005)

Maurizio Maggiani nasceu em 1951, em Castelnuovo di Magra, na região Ligúria, no noroeste da Itália. Ainda criança mudou-se para La Spezia, cidade em que foi o primeiro membro de sua modesta família a ter acesso aos estudos e onde se tornou, aos 19 anos, professor, ofício que tem orgulho de ter exercido. É amante da fotografia e chegou a produzir fotos e vídeos publicitários para indústria. Também teve outras profissões, como vendedor de bombas hidráulicas e funcionário público.

Certo dia, em 1987, um amigo pegou uma carta que ele havia escrito para uma namorada e enviou-a para um concurso de contos da revista *L'Espresso* do qual Maggiani saiu vitorioso.

²⁸⁹ Pensou no sacrifício ao qual sua mulher havia se submetido, em como tinha aceitado, para aquele encontro, vencer a sua fobia de rodas. [...] Desconhecedores, todos, do sentimento que estava tomando conta dele, algo que era apreensão, desilusão, angústia, senso de culpa. Uma dor absoluta e perfeita.

A partir de então, começou a receber convites para colaborar com jornais e editoras. Foi assim que teve início a sua carreira de escritor, cujos frutos são cerca de mil artigos para periódicos e onze romances²⁹⁰ pela editora Feltrinelli.

Pelo romance *Il coraggio del Pettiroso* (Feltrinelli, 1995) recebeu os prêmios *Viareggio Rèpaci e Campiello* e por *La regina disadorna* (Feltrinelli, 1998) venceu, no ano da publicação, o prêmio *Alassio*, e, no ano seguinte, o prêmio *Stresa* pela narrativa. A editora Berlendis publicou no Brasil, em 2002, *A rainha sem enfeites*, traduzido por Regina Célia Silva.

Na edição de 2005 do *Premio Strega*, Maggiani ficou em primeiro lugar com *Il viaggiatore notturno* (Feltrinelli), competindo ao lado de Edoardo Nesi, *L'età dell'oro* (Bompiani), Giuseppe Conte, *La casa delle onde* (Longanesi), Maurizio Cucchi, *Il male è nelle cose* (Mondadori) e Valeria Parrella, *Per grazia ricevuta* (minimum fax). A obra em questão também recebeu os prêmios *Ernest Hemingway* e *Parco della Maiella*.

Em sua página oficial da internet, o autor, ao escrever sobre sua carreira, afirma que não se considera um jornalista, mas sente-se feliz porque há cerca de trinta anos goza do luxo de ser pago para escrever o que pensa a partir daquilo que acontece ou não. Seu último livro, publicado em 2018, chama-se *L'amore* (Feltrinelli).

Il viaggiatore notturno conta a história de um etólogo italiano que está na parte argelina do deserto do Sahara, mais especificamente no Maciço de Hoggar. A presença dele naquele lugar é consequência de um estudo que desenvolve sobre as migrações das andorinhas. Ele deseja confirmar sua teoria de que estes pássaros voltarão temporariamente para lá assim que chover porque conservam, de alguma maneira, a lembrança de que aquele espaço, em um passado distante, já foi tomado por bosques.

(...) ma se avrò fortuna, se è giunto il loro tempo, tra poco nelle mani terrò una rondine. Una rondine che è arrivata fino al cuore dell'universo, al nudo buco del culo della Terra, perché in qualche parte dentro di lei ricorda che questo deserto di pietre è stato verde di pascoli e boschi, ricco di fiumi e di cervi. E se non in questa, nella prossima era tornerà a esserlo.²⁹¹ (MAGGIANI, 2005, p.187)

O romance é narrado pelo protagonista, na primeira pessoa. Não sabemos o real nome deste personagem, chamado pelo apelido de “il genovese” (o genovês). À viagem e às

²⁹⁰ No *website* oficial do escritor, www.mauriziomaggiani.it, estão gratuitamente disponíveis para *download* muitos de seus artigos e alguns romances.

²⁹¹ (...) mas se eu tiver sorte, se tiver chegado a hora delas, daqui a pouco em minhas mãos segurarei uma andorinha. Uma andorinha que chegou até o coração do universo, ao buraco nu do cu da Terra, porque em alguma parte dentro dela lembra-se que este deserto de pedras foi verde de pastos e bosques, rico de rios e de cervos. E se não nesta, na próxima era voltará a sê-lo.

experiências na África misturam-se lembranças e referências familiares coincidentes com as da biografia do autor, sobretudo no que diz respeito a seu pai, Dino, mais conhecido como Dinetto:

Dinetto era un proletario, e io il suo figliolo. / Mi piaceva essere figlio di un proletario, mi piaceva la parola. Me l'aveva spiegata: “proletario” vuol dire che un uomo possiede solo la sua prole. Io ero la prole di mio padre ed ero contento anche di essere la sua unica proprietà.”²⁹² (idem, p. 105)

Através do narrador, os leitores têm acesso a diversas outras histórias que ele compartilha com Jibril, seu guia tagil e principal interlocutor. Conheceremos, por exemplo, a lenda do leão sangrante e d'A Perfeita; a sua experiência como observador de discos-voadores e ursos migratórios; a vivência da guerra civil na Bósnia, no seio da família Brecko e a história de Charles de Foucauld, ex-combatente do exército francês que virou monge no Hoggar porque acreditava que ali fosse o centro do universo.

3.6 *Caos calmo* de Sandro Veronesi (premiado em 2006)

Sandro Veronesi nasceu em Florença, em 1959, mas cresceu em Prato. Formou-se em arquitetura, contudo, após a faculdade, mudou-se para Roma no intuito de dedicar-se à escrita literária. Em 1988, publicou seu primeiro romance, *Per dove parte questo treno allegro* inicialmente pela editora Theoria, atualmente reeditado pela Bompiani.

Começou a obter maior reconhecimento por seu trabalho quando, em 2000, seu romance *La forza del passato* (Bompiani), traduzido em 15 idiomas, recebeu os prêmios *Campielo* e *Viareggio*. Fundou a editora Fandango Libri, junto com o produtor de cinema Domenico Procacci, em 2005. Por este selo já lançou o romance *XY*, em 2010 e os contos *Baci scagliati altrove*, em 2011. O escritor colabora com o jornal *Corriere della Sera* e algumas revistas literárias.

Veronesi foi o grande vencedor da edição do LX aniversário do *Premio Strega* da qual participaram também Rossana Rossanda, *La ragazza del secolo scorso* (Einaudi); Pietro Grossi, *Pugni* (Sellerio); Massimiliano Palmese, *L'amante proibita* (Newton Compton) e Sergio De Santis, *Cronache della città dei crolli* (Avagliano). *Caos Calmo* (Bompiani) ainda venceu, em 2008, os prêmios franceses *prix Femina* e *Prix Méditerranée*.

²⁹² “Dinetto era um proletário, e eu o seu filhinho. / Eu gostava de ser filho de um proletário, gostava da palavra. Ele tinha me explicado: “proletário” quer dizer que um homem possui apenas a sua prole. Eu era a prole do meu pai e estava contente também por ser a sua única propriedade.”

Em 2014, Veronesi publicou *Terre Rare* (Bompiani), no qual retoma a história de Pietro Palladini, protagonista de *Caos Calmo*. Em entrevista a Fabio Fazio²⁹³, o autor afirma que se sente muito próximo deste personagem, como se fosse um irmão que precisa dos cuidados dele. Seu último livro pela Bompiani foi o monólogo *Non dirlo. Il Vangelo di Marco*, de 2015. Atualmente, publica pela editora La nave di Teseo e seu romance mais recente é *Cani d'estate*, de 2018, sobre a migração africana na Itália e o racismo que dela deriva.

No Brasil, a editora Rocco detém os direitos das obras do autor e publicou, em 2003, *A força do passado*, traduzido por Roberta Barni; em 2007, *Caos calmo* e, em 2011, *XY*, ambos traduzidos por Gabriel Bogossian. Os livros de Veronesi estão presentes em 20 países.

Caos calmo é a narrativa de um homem de 43 anos, Pietro Paladini, que perde, repentinamente, Laura, sua companheira há doze anos, com quem estava prestes a se casar oficialmente. Desse relacionamento tem uma filha, Claudia, de 10 anos. A morte da esposa gera em Pietro um grande sentimento de culpa. Primeiramente, porque não estava presente no momento em que um aneurisma lhe tirou a vida, com o agravante de ter salvado uma desconhecida de um afogamento, naquele mesmo arco temporal. Em segundo lugar, porque não sofria com o luto tanto quanto achava que deveria.

No intuito de transmitir proximidade e proteção à filha, Pietro decide não ir trabalhar no escritório por um tempo. É assim que começa a passar os dias em uma praça, localizada em frente à escola onde Claudia estuda, em Milão. Aquele espaço torna-se, dia após dia, cada vez mais reconfortante para ele.

Come ieri, la sorprendente, bucolica tranquillità di questo posto mi rassicura, anche se dentro di me continuo a percepire un tumulto, o meglio l'eco di un tumulto: una specie di agitazione lontana ma non lontanissima, come sembrano lontani ma non lontanissimi i rumori del traffico, là sotto, che quassù arrivano attutiti, morbidi, ma arrivano. [...] questo stallo che continua a salvarmi dalla sofferenza di cui tutti, tutti quanti m'immaginano in preda, e ancora così non è. È un caos calmo, sì, quello che ho dentro. Un caos calmo. (VERONESI, 2005, p. 60-61)²⁹⁴

Com os demais frequentadores do lugar, o protagonista, gradativamente, cria ténues laços afetivos. É o que acontece, por exemplo, com um menino portador da síndrome de Down que passa por ali todas as manhãs, acompanhado da mãe; com a professora de Cláudia; com

²⁹³ Disponível em <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-ceef5847-30d5-4059-bbd0-db324068e613.html>, último acesso em 27/10/2015.

²⁹⁴ Como ontem, a surpreendente, bucólica tranquilidade desse ponto do mundo me acalma, ainda que dentro de mim continue a perceber um tumulto: uma espécie de agitação distante, mas não longínqua, como parecem distantes mas não longínquos os rumores do trânsito, lá embaixo, que aqui em cima chegam atenuados, fracos, mas chegam. [...] essa imobilidade que continua a me salvar do sofrimento do qual todos, todo o mundo me imagina uma presa, e, contudo, não é assim. É um caso calmo, sim, o que tenho dentro de mim. Um caos calmo. (VERONESI, Sandro. *Caos calmo*. Tradução de Gabriel Bogossian. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

alguns outros pais que levam os filhos à escola e com Jolanda “una bella ragazza in canottiera che porta a passeggio un golden retriever” (idem, p.39)²⁹⁵.

Aquele logradouro público transforma-se em uma espécie de sala de visitas de Paladini. Seus colegas de trabalho passam a ir até lá para discutir assuntos pertinentes à fusão pela qual a televisão por assinatura de que Pietro é diretor está passando; sua cunhada Marta dirige-se a ele para lhe contar que está grávida de um homem com quem esteve por uma única noite; a mulher que Pietro salvou, no dia da morte de Laura, vai ao lugar para agradecer-lhe e Carlo, seu irmão estilista, também aparece por lá.

No entanto, observamos que seus “hóspedes”, em vez de de consolarem o viúvo naqueles encontros, descarregavam sobre Pietro os próprios problemas, usando-o como uma espécie de psicanalista ao qual contam seus dramas pessoais: “E non solo Marta: lei soprattutto, ma anche Piquet ieri, e Jean-Claude l’altro giorno. Sono venuti da me, tutti e tre, a *soffrire*, mi anno scaricato addosso il loro dolore e se ne sono andati. Vorrà pur dire qualcosa.” (2005, p.107)²⁹⁶

Veronesi conseguiu construir um romance dinâmico e emocionante, não obstante a imobilidade espacial do narrador. É o próprio Paladini quem narra sua história na primeira pessoa do singular e, através de suas digressões e dos tormentos de outros personagens, confere sensação de movimento ao texto.

Em 2007, o romance *Caos Calmo*, publicado em 2005, foi adaptado para o cinema com roteiro de Francesco Piccolo (também vencedor do *Strega* em 2014) e Nanni Moretti que atua no papel do protagonista. Estão no elenco Alessandro Gassman, Isabella Ferrari, Valeria Golino, Silvio Orlando e Alba Rohrwacher, entre outros. O filme venceu os prêmios *David di Donatello*, *Nastro d’argento*, *Globo d’oro*, *Ciak d’oro*, *Italian Online Movie Awards* e *Federazione Italiana Film d’Essai*.

3.7 *Come Dio comanda* de Niccolò Ammaniti (premiado em 2007)

Niccolò Ammaniti²⁹⁷ nasceu em Roma, em 1966. Seu romance de estreia é *Branchie*, publicado pela Ediesse em 1994 e, desde 1997, reeditado pela Einaudi. Faz parte de um grupo

²⁹⁵ “Uma garota bonita de camiseta regata que passeia com um golden retriever” (idem, p.37. A tradução do trecho sublinhado é nossa. Na tradução brasileira lia-se de malha.)

²⁹⁶ “E não só Marta: ela, sobretudo, mas também Piquet ontem, e Jean-Claude no outro dia. Vieram a mim, todos os três, para *soffrer*, descarregaram sobre mim sua dor e foram embora. Deve querer dizer alguma coisa.” (VERONESI, 2007, p. 96).

²⁹⁷ O *site* oficial do autor para mais informações é www.niccoloammaniti.it.

de escritores que a mídia italiana chama de “cannibali” (canibais), cuja principal característica dos textos é o realismo cru e feroz. A alcunha apareceu em razão da antologia *Gioventù cannibale*, de 1996, na qual constava um conto de sua autoria.

Em 2001, seu romance *Io non ho paura* (Einaudi) foi aclamado pela crítica e venceu o *Premio Viareggio*. Nessa obra, Ammaniti narra a relação entre pai e filho, tema que é retomado em *Come Dio comanda* (Mondadori), livro lançado em 2006 e vencedor do *Premio Strega* no ano seguinte.

Em 2007, Ammaniti dividiu a atenção dos “amici della domenica” com os seguintes autores e obras: Milena Angus, *Mal di pietre* (nottetempo); Laura Bosio, *Le stagioni dell’acqua* (Longanesi); Mario Fortunato, *I giorni innocenti della guerra* (Bompiani) e Franco Matteucci, *Il profumo della neve* (Newton Compton).

As últimas publicações de Niccolò Ammaniti são os romances *Che la festa cominci* (2009), *Io e te* (2010) e *Anna* (2015). Esse último esteve no topo da lista dos romances mais vendidos na Itália, no segundo semestre de 2015. A Einaudi também editou, em 2012, sua coletânea de contos *Il momento è delicato*.

O próprio autor, que também é roteirista, adaptou cinco de suas obras literárias para o cinema. Merecem destaque *Io non ho paura* (2003) e *Come Dio comanda* (2008), ambos dirigidos pelo vencedor do Prêmio Oscar, Gabriele Salvatores e, *Io e te* (2012), de Bernardo Bertolucci, outro diretor consagrado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos. Ammaniti também é autor do filme documentário *The Good Life* (2014) e da série de televisão *Il miracolo* (2018).

Os livros de Ammaniti já foram traduzidos em 44 países, inclusive no Brasil, onde o primeiro a ter sido publicado foi *Não tenho medo*, traduzido por Roberta Barni (Cia das Letras, 2003). Seguiram-se as edições da Bertrand: *Como Deus Manda* (2009), traduzido por Karina Jannini; *A festa do século* (2012) e *Eu e você* (2013), ambos traduzidos por Joana Angelica D’Avila Melo.

Em *Come Dio Comanda* a trama baseia-se essencialmente no amor entre pai e filho. Rino Zena é um operário racista, conservador e alcóolatra que incutiu no filho adolescente, Cristiano, o ódio pelos trabalhadores imigrantes que roubam o emprego dos italianos porque aceitam receber baixos salários e trabalhar no mercado informal. Ambos vivem sob a ameaça de um assistente social que pretende disponibilizar Cristiano para adoção, caso o seu pai não encontre um trabalho que lhe possibilite arcar com as despesas mínimas da casa e do filho. Cristiano foi abandonado ainda bebê pela mãe, quando ela se separou do marido e desapareceu.

O cenário de crise socioeconômica em que estão inseridas as personagens intensifica a animosidade entre italianos e imigrantes, conforme veremos a seguir, na fala de Rino, em um diálogo entre ele e o proprietário de uma construtora (Euroedil) para a qual havia trabalhado como operário muitas vezes desde os anos 1990. O protagonista de CDM fica furioso ao descobrir que não havia sido chamado para atuar na construção de uma concessionária de automóveis e vai tirar satisfação com o patrão:

“Prendi gli schiavi negri e i bastardi dell'Est e non li paghi una lira. E quelli ci stanno. La fame è una brutta bestia. E gli operai che si sono rotti la schiena per questa ditta? In culo. Non si spreca nemmeno una telefonata. La verità è che non hai rispetto né per quei figli di cane che vengono a rubarci il pane di bocca né per noi e neanche per te stesso.” (CDC, 2007, p. 78)²⁹⁸

A mesma raiva xenofóbica pode ser encontrada na redação que Cristiano, seu filho, escreveu na aula de História da escola, da qual separei os trechos emblemáticos:

anche oggi ci vorrebbe un nuovo Hitler che cacci dall'Italia tutti i negri e gli extracomunitari che rubano il lavoro e che aiuti i veri italiani a lavorare. I negri e gli extracomunitari stanno costruendo in Italia una mafia: peggio di quella degli ebrei durante la seconda guerra mondiale. Il problema è che in Italia nessuno crede più nella patria./ La comunità europea è sbagliata ogni nazione è diversa e non bisogna permettere che gli slavi possano rubare il lavoro e le donne agli italiani. Perché (sic) gli italiani, sono sempre stati i più forti basti pensare un pò agli antichi romani e a Giulio Cesare che aveva conquistato il mondo e portato la civiltà tra i barbari che tra l'altro erano pure i tedeschi./ La gente odia il nazismo adesso perché vogliono fare finta che è giusto essere aperti alle culture diverse. Sono bravi a dirlo, ma in realtà non ci credono nemmeno loro. Gli arabi sono peggio degli ebrei: basta pensare a quello che fanno alle donne le trattano come schiave e le fanno girare sotto la veste nera. E bisogna che si scannano tra di loro dove stanno. A noi ci vogliono distruggere. Ci odiano. Perché la nostra cultura è superiore. Noi dobbiamo rispondere. Attaccarli con il nostro esercito e sterminarli, come gli ebrei. (...) Noi possiamo tornare a essere una grande nazione pura come gli antichi romani dove c'è lavoro per tutti e senza i comunisti che hanno distrutto l'idea della famiglia, non credono in Dio e hanno accettato l'aborto che è un assassinio (sic) di innocenti e vogliono dare il voto agli extracomunitari.” (p. 80, 81 e 85)²⁹⁹

²⁹⁸ Pega os escravos negros e os miseráveis do Leste e não paga uma lira pra eles. E eles aceitam. A fome é um bicho feio. E os operários que arreventaram a coluna por esta empresa? Tomam no rabo. Nem se perde tempo em telefonar. A verdade é que você não tem respeito nem por aqueles filhos de uma égua que chegam para roubar o pão da nossa boca, nem por nós, nem por você mesmo. (AMMANITI, 2007, p. 73).

²⁹⁹ hoje também seria necessário um novo Hitler que expulsasse da Itália todos os negros e os imigrantes que roubam o trabalho e que ajude os verdadeiros italianos a trabalhar. Os negros e os imigrantes estão construindo na Itália uma máfia: pior do que aquela dos judeus durante a segunda guerra mundial. O problema é que na Itália ninguém acredita mais na pátria. A comunidade europeia está errada, cada nação é diferente e não dá para permitir que os eslavos possam roubar o trabalho e as mulheres dos italianos. Porque os italianos, sempre foram os mais

Nos trechos acima é possível observar como o passado da Itália, desde a Roma Antiga até o Fascismo, é esclarecedor para entendermos a atual animosidade entre italianos e imigrantes. Ou seja, trata-se de uma construção de valores secular que perdura na mentalidade de parte da população e que vem à tona com ímpeto em momentos de crise, especialmente quando existe disputa pela sobrevivência, situação em que os cidadãos esquecem, convenientemente, que, no passado, os filhos da pátria tiveram que se tornar emigrantes para que aqueles que ali ficaram pudessem sobreviver.

Além dos protagonistas já citados acima, há outros dois personagens muito relevantes para o desenvolvimento do enredo: o louco Quatro Queijos (apelido de Corrado Rumitz na tradução brasileira) e o alcóolatra Danilo Aprea, amigos de Rino. Uma noite, cansados de viver na miséria e à margem da sociedade, os três planejam roubar um caixa eletrônico. No entanto, o inesperado destino de cada um impediu que o plano fosse colocado em prática.

A narrativa de Ammaniti cria uma atmosfera “encharcada” em que o leitor sente a intensa presença da “chuva”, palavra utilizada 80 vezes no texto. É debaixo de uma tempestade que se desenrola o fato crucial do romance, em um bosque, no qual Quatro Queijos estupra e mata Fabiana, uma adolescente colega de escola de Cristiano. Após o ocorrido, desconcertado ao dar-se conta do que tinha feito, Quatro Queijos telefona para Rino pedindo socorro. Rino vai até o local acreditando que Quatro Queijos tivesse sido vítima de malfeitores, mas, ao ver o cadáver de Fabiana, entende o que ocorrera e decide matar o amigo louco para fazer justiça à vida da moça. Todavia, com a pistola em punho, Rino tem um mal súbito e desmaia. Quatro Queijos foge e é Cristiano quem vai até o local do crime para salvar o pai e, encontrando-o desacordado ao lado da moça, deduz que ele fora o autor do crime.

Rino é levado pelo filho ao hospital, onde é submetido a uma cirurgia no cérebro. Enquanto o pai estava em coma, Cristiano tratou de embrulhar o cadáver de Fabiana e jogá-lo no rio, de modo a ocultar indícios que pudessem levar a polícia a descobrir a identidade do assassino. Quatro Queijos, por sua vez, ao saber que Rino estava vivo no centro de terapia

fortes é só pensar um pouco nos antigos romanos e tem o Júlio César que conquistou o mundo e levou a civilização entre os bárbaros que além do mais também eram alemães. / As pessoas odeiam o nazismo porque querem fingir que é correto estar aberto para as culturas diferentes. São bondosos quando dizem isso, mas na verdade nem eles acreditam. Os árabes são piores que os judeus: é só pensar no que fazem com as mulheres tratam elas como escravas e mandam que andem debaixo da roupa preta. E precisa que se degolem no canto deles. Querem destruir a gente. Odeiam a gente. Porque a nossa cultura é superior. Temos que responder. Atacar eles com o nosso exército e exterminar eles, como os judeus. (...) Podemos voltar a ser uma nação pura como os antigos romanos onde tem trabalho para todos e sem os comunistas que destruíram a ideia de família, não acreditam em Deus e aceitaram o aborto que é um assassinato de inocentes e querem dar voto aos imigrantes. (idem, p. 75, 76 e 79. A tradução dos vocábulos sublinhados é nossa, na tradução publicada lia-se, respectivamente, ex-tracomunitários, toda, Por que e generosos).

intensiva, tentou matá-lo, mas foi impedido pela chegada de uma enfermeira. Frustrado, ele comete suicídio. É Cristiano quem o encontra enforcado e, vendo junto de seu corpo um anel que pertencia à Fabiana, deduz a culpa de Quatro Queijos e sente-se aliviado em saber que seu pai não é um assassino.

Gabriele Salvatores, diretor da adaptação de *Come Dio comanda* para o cinema, em entrevista³⁰⁰, tece uma comparação entre Ammaniti e Shakespeare. Segundo ele, a estrutura dos três personagens principais assemelha-se à de muitas obras do dramaturgo inglês, formadas pelo rei (Rino), o príncipe (Cristiano) e o bobo da corte (Quatro Queijos).

Na obra do escritor romano, bem como nos romances shakespearianos, a certa altura, os três personagens encontram-se em um ambiente natural (bosque), onde se passa o ápice da narrativa. A natureza do local representa a irracionalidade dos personagens que, desta forma, não podem mais controlar sentimentos como o ódio, o amor ou a violência.

O romance é repleto de personagens e mesmo os mais irrelevantes têm, ainda que de maneira breve, suas histórias de vida apresentadas ao leitor, como é o caso do casal Baldi, preso em um engarrafamento ocasionado pela interrupção de um trecho da estrada em consequência das fortes chuvas.

Rita Baldi, anni trentuno, era una donnina pallida e magra, vestita con un paio di jeans e una maglietta corta che lasciava scoperto un ombelico che sembrava un tortellino e una striscia del ventre gonfio di una creatura di sette mesi. In quel momento si stava pennellando le unghie con lo smalto e ogni tanto guardava senza vederlo il cielo scuro. Il brutto tempo era tornato. / Vincenzo Baldi, anni trentacinque, sembrava un incrocio tra Brad Pitt e un orecchione bruno, un piccolo pipistrello che vive nell'isola del Giglio dotato di enormi padiglioni auricolari. La barba sfatta gli lambiva un paio di occhiali neri. Fumava sbuffando le nuvole di nicotina attraverso uno spiraglio del finestrino. (AMMANITI, 2006, p.412)

O título do livro é um trocadilho com uma expressão da língua italiana. Dizer, por exemplo, que uma pizza foi preparada “como Deus manda” significa dizer que foi feita da maneira correta, como se deve. No romance, contudo, o título assume seu significado literal para os que n’Ele acreditam. Deus está presente o tempo todo, como uma espécie de mão invisível que manda e desmanda, castiga e faz milagres. Vejamos, por exemplo, como Quatro Queijos justifica seus atos e acredita estar cumprindo ordens divinas:

“E la cosa incredibile era che nessuno poteva immaginare che in mezzo a loro c’era colui a cui Dio aveva ordinato di farlo” (...) “Chi era stato? Chi l’aveva avvolta in quel telo di plastica e l’aveva gettata nel fiume? Dio non può essere stato. Lui non sporca le mani. Dio le cose le fa fare sempre agli altri, lui ordina e qualcuno si prende la briga di eseguire. Perché non lo hai fatto fare a me?”

³⁰⁰ A entrevista a Gabriele Salvatores pode ser acessada nos conteúdos extras do DVD do filme *Come Dio Comanda*, lançado em 2009 e produzido por Rai Cinema e Colorado Film.

Avrei capito. Avrei rinunciato a finire il presepe. Ho fatto tutto per te. (*idem*, p. 430 e 437)

Na mesma entrevista, Salvatores afirma que Niccolò Ammaniti tem um estilo textual bastante influenciado pelo cinema, uma vez que seus romances se assemelham a roteiros. Sua forma de contar uma história é muito visual e prevê inclusive as pausas cinematográficas durante a narração. Ao escrever, o autor parece já imaginar como seriam representados aqueles acontecimentos nas cenas de um longa-metragem. Tal característica facilita o trabalho de adaptação da obra para o cinema e talvez justifique a existência dos cinco filmes inspirados em textos do autor.

3.8 *La solitudine dei numeri primi* de Paolo Giordano (premiado em 2008)

Paolo Giordano nasceu em Turim, em 1982. Formou-se em Física e fez doutorado na área - não por acaso, o protagonista de seu primeiro livro é um físico - mas abandonou as pesquisas acadêmicas depois que começou a escrever romances e a colaborar com jornais italianos como o *Corriere della Sera*, por exemplo.

Em 2008, depois de 12 edições do *Premio Strega*, um escritor estreante voltou a vencê-lo, peculiaridade que aparece apenas quatro vezes na história da premiação. O último caso ocorrera em 1996, quando Alessandro Barbero foi o ganhador com seu primeiro livro, *Bella vita e guerre altrui di Mr. Pyle, gentiluomo* (Mondadori). Giordano, com *La solitudine dei numeri primi* (Mondadori), foi o único a ter conseguido tal façanha nos primeiros 19 anos de século, além de ter quebrado um recorde: aos 26 anos, foi o autor mais jovem ao qual o *Strega* foi entregue.

Naquele ano, o *Premio* foi disputado também por Ermanno Rea, *Napoli ferrovia* (Rizzoli), Diego De Silva, *Non avevo capito niente* (Einaudi), Cristina Comencini, *L'illusione del bene* (Feltrinelli) e Lidia Ravera, *Le seduzioni dell'inverno* (Nottetempo).

O romance *La solitudine dei numeri primi* saiu vitorioso de outros concursos literários, são exemplos: *Premio Campiello Opera Prima*, *Premio Fiesole Narrativa Under 40*, *Premio letterario Merck Serono*. O livro foi traduzido em 35 países e vendeu, na Itália, mais de um milhão de cópias no ano de seu lançamento.

Em 2010, Giordano escreveu, ao lado do diretor Saverio Costanzo, o roteiro da adaptação da obra literária para o cinema. Os personagens principais foram interpretados por Luca Marinelli e Alba Rohrwacher. A atriz, que recebeu o *Nastro d'argento* e o *Ciak d'oro* de

melhor protagonista daquele ano, deu voz também às personagens do mais recente romance de Giordano, no audiolivro de *Divorare il cielo* (Einaudi, 2018).

Os demais romances do autor são *Il corpo umano* (Mondadori, 2012) e *Il nero e l'argento* (Einaudi, 2014). No Brasil, a editora Rocco publicou *A solidão dos números primos* (2009), traduzido por Y. A. I. Figueiredo, ao passo que *O corpo humano*, saiu pela Companhia das Letras, em 2015, com tradução de Eduardo Brandão.

La solitudine dei numeri primi é uma narrativa na terceira pessoa que evolui cronologicamente entre os anos de 1983 e 2007, da infância até a idade adulta dos protagonistas, Mattia Balossini e Alice della Rocca. A cidade que serve de cenário ao enredo é Turim, implicitamente revelada através de referências à igreja Gran Madre e ao hospital Maria Ausiliatrice. Neste romance, um dos méritos de Giordano foi a capacidade de mostrar profundamente as dores e os anseios dos personagens.

Mattia foi uma criança inteligente e dedicada aos estudos, porém tímida e infeliz. Tinha uma irmã gêmea com retardo mental, situação com a qual tinha dificuldades em lidar, visto que sua condição afastava deles os colegas de escola. Certo dia, foram convidados para uma festa de aniversário, mas ele não quis levá-la porque se envergonhava dela. Deixou-a sozinha em um parque e pediu-lhe que o esperasse, mas quando voltou, ela não estava mais lá e jamais voltou a aparecer. Mattia tentou suicídio várias vezes e tornou-se um rapaz introspectivo. No entanto, o seu desempenho escolar permanecia brilhante. Graduou-se em matemática com notas altíssimas e foi responsável por descobertas científicas que intimidavam os próprios professores. Por fim, recebeu uma proposta para trabalhar no Norte da Europa como pesquisador e professor de uma universidade renomada e deixou a Itália.

A personagem é um exemplo clássico do fenômeno que os italianos conhecem como “fuga dei cervelli”, isto é, a emigração em direção a países estrangeiros de pessoas de talento ou alta especialização profissional que não encontram colocação no *Bel Paese*, sobretudo em tempos de crise, quando a oferta de empregos é ainda mais baixa.

La lettera era indirizzata al dottor Mattia Balossino e al tatto era così leggera e inconsistente da non poterci credere che dentro vi fosse tutto il futuro di Mattia³⁰¹. (SNP, 2008, p.184)

In quel luogo sconosciuto e distante c'era il suo futuro da matematico, c'era una promessa di salvezza, uno spazio incontaminato, dove nulla era stato

³⁰¹ A carta estava endereçada ao doutor Mattia Balossino e era tão leve e inconsistente ao tato que não se podia crer que lá dentro estivesse todo o futuro de Mattia. (GIORDANO, 2009, p. 152)

ancora compromesso. Qui, invece, c'era Alice, semplicemente lei, e una palude tutto intorno.³⁰² (SNP, 2008, p.187)

Alice, ainda criança, ficou manca em razão de um acidente que sofreu na neve, enquanto esquiava. Passou a vida culpando seu pai, o advogado della Rocca, por sua deficiência física, uma vez que ele a forçara a praticar o esporte no dia em que se machucou. Insatisfeita com o próprio corpo, comia pouquíssimo e desenvolveu sérios distúrbios alimentares na adolescência. Na escola, invejava Viola, sua colega de turma, popular e admirada por todos. Fazia de tudo para conquistar a amizade e a aceitação da mocinha que ora fingia ser amiga de Alice, ora a escorraçava, causando-lhe muito sofrimento. Mas ela se vingaria de Viola já na idade adulta, quando se torna fotógrafa e, contratada para fazer as fotos do casamento da moça, destrói todos os negativos.

Foi na escola que os protagonistas do romance se conheceram. Aproximaram-se em uma festa na qual Alice pediu a Mattia para fingir que haviam se beijado já que não queria que o grupinho de Viola continuasse a debochar dela porque não tinha namorado. O rapaz, por sua vez, precisou lidar com o ataque de ciúme de Denis, seu colega de turma, que ao vê-lo com a moça revelou sua paixão homossexual por ele. Ao contrário de Alice, Mattia não reagia aos acontecimentos à sua volta, parecia não se importar com nada.

Gli anni del liceo erano stati una ferita aperta, che a Mattia e Alice era sembrata così profonda da non potersi mai rimarginare. C'erano passati attraverso in apnea, lui rifiutando il mondo e lei sentendosi rifiutata dal mondo, e si erano accorti che non faceva poi una gran differenza. Si erano costruiti un'amicizia difettosa e asimmetrica, fatta di lunghe assenze e di molto silenzio, uno spazio vuoto e pulito in cui entrambi potevano tornare a respirare, quando le pareti della scuola si facevano troppo vicine per ignorare il senso di soffocamento. (GIORDANO, 2008, p. 132 – 133)³⁰³

Quando Alice estava na faculdade, sua mãe, gravemente doente, foi internada no hospital. Durante as visitas à paciente, conheceu o médico Fabio Rovelli com quem se casou. Anos mais tarde, separaram-se porque ele queria ter filhos e ela, afundada na anorexia, tornara-se infértil. Do relacionamento entre os dois, Alice lembrava-se apenas do amor de Fabio por ela já que nunca tinha conseguido esquecer Mattia.

³⁰² Naquele lugar desconhecido e distante estava o seu futuro de matemático, havia uma promessa de salvação, um espaço não contaminado, onde nada ainda fora comprometido. Aqui, por sua vez, havia Alice – somente ela – e um pântano em toda volta. (idem, p. 154)

³⁰³ Os anos de colégio foram como uma ferida aberta, que pareceu tão profunda a Alice e Mattia a ponto de nunca mais poder cicatrizar. Atravessaram aquele período em apneia, ele recusando o mundo, ela sentindo-se recusada pelo mundo, e perceberam que não fazia grande diferença. Tinham construído uma amizade defeituosa e assimétrica, feita de longas ausências e muito silêncio, um espaço vazio e limpo em que ambos podiam voltar a respirar, quando as paredes da escola ficavam muito próximas, para ignorar o sentimento de sufocamento. (GIORDANO, Paolo. *A solidão dos números primos*. Tradução de Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2009)

Certo dia, Alice, alimentando-se mal há tempos, chegou fisicamente debilitada ao hospital e deparou-se com uma moça com um rosto muito familiar, que a protagonista acreditou ser Michela, a gêmea de Mattia desaparecida anos antes. Não fica claro para o leitor se a visão foi um delírio, fruto do seu estado de saúde, ou se de fato aconteceu o que o narrador relata. Alice desmaia em seguida e não consegue se certificar da identidade daquela pessoa.

Movida pelo divórcio e pela nostalgia, Alice escreve uma carta a Mattia, na qual lhe pede para visitá-la na Itália. O rapaz, preocupado com ela, deixa apressadamente a universidade onde trabalhava e parte para encontrá-la. Contudo, ao chegar à casa dela, os dois não tiveram coragem para conversar sobre seus sentimentos. Mattia sentiu-se incomodado com os vestígios deixados por seu ex-marido e, exausto por causa da viagem, pegou no sono no sofá. Alice o beijou enquanto ele dormia, uma espécie de despedida dos protagonistas, uma vez que o romance termina com o retorno de Mattia para o Norte da Europa e a solidão de Alice.

3.9 *Stabat Mater* de Tiziano Scarpa (premiado em 2009)

Tiziano Scarpa nasceu em 1963, em Veneza, cidade onde vive e sobre a qual escreveu dois guias turísticos, *In gita a Venezia con Tiziano Scarpa* (Paravia, 1998) e *Venezia è un pesce. Una guida* (Feltrinelli, 2000). Seu primeiro romance, *Occhi sulla graticola* (Einaudi), foi publicado em 1996.

Além de romancista, Scarpa é dramaturgo: aproximadamente quinze de suas peças já foram encenadas no teatro e cinco delas foram editadas e publicadas entre os anos de 2007 e 2012. O autor é amante dos palcos e já fez centenas de leituras cênicas de seus romances e contos. No mais, algumas de suas poesias foram musicadas e tornaram-se trilhas sonoras teatrais (às vezes cantadas pelo próprio Scarpa) e também um libreto de ópera.

Com *Stabat Mater* editado pela Einaudi, em 2008, Tiziano Scarpa venceu o *Premio Super Mondello* (2009) e o *LXIII Premio Strega* (2008). Neste último, a diferença para o segundo colocado, Antonio Scurati - *Il bambino che sognava la fine del mondo* (Bompiani), foi de apenas um ponto. Seguiram-se os demais concorrentes: Massimo Lugli, *L'istinto del lupo* (Newton Compton); Cesarina Vighy, *L'ultima estate* (Fazi) e Andrea Vitali, *Almeno un cappello* (Garzanti).

O último romance de Tiziano Scarpa é *Il cipiglio del gufo* (Einaudi), de 2018. Apesar de seus livros terem sido publicados mundo afora, em mais de dez idiomas, nunca foram editados no Brasil, fato estranho para as obras de um escritor que conhece o português e chegou

a traduzir para o italiano o livro *A queda* (*La caduta*, Einaudi, 2013), do seu amigo brasileiro, Diogo Mainardi.

Scarpa colabora, desde 2006, com a revista *Il primo amore*, disponível tanto na versão *online*³⁰⁴ quanto na impressa (editora Effigie). O autor foi um dos fundadores desta publicação quadrimestral que trata de literatura, cinema, artes, filosofia, política e questões sociais, entre outros temas da atualidade.

Stabat Mater é narrado na primeira pessoa por Cecília, uma jovem de 16 anos, moradora do orfanato (“L’Ospitale”), na Veneza do século XVIII. Os principais interlocutores da moça são sua mãe, “Signora Madre”, a quem se dirige usando o “voi”, pronome de tratamento formal antigo e regional, mas superado hoje na maior parte das regiões, e a morte, representada pela visão de uma cabeça que tem serpentes pretas no lugar dos cabelos (“la testa dai capelli di serpente”).

A narrativa, basicamente, alterna o conteúdo das cartas que escreve para a mãe com as conversas que tem com a morte, ambas durante as madrugadas de insônia. O restante do livro é composto de alguns insertos de diálogos, além de relatos das atividades realizadas dentro e fora do orfanato com as outras internas, as freiras e os professores. A vida da órfã mudará, através da música, com a chegada do padre e compositor Vivaldi (“Don Antonio”) à instituição.

A inocência de Cecília é um traço de sua personalidade que ora sensibiliza, ora espanta leitor. Há, no texto, várias passagens que o demonstram, mas nesta breve introdução à obra, citaremos apenas uma, referente ao dia em que a moça descobriu a existência das mães.

La ricordo bene quella notte. Non so quanti anni avessi, forse quattro, cinque. (...) Dentro la latrina c’era una ragazza accucciata, voltata di schiena (...) una sagoma che si contorceva per un crampo all’intestino. (...) Dal fondo di quel corpo usciva una massa fetida, la ragazza annaspava, stringeva i denti, l’ho sentita invocare la Madre di Dio. Era disgustoso, stavo per andare via, ma quella cosa non finiva di uscire dalle sue viscere. (...) Poi è successo qualcosa di assolutamente senza senso, qualcosa di mostruoso e comico allo stesso tempo. L’escremento ha iniziato a piangere.³⁰⁵

A partir daquele momento deixou de acreditar que os seres humanos eram feitos por Deus e passou a sofrer tomando consciência de seu abandono e sentindo falta daquela que a pôs no mundo, mas que ela nunca sequer chegou a conhecer.

³⁰⁴ <http://www.ilprimoamore.com/blogNEW/blogDATA/spip.php?page=indexBLOG>

³⁰⁵ Lembro bem daquela noite. Não sei quantos anos eu tinha, talvez quatro, cinco. (...) Dentro da latrina havia uma moça agachada, virada de costas (...) uma silhueta que se contorcia por uma câibra no intestino. (...) Do fundo daquele corpo saía uma massa fétida, a moça dobrava-se, trincava os dentes, a ouvi invocar a Mãe de Deus. Era desgostoso, estava para ir embora, mas aquela coisa não parava de sair das suas vísceras. (...) Depois aconteceu algo absolutamente sem sentido, algo monstruoso e cômico ao mesmo tempo. O excremento começou a chorar. (SCARPA, Tiziano. *Stabat Mater*. Torino: Einaudi, 2008, p. 21 – 24)

Da piccola io prendevo sul serio quello che dicevano di noi, che siamo tutti figli del Signore Dio (...) ero convinta che ci avesse fatte tutte Lui, direttamente con le Sue mani, e quando ne aveva terminata una nuova la depositava subito nella nicchia dell'Ospitale, non appena una bambina era pronta.³⁰⁶

Sobre esta obra, o autor e crítico literário Silvio Perrella afirma que o uso da lírica no interior do tecido narrativo faz com que ela não se pareça com um romance. Ademais, elogia Tiziano Scarpa ao dizer que “la struttura lirica può accettare che tra una lassa e un'altra ci sia un vuoto risonante. E su quel vuoto l'autore di *Stabat Mater* lavora sapientemente.”³⁰⁷

Niccolò Ammaniti, que no ano em que *Stabat Mater* venceu o *Strega* fazia parte do grupo de jurados “Amici della domenica”, escreveu que foi dominado pela capacidade de Scarpa de sentir uma solidão tão distante e de tê-la nos restituído com tanta força e piedade.³⁰⁸

3.10 *Canale Mussolini* de Antonio Pennacchi (premiado em 2010)

Antonio Pennacchi nasceu em Latina, em 1950. É filho de mãe vêneta e pai umbro, um casal surgido da mistura entre as famílias dos primeiros colonos levados para o aterro de Agro Pontino, antiga área de pântanos no Lácio que foi drenada e urbanizada por Mussolini durante o fascismo.

Após ter trabalhado por quase trinta anos como operário de fábricas no turno da noite, Pennacchi, gozando de uma espécie de seguro-desemprego (“cassa integrazione”), conseguiu se formar em Letras, em 1994, aos 44 anos. No mesmo ano, a Donzelli publicou seu primeiro livro, *Mammut*, que anteriormente havia sido recusado por outras 33 editoras.

O escritor é apaixonado por política e já participou ativamente de diversos sindicatos e partidos, tendo sido expulso de alguns deles. Pennacchi é famoso na Itália por expressar opiniões polêmicas escrevendo ou concedendo entrevistas.

Em seu romance *Il fasciocomunista*, publicado em 2003 pela Mondadori e vencedor do *Premio Napoli*, o diretor Daniele Luchetti inspirou-se para fazer o filme *Mio fratello è figlio unico*, de 2007. A obra cinematográfica, que tinha Elio Germano e Riccardo Scamarcio no

³⁰⁶ Quando pequena eu levava a sério aquilo que diziam sobre nós, que somos todos filhos do Senhor Deus (...) estava convicta que Ele tivesse feito todas nós, diretamente com as Suas mãos, e quando terminava uma nova, a depositava logo no nicho do Orfanato, assim que a menina ficasse pronta. (*idem*, p.36)

³⁰⁷ Nossa tradução: “A estrutura lírica pode aceitar que entre uma estrofe e outra haja um vazio ressoante. E naquele vazio o autor de *Stabat Mater* trabalha sabiamente.” (PERRELLA, Silvio. *Cecilia e il trasloco dei sensi*. In: BERARDINELLI, A. (org.) *I dieci libri dell'anno 2008/2009. Scrittori e critici*. Vol. 2.. Milão: Libri Scheiwiller, 2009, p. 33 e 34.)

³⁰⁸ Fonte: http://www.repubblica.it/2009/07/sezioni/spettacoli_e_cultura/premio-strega/premio-strega/premio-strega.html?ref=hpspr1&refresh_ce Último acesso em 01/11/2015.

elenco, obteve grande sucesso de público e recebeu prêmios importantes como o *David di Donatello* e o *Nastro d'argento*. No entanto, Pennacchi afirmou que em uma parte do longa-metragem de Lucchetti a trama do livro foi deturpada.

Em 2010, Pennacchi publicou *Canale Mussolini* (Mondadori), com o qual venceu, entre outros concursos literários, o *Premio Strega* do mesmo ano. Foram seus concorrentes nesta edição do prêmio os autores Silvia Avallone, *Acciaio* (Rizzoli); Paolo Sorrentino, *Hanno tutti ragione* (Feltrinelli); Matteo Nucci, *Sono comuni le cose degli amici* (Ponte alle Grazie) e Lorenzo Pavolini, *Accanto alla Tigre* (Fandango).

Os romances de Pennacchi foram traduzidos em seis línguas, mas nunca foram editados nem em Portugal, nem no Brasil. Em 2014 publicou *Camerata Neanderthal* (Baldini & Castoldi), uma autobiografia na qual o escritor continua explorando o tema da política italiana, mantendo como cenário a região do Lácio. Em 2015, saiu *Canale Mussolini. Parte seconda*, a continuação da obra que apresentaremos a seguir. Seu último romance, *Il delitto di Agora*, foi publicado em 2018, pela Mondadori.

Canale Mussolini narra a migração de uma família, os Peruzzi, que deixa o Vêneto, no Nordeste, e vai em direção ao Lácio, no centro da Itália. Este êxodo ocorreu no regime fascista, quando após a valorização da Lira, antiga moeda italiana, muitos agricultores foram à falência.

A mudança no câmbio monetário, que ficou conhecida como “Quota 90”, tinha por objetivo o fortalecimento da indústria no país e de fato funcionou para este escopo, mas levou à fome muitos camponeses. Sem saída em suas terras natais, aceitaram a oferta do governo que à época cedia terrenos, para fins de cultivo agrícola, às famílias de ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial.

O narrador, logo no princípio da obra, declara-se como integrante na família Peruzzi, contudo, sua identidade é revelada apenas ao final da história. Desde o início está presente um narratário, do qual o leitor toma conhecimento indiretamente, através da reprodução de suas perguntas, reações ou comentários por parte da voz narrante. São exemplos: “Cosa fa, ride? Non ci crede”³⁰⁹, “Come dice? Quanti eravamo?”³¹⁰, “Chi era questa moglie di mio zio Pericle? Da dove veniva? / Ecco, adesso glielo spiego. / Lei ricorderà quella volta che (...)”³¹¹ ou “Lei è matto, allora non ha capito niente”³¹².

³⁰⁹ “O que o senhor está fazendo, rindo? Não acredita” (PENNACCHI, Antonio. *Canale Mussolini*. Milão: Mondadori, 2010, p.9)

³¹⁰ “Como disse? Quantos éramos?” (p.12)

³¹¹ “Quem era esta mulher do meu tio Pericle? De onde vinha? / Isso, agora eu lhe explico. / O senhor deve se lembrar daquela vez que (...)” (p.173)

³¹² “O senhor é louco, então não entendeu nada” (p.455)

É fornecida ao leitor, na página 300, a explicação de um ritual tradicional do Vêneto chamado “filò”, que consistia em reuniões noturnas, após o jantar, nas quais as famílias vizinhas encontravam-se para contar histórias à luz de vela ou querosene. Esse hábito foi implantado também em Agro Pontino. Mais adiante, na página 427, há a revelação de que toda a história dos Peruzzi está sendo contada no contexto de um “filò”, como fica claro no trecho a seguir:

(...) come andò a finire (...) glielo racconto un'altra volta perché adesso non c'è tempo. C'è questa storia qui, adesso, che deve arrivare alla sua fine. Le altre storie – se Dio ci darà modo e buona salute – glielo racconto in un altro filò.³¹³

Uma característica que se nota na trama são as comparações entre o passado narrado e o presente do narrador. Podemos observá-las quando ele conta que as pessoas tinham comportamentos políticos oportunistas, de ocasião: “«Il fascismo di qua! la bonifica fascista di là! Tutti in un sol corpo unito per la Patria e per il Duce». Ma appena scendevano dal palco le coltellate facevano fumo. Tale e quale adesso peraltro. Sia a destra che a sinistra.”³¹⁴; fala sobre as condições das vias públicas depois da guerra: “Quando ero piccolo io però, le strade (...) già non erano più quelle. (...) Adesso le fanno tutte in piano e ad ogni acquazzone Latina nuova s'allaga (...)”³¹⁵ e relata os trabalhos de escavação do Canal Mussolini, durante os quais foram feitos achados arqueológicos: “se avessimo fatto anche noi come la metropolitana a Roma, «staressimo (sic) ancora tutti sott'acqua»”³¹⁶.

O bom humor do romance é um traço que traz leveza para a leitura de um texto extenso e duro como a guerra. Provocam riso, por exemplo, as diferenças nos costumes da população do norte e do sul da Itália. Diverte o leitor a passagem em que a avó do narrador joga um saco de azeitonas fora porque não sabia para que serviam. Por outro lado, as mulheres locais nunca tinham visto *cappelletti* ou *tortellini*, especialidades culinárias do Norte.

Apesar de citar inúmeros relatos históricos, o narrador faz ressalvas (“ma a me i miei zii hanno raccontato che...”³¹⁷) explicando que está trazendo ao interlocutor a resenha dos fatos segundo o que ele ouviu da própria família, ou seja, tendendo a defender os parentes, ainda que a versão deles diferisse da oficial.

³¹³ (...) como terminou (...) lhe conto em outra oportunidade porque agora não há tempo. Tem esta história aqui, agora, que precisa chegar ao seu fim. As outras histórias – se Deus nos permitir e der boa saúde – as contarei ao senhor em outro “filò”. (p. 427)

³¹⁴ «O fascismo de cá! o aterro fascista de lá! todos em um só corpo unido pela Pátria e por Mussolini» Mas assim que desciam do palco as fachadas emitiam fumaça. Tal e qual agora, aliás. Tanto à direita quanto à esquerda. (PENNACCHI, 2010, p.159).

³¹⁵ “Quando eu era pequeno, porém, as estradas (...) já não eram mais aquelas. (...) Agora fazem todas sem caimento e a cada temporal Latina nova se alaga” (p.232)

³¹⁶ “Se nós também tivéssemos feito como o metrô em Roma, «tariamos ainda debaixo d'água»” (p.145).

³¹⁷ “mas a mim os meus tios contaram que...” (p.102)

Há um tom sarcástico em *Canale Mussolini* que está associado ao uso do dialeto, não apenas pelos membros da família, mas também atribuído a falas do próprio Mussolini: “Quando poi Hitler gli disse che ce l’aveva con gli ebrei, allora il Duce ci voleva mettere una croce sopra: «**Ma questo xè mato! Ma che casso ghe gà fato de mal, sti porì brèi?**»”³¹⁸. É importante dizer que a ironia desse emprego reside no fato de que o próprio ditador estabeleceu, durante o fascismo, uma política rígida contra os dialetos e os regionalismos. Contudo, na tentativa de criar uma língua, digamos, conveniente para a ditadura, ele proíbe o uso do pronome *Lei* formal e institui o *voi*, que, àquela altura só era falado regionalmente.

3.11 *Storia della mia gente* de Edoardo Nesi (premiado em 2011)

Edoardo Nesi nasceu em Prato, em 1964. Por mais de uma década trabalhou na fábrica têxtil T.O. Nesi & Figli, de propriedade de sua família, todavia, em 2004, devido à crise econômico-financeira, o negócio foi vendido e ele passou a se dedicar integralmente à escrita literária.

Antes mesmo de abandonar a profissão de seu pai, Nesi já havia publicado, em 1995, o romance *Fughe da fermo* (Bompiani). Ele próprio dirigiu a adaptação para o cinema da obra em questão, produzida em 2001 pela Fandango. O autor obteve o primeiro grande reconhecimento da crítica literária quando, em 2005, seu livro *L’età dell’oro* (Bompiani) recebeu o *Premio Bruno Cavallini* e foi finalista do *Premio Strega*, tendo sido derrotado apenas pelo vencedor daquele ano, Maurizio Maggiani.

Em 2010, publicou *Storia della mia gente* (Bompiani), romance com o qual, em 2011, finalmente pode colocar as mãos na almejada garrafa de licor, vencendo o *Premio Strega*. Nesta edição do prêmio, Nesi concorreu com Mariapia Veladiano, *La vita accanto* (Einaudi); Bruno Arpaia, *L’energia del vuoto* (Guanda); Luciana Castellina, *La scoperta del mondo* (nottetempo) e Mario Desiati, *Ternitti* (Mondadori).

Em concomitância com as atividades de escritor, Edoardo Nesi ingressou na política em 2009. Foi assessor de cultura e desenvolvimento econômico da Província de Prato pelo partido democrático italiano (PD), mas deixou o cargo em 2012. Foi eleito deputado pela região

³¹⁸ “Quando mais tarde Hitler lhe disse que tinha raiva dos judeus, à época o Duce [Mussolini] queria esquecer isso: «Mas esse cara é doido! Que diabos lhe fizeram de mal, esses pobres judeus?» (PENNACHI, 2010, p. 335). A fala que destacamos em negrito é dialetal. Em italiano seria: «Ma questo è mato! Ma che cazzo gli hanno fatto di male, questi poveri ebrei?»».

Toscana no ano seguinte, inscrito na “Scelta Civica”. Reaproximou-se do PD no final de 2013 para apoiar Matteo Renzi, o então primeiro-ministro da Itália.

O último romance de Nesi é *L'estate infinita* (Bompiani, 2015), cujo protagonista é Ivo Barrocciai, o mesmo que já havia conquistado os leitores em *L'età dell'oro* e no qual narra a próspera Itália dos anos 1960. Em 2017, Nesi volta a narrar a economia contemporânea, dessa vez, ao lado do escritor e empreendedor Guido Maria Brera, com quem publica *Tutto è in frantumi e danza* (La nave di Teseo).

Storia della mia gente – La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di Provincia é uma narrativa autobiográfica que tem início com a história da família Nesi, formada por tecelões que possuíam, desde o princípio do século passado, um lanifício familiar no qual vendiam cobertores. No segundo pós-guerra, prosperaram junto com a Itália e, aos poucos, passaram a fabricar e comercializar tecidos dentro e fora do país.

Edoardo Nesi esteve no comando da T.O. Nesi & Figli por quinze anos e agiu de maneira premeditada e sagaz ao vender a empresa, em 2004, livrando-se da falência que assolou a grande maioria das fábricas de Prato, cidade da Toscana que é, ainda hoje, um dos maiores polos têxteis da Europa.

E così, oggi, nel momento storicamente più difficile del tessile pratese, (...) mentre sui giornali locali si rincorrono le voci di gravi difficoltà di molti miei ex colleghi industriali; (...) io non riesco a non sentire quasi ogni giorno (...) almeno il sollievo di aver evitato a me e alla mia famiglia una decadenza che sarebbe stata lunga e dolorosissima e, per come siamo noi Nesi, avrebbe cancellato nel ricordo anche tutte le cose buone realizzate in passato.³¹⁹

Com a globalização, os italianos não conseguiram adaptar-se às novas regras do mercado mundial depois da abertura das trocas comerciais e, a partir de 2003, as grandes empresas entraram em fase de declínio porque os empreendedores eram, na realidade, artesãos em um mercado protegido.³²⁰

Segundo Nesi, a responsabilidade do que aconteceu também é dos próprios italianos que ficaram acomodados e não se reinventaram³²¹. Eles esperavam, com a abertura do mercado global, aumentar consideravelmente a venda de artigos italianos de *design* inovador e qualidade

³¹⁹ E assim, hoje, no momento historicamente mais difícil da indústria têxtil de Prato, (...) enquanto nos jornais locais correm boatos de graves dificuldades de muitos de meus ex-colegas industriais; (...) eu não consigo não sentir quase todo dia (...) ao menos o alívio de ter evitado a mim e à minha família uma decadência que teria sido longa e dolorosíssima e, do jeito que nós Nesi somos, teria apagado das recordações até todas as coisas boas realizadas no passado. (NESI, Edoardo. *Storia della mia gente*. Milão: Bompiani, 2010, p. 37 e 38)

³²⁰ Cf. NESI, 2010, p.137.

³²¹ Cf. NESI, 2010, p.156.

incontestável, no entanto, os chineses (potencial enorme mercado consumidor) passaram a produzir o *made in Italy* e não a adquiri-lo.

Prato foi ocupada por chineses que tomaram os galpões das antigas fábricas desativadas, utilizando-os para a produção de roupas de baixa qualidade com tecidos importados da China e mediante mão-de-obra mal remunerada que aceita trabalhar e viver em condições desumanas. Essa presença massiva de chineses na cidade despertou um sentimento de revolta xenofóbica na população local, uma das consequências do desespero causado pelo desemprego e pela perda de condições sociais dignas que fazem com que o homem comum dirija seu descontentamento contra o imigrante, por vezes, tão (ou mais) infeliz e degradado quanto ele.

Na página 116, um capítulo chamado “L’incubo” (O pesadelo) representa os ânimos do convívio entre os dois povos e aparece aqui resumido:

Un giorno d'autunno, in una città italiana, a un distributore di benzina self-service, un uomo sta cercando di infilare nella fessura della macchinetta una banconota da cinque euro. L'uomo è italiano, ha una cinquantina d'anni. È stato appena messo in mobilità dall'azienda per la quale ha lavorato fin da quando ne aveva ventidue. [...] Dietro di lui un ragazzo cinese aspetta il suo turno. [...] Non sta guardando Fabio, non sembra impaziente. Ha un giubbotto col collo di pelliccia che ha l'aria di essere molto costoso, e tiene il portafogli aperto. L'italiano non riesce a non sbirciare, e vede diverse banconote da cento euro, tutte pulite, una di quelle rare gialline da duecento, e una da cinquecento. L'italiano si vergogna di avere solo quella vecchia banconota da cinque euro che la macchinetta sputa in continuazione, finché gli sfugge dalle mani e cade a terra. / Lui si china per prenderla, ma perde l'equilibrio e tocca anche la pelle liscia delle scarpe del cinese - e in quel momento *gli sembra d'essersi inginocchiato davanti a lui ed è troppo duro da sopportare*. Si dice che se non fosse stato licenziato non si sarebbe sentito così. Si vergogna, e spera che nessuno che conosce l'abbia visto inginocchiarsi davanti a un cinese. Perché, pensa, *sono i cinesi che mi hanno rubato il lavoro*. / Non è vero. Quel ragazzo cinese in particolare non ha rubato il lavoro a nessuno. È uno studente, va all'università e parla un italiano perfetto.

Il ragazzo cinese è distratto e non si era nemmeno accorto del problema dell'italiano. Così, vedendo che un uomo gli sta toccando le scarpe, si muove d'istinto, per stupore e per paura, e alza il piede, e quando lo riabbassa pesta, senza volerlo, un dito della mano dell'italiano. L'italiano urla di dolore e di vergogna e di sorpresa, urla "Vaffanculo", si alza in piedi e dà una spinta forte al ragazzo cinese, con tutt'e due le mani, sul petto.³²²

³²² Um dia de outono, em uma cidade italiana, em um posto de gasolina self-service, um homem está tentando enfiar na fatura da bomba uma nota de cinco euros. O homem é italiano, tem cerca de cinquenta anos. Acabou de ser demitido pela empresa para a qual trabalhou desde que tinha vinte e dois. [...] Atrás dele, um rapaz chinês espera a própria vez. [...] Não está olhando para Fabio, não parece impaciente. Veste um casaco com gola de pele que aparenta ser muito caro, e segura a carteira aberta. O italiano não consegue não espiar, e vê diversas notas de cem euros, todas lustradas, uma daquelas raras amarelinhas de duzentos, e uma de quinhentos. O italiano envergonha-se por ter apenas aquela velha nota de cinco euros que a bomba não para de cuspir, até que lhe escapa

A história deste livro é narrada com variedade de temas e estilos textuais. Em certos momentos o leitor sente-se diante de um jornal, tomando ciência das notícias da cidade, lendo com atenção o caderno de economia e a seção de “cartas do leitor”; em outros, é levado por Nesi a reviver sua juventude abastada e suas experiências enquanto empresário e pai de Angela. Junto da filha o narrador torna-se mais “poético”. Aparecem ainda citações musicais, cinematográficas e literárias, a estas últimas ele dedicou o oitavo capítulo, chamado “Tre ricordi letterari” (Três recordações literárias).

É possível afirmar que a atividade intelectual a que Nesi deu início depois que deixou de atuar no ramo empresarial o salvou financeiramente: “in questi anni di pura follia economica il non far niente di imprenditoriale si è rivelata la scelta imprenditorialmente più giusta”³²³. O escritor revela ter vontade de poder voltar ao passado para advertir as pessoas sobre a transitoriedade do dinheiro que estavam acumulando e aconselhá-las a olhar para a arte e para as Letras como saída viável para a crise e conclui esperançoso: “sarebbe bellissimo se la cultura potesse salvare l’Italia di oggi”³²⁴.

3.12 *Inseparabili – Il fuoco amico dei ricordi* de Alessandro Piperno (premiado em 2012)

Nascido em Roma, em 1972, Alessandro Piperno formou-se em Letras na Universidade Tor Vergata, na qual posteriormente foi professor de literatura francesa e, desde 2008 é pesquisador da mesma disciplina. Escreve para o jornal *Corriere della Sera* e para a revista *Vanity Fair*, paralelamente, é redator da *Nuovi Argomenti*, publicação trimestral de esquerda, fundada por Alberto Moravia e Alberto Carocci, em 1953.

das mãos e cai no chão. / Ele inclina-se para pegá-la, mas perde o equilíbrio e toca também o couro liso dos sapatos do chinês - e naquele momento *teve a impressão de ter se ajoelhado diante dele e é duro demais de suportar*. Disse a si mesmo que se não tivesse sido demitido não teria se sentido assim. Envergonha-se, e espera que ninguém que conhece o tenha visto ajoelhar-se diante de um chinês. Porque, pensa, *são os chineses que me roubaram o trabalho*. / Não é verdade. Aquele rapaz chinês, em especial, não roubou o trabalho de ninguém. É um estudante, faz faculdade e fala um italiano perfeito. / O rapaz chinês está distraído e não tinha nem se dado conta do problema do italiano. Assim, vendo que um homem está tocando seus sapatos, mexe-se por instinto, por susto e por medo, e levanta o pé, e quando o abaixa pisa, sem querer, em um dedo da mão do italiano. O italiano grita de dor e de vergonha e de surpresa, grita "Vá tomar no cu", põe-se de pé e dá um empurrão forte no rapaz chinês, com as duas mãos, sobre o peito. (NESI, 2010, p. 116)

³²³ nestes anos de pura loucura econômica, não fazer nada de empreendedor revelou-se a escolha empreendedora mais correta. (NESI, 2010, p.38)

³²⁴ seria lindo se a cultura pudesse salvar a Itália de hoje. (p.48)

Em 2005 publicou o seu primeiro romance, *Con le peggiori intenzioni* (Mondadori), o qual venceu os prêmios *Viareggio* e *Campielo*, além de ter sido um grande sucesso de vendas. O livro, narra a história dos Sonnino, uma família judia, como a do pai do próprio autor.

Em 2010 lançou o primeiro volume do díptico *Il fuoco amico dei ricordi* (Mondadori), intitulado *Persecuzione* que tem por protagonista a família Pontecorvo, em especial o patriarca Leo, um famoso professor e oncologista pediatra envolvido em um escândalo de abuso sexual com a namorada de um de seus dois filhos adolescentes.

O segundo volume é *Inseparabili*, publicado em 2012, ano em que Piperno venceu o *Premio Strega*. Os demais finalistas desta edição do prêmio foram Gianrico Carofiglio, *Il silenzio dell'onda* (Rizzoli); Emanuele Trevi, *Qualcosa di scritto* (Ponte alle Grazie); Marcelo Fois, *Nel tempo di mezzo* (Einaudi) e Lorenza Ghinelli, *La colpa* (Newton Compton).

Alessandro Piperno já foi traduzido em mais de dez idiomas. No Brasil, a editora Bertrand publicou *Perseguição*, em 2012, traduzido por Joana Angelica D'Avila e *Inseparáveis*, em 2014, com tradução de Marcello Lino. Apesar do sucesso italiano, seu primeiro romance não chegou ao Brasil, mas está disponível em Portugal, sob o título *Com as piores intenções*, lançado em 2008, pela Editora Presença.

Inseparabili – il fuoco amico dei ricordi continua a contar a história da família Pontecorvo, já introduzida em *Persecuzione*. No entanto, após a morte de Leo, o narrador centra-se na vida adulta de seus filhos, Filippo e Samuel.

Segundo “os antiquados cânones”³²⁵ de Rachel, sua mãe, Filippo é um homem que chega aos 39 anos sem ter produzido nada na vida. Formou-se em medicina, mas jamais exerceu a profissão. Sua grande “conquista” foi casar-se com uma atriz linda e rica, Anna, a qual certo dia pede ao seu empresário para ver as histórias em quadrinhos que seu marido fazia por hobby. Repentinamente, o agente as divulga, elas são transformadas em filme e Filippo ganha fama internacional. Contudo, começa a ser ameaçado de morte por fundamentalistas islâmicos contrariados pelo conteúdo das HQ's e precisa refugiar-se na América do Sul com a família.

Samuel, por outro lado, faz o percurso contrário ao de seu irmão. No campo sentimental, namora Silvia há muitos anos, sem tomar a iniciativa de esposá-la, lidando resignadamente com uma vida sexual insatisfatória. É muito estudioso e, aos 37 anos de idade, já fez carreira no mercado financeiro. A exemplo do fenômeno que vimos acontecer com o protagonista de *La solitudine dei numeri primi*, Samuel foi, por 8 anos, um “cervello in fuga”, trabalhando em Nova Iorque, no Citibank. No entanto, ao contrário de Mattia, sente falta da Itália e decide

³²⁵ PIPERNO, Alessandro. *Inseparáveis – O fogo eterno das lembranças*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Bertrand, 2014, p.14.

mudar de ramo aceitando uma proposta para montar um escritório em Milão e trabalhar com a indústria têxtil. Sua decisão também foi motivada pela crise de 2008 que havia limitado muito o exercício de suas funções no banco. Nessa esteira, a obra de Piperno dialoga com a de Nesi, vencedora do ano anterior, porque tal como o escritor toscano, Samuel não obtém êxito no ramo dos tecidos.

Abaixo um trecho da proposta de trabalho que Samuel recebeu de Jacob, empreendedor têxtil:

“Niente più carta straccia, ragazzo, questo è business vecchio stile. E Sami non doveva credere si trattasse di un business morente. È vero, l’industria tessile era in crisi. Ma solo per chi non aveva un senso della strategia. Solo per chi non era disposto a muovere le chiappe e andarsi a cogliere gli affari là dove fiorivano. La Noterman & Fils non aveva nulla da temere. La gente non avrebbe mai smesso di indossare camicie di cotone e di dormire fra lenzuola di cotone. Il commercio del cotone era eterno, bisognava solo adattarsi ai nuovi mercati. I cinesi, ragazzo. Dovrai abituarti a trattare con i cinesi.”³²⁶ (INS, 2012, p.130)

Nas passagens a seguir o narrador motiva o seu mal-estar em Nova Iorque e a consequente vontade de voltar a morar na Itália.

A seguito della crisi economica senza precedenti del 2008, un cataclisma che aveva spazzato via in un solo giorno un colosso come Lehman Brothers, si respirava un’ariaccia. Che la recessione incombesse sulle nostre teste di milioni di inermi e cordiali individui Samuel lo aveva capito dal fatto che, tanto per fare un esempio, quasi da un giorno all’altro i ristoranti alla moda (Indochine, Cipriani...), dove fino a qualche tempo prima era necessario prenotare con una decina di giorni di anticipo, avevano sempre dei coperti vuoti.(...) Certe sere, prima di andare a dormire, Semi aveva l’impressione, alquanto esagitata, di essere un naufrago solitario su una zattera al centro della tempesta del secolo. Lavorava nella sezione north american private banking di Citibank (qualcosa di simile all’essere in balia alla suddetta tempesta), e si occupava di wealth management. Il che significava avere a che fare con clienti grossi, importanti, esigentissimi e feroci. Stava diventando evidente che il carico di pressioni che doveva sopportare era superiore alle sue forze. (...) No, quella non era vita. O perlomeno non

³²⁶ Nada de papel sem valor, meu rapaz, este é um negócio à moda antiga. E Semi não devia pensar que se tratava de um negócio moribundo. É verdade, a indústria têxtil estava em crise. Mas apenas para quem não tinha um senso de estratégia. Só para quem não estava disposto a levantar a bunda e ir fazer negócios lá onde eles surgiam. / A Noterman & Fils não tinha nada a temer. As pessoas nunca deixariam de usar camisas de algodão. O comércio do algodão era eterno. Só era necessário adaptar-se aos novos mercados. Os chineses, rapaz. Você terá de se acostumar a negociar com os chineses. (PIPERNO, 2014, p. 155).

era ciò che lui aveva immaginato tante volte, prima di arrivare a New York. (...)Era dal 2000 che Semi viveva a Manhattan, e, certo, aveva avuto i suoi momenti, ma ora era esausto. Da un bel po' non ce la faceva più a pensare ventiquattro ore su ventiquattro alla stessa cosa: a come salvare le chiappe. (...)Questo il contesto ambientale e psicologico in cui Semi era impantanato quando gli era arrivata la proposta di Jacob.(...)Semi aveva avuto la possibilità di ragionare sui vantaggi offerti dal nuovo lavoro. Sarebbe potuto rientrare in Italia. Avrebbe avuto di nuovo del tempo libero. (INS, 2012, pp.130-135)³²⁷

É interessante notar a maneira como o narrador traçou, através da experiência do protagonista, os primeiros passos da Grande Recessão. A crise vivida na Itália é também reflexo do fenômeno chamado de bolha imobiliária nos Estados Unidos, sucedido por uma grande crise financeira que atingiu uma proporção mundial, cujas principais consequências são inflação elevada, queda das bolsas de valores e da oferta de crédito, além de recessão econômica em muitos países.

O narrador de *Inseparabili* é Samuel, mas esta informação é revelada ao leitor apenas nas últimas páginas e causa-lhe surpresa, já que no decorrer de todo o enredo ele fala de si próprio na terceira pessoa. É uma voz narrante com um forte juízo de valor sobre fatos e, principalmente, sobre os personagens. Ademais, parece se vangloriar de certos particulares que ele conhece e que são ignorados pelos protagonistas, fornecendo explicações e dados extras: “Ora, Semi non ne riconosce neanche uno. Per fortuna ci sono io, che di questa storia conosco quasi ogni particolare e, proprio per questo, posso fornirvi il pantheon iconografico della signorina.” (PIPERNO, 2012, p.171)³²⁸

³²⁷ Após a crise econômica sem precedentes de 2008, um cataclismo que, em um só dia, varreu do mapa um colosso como a Lehman Brothers, o ar que se respirava era péssimo. Samuel entendeu que a recessão pairava sobre milhões de indivíduos inermes e cordiais observando que, por exemplo, os restaurantes da moda (Indochine, Cipriani...), nos quais até pouco tempo atrás era necessário fazer reservas com dezenas de dias de antecedência, começaram, quase da noite para o dia, a sempre ter lugares vagos. (...) Algumas noites, antes de ir dormir, Semi tinha a impressão, bastante exaltada, de ser um naufrago solitário em uma jangada no meio da tempestade do século. Trabalhava na seção North American Private Banking do Citibank (algo semelhante à estar à mercê da tempestade mencionada acima), e se ocupava de wealth management. O que significava ter de lidar com clientes grandes, importantes, exigentíssimos e ferozes. Estava ficando evidente que a carga de pressões que ele devia suportar era superior às suas forças. (...)Não, aquilo não era vida. Ou, pelo menos não era o que ele havia imaginado tantas vezes, antes de chegar a Nova York. (...)Semi morava em Nova York desde 2000 e, é claro, teve seus bons momentos, mas, àquela altura, estava exausto. Já fazia um bom tempo que não aguentava mais pensar vinte e quatro horas por dia na mesma coisa: como salvar a própria pele. (...)Esse era o contexto ambiental e psicológico no qual Semi estava atolado quando recebeu a proposta de Jacob. (...)Semi teve a possibilidade de raciocinar sobre as vantagens oferecidas pelo novo trabalho. Ele poderia voltar para a Itália. Voltaria a ter tempo livre. (idem, p. 155-161)

³²⁸ “Semi não reconhece nenhuma delas. Felizmente, aqui estou eu, que conheço todos os detalhes desta história e, justamente por isso, posso descrever o panteão iconográfico da senhorita” (PIPERNO, 2014, p. 205)

Filippo, distraído pela fama instantânea e deslumbrado com as regalias dela provenientes, não percebe o sofrimento de Samuel e, ao falar somente de si, não toma ciência dos problemas que afligem o irmão. Dessa forma, cria-se entre os dois uma distância profunda baseada, sobretudo, no ressentimento de Semi (que vê como desmerecido o sucesso do irmão) e na sua incapacidade de expressar os próprios sentimentos. O que faz com que os dois não sejam tão inseparáveis quanto demonstravam sê-lo em *Persecuzione*.

No fim do romance, os irmãos Pontecorvo voltam a se encontrar em razão da morte de Rachel. Coube a Samuel, que após a derrocada financeira havia voltado a morar com a mãe, avisar o óbito ao irmão. Os dois já não se falavam há cinco anos, desde uma briga séria que tiveram pouco antes de Filippo buscar exílio na América do Sul. Foi em ocasião do enterro que Semi se apresentou aos sobrinhos: a menina era uma réplica da mãe deles quando pequena e o menino a cara do pai. O tio reconheceu nos movimentos sincronizados daquelas crianças uma forte semelhança com a relação inseparável que tinha com o irmão na infância.

3.13 *Resistere non serve a niente* de Walter Siti (premiado em 2013)

Com o romance *Resistere non serve a niente* (Rizzoli, 2012), Walter Siti é o grande vencedor da LXVII edição do *Premio Strega*, tendo alcançado uma diferença de 87 votos em relação ao segundo colocado, Alessandro Perissinoto, com *Le colpe dei padri* (Piemme). Em terceiro, quarto e quinto lugares classificaram-se, respectivamente, Paolo di Paolo, *Mandami tanta vita* (Feltrinelli); Romana Petri, *Figli dello stesso padre* (Longanesi) e Simona Sparaco, *Nessuno sa di noi* (Giunti).

Walter Siti nasceu em Modena, em 1947. Foi professor de literatura italiana nas universidades de Pisa, Cosenza e L'Aquila, último departamento acadêmico no qual trabalhou antes de se aposentar, em 2007. É crítico literário especialista em realismo e sua primeira publicação na área foi *Il realismo dell'avanguardia* (Einaudi) que remonta ao ano de 1973. A carreira de romancista, por outro lado, teve início anos mais tarde com o lançamento do livro *Scuola di nudo*, pela Einaudi, em 1994.

Esse autor já publicou artigos e ensaios em revistas literárias relevantes como a *Nuovi Argomenti*, a *Paragone* e a *Rivista di letteratura italiana*. Desde 2013 é diretor editorial da *Granta Italia*. Em 2015, lançou *La voce verticale – 52 liriche per un anno* (Rizzoli), obra em que reúne e comenta poesias de todo o mundo. Seu último romance é *Bontà* (Einaudi, 2018).

Walter Siti dedica-se há mais de trinta anos ao legado literário de Pier Paolo Pasolini do qual é um dos maiores críticos e intérpretes. É o curador das obras completas pasolinianas para

a prestigiosa e refinada coleção editorial “I Meridiani” da Mondadori que reúne os grandes pensadores da Itália e do mundo.

Antes do *Strega*, Siti já havia participado de outros concursos literários, tais como o *Premio Bergamo* – finalista duas vezes com *Autopsia dell’ossessione* (Mondadori, 2010) e *Troppi Paradisi* (Einaudi, 2006) –, o *Premio Dedalus*, que venceu em 2007 com o último romance citado e o *Premio Mondello* 2013, quando foi declarado ganhador por *Resistere non serve a niente*.

Resistere non serve a niente tem por tema principal o dinheiro como instrumento de mediação universal, sobretudo no que tange ao sexo, ao poder econômico e ao status social, “tra denaro e immagine vige una concreta solidarietà: il primo ha bisogno della seconda per impressionare, la seconda ha bisogno del primo per espandersi.”³²⁹.

Antes do romance propriamente dito, o livro apresenta nas primeiras páginas uma espécie de introdução sobre os assuntos que serão tratados: 1) um conto intitulado ‘Prima e dopo, per sempre’ em que mafiosos executam um homem, 2) um ensaio sobre a prostituição (‘La prostituzione percepita’). Na página 19, Siti, *gay* assumido, esclarece que deixou de lado o erotismo homossexual de seu horizonte literário e que nesta obra abordará outra matéria.

A história tem início quando o protagonista Tommaso Aricò pede ao autor, narrador e personagem Walter Siti para biografá-lo, em troca da compra do apartamento em que o escritor vive e do qual estava sendo despejado, para que possa continuar a morar lá sob as mesmas condições de locação. É por esta razão que o primeiro capítulo se chama *Avviso di Sfratto*, ou, em português, “Notificação de Despejo”.

Walter conhece o protagonista quando vai à casa dele, convidado por seu amigo Sergio que trabalha na televisão, para a festa de aniversário de uma famosa artista. Tommaso é um jovem milionário atuante no mercado financeiro que se relaciona com mulheres mediante pagamento e sente prazer em humilhá-las. Seu passado tinha sido marcado pela obesidade, resolvida por uma cirurgia de redução de estômago financiada por um velho amigo de seu pai que também financiou seus estudos universitários, depois que seu pai foi preso. Visto que era bom aluno, o rapaz foi indicado para estágios na área financeira, até conseguir emprego em um banco e, posteriormente, ter a sua própria corretora de valores.

O romance tem uma reviravolta a partir da página 170 quando Walter, percebendo lacunas e trechos mal explicados na trama, desconfia que o biografado não esteja sendo franco

³²⁹ “entre dinheiro e imagem vige uma concreta solidariedade: o primeiro precisa da segunda para impressionar, a segunda precisa do primeiro para se expandir” (SITI, Walter. *Resistere non serve a niente*. Milão: Rizzoli, 2012, p. 147).

em seus relatos e lhe diz: “Perché la bugia risulti convincente devo sapere tutta la verità”³³⁰. Contudo, as primeiras confidências são de cunho sentimental, sobre Edith, uma escritora com quem tem um caso. Somente a partir da página 225 começa a ser explicada a origem da fortuna de Tommaso, proveniente de práticas financeiras ilegais e de sua associação a uma máfia internacional que controla o fluxo de capitais, revelações que podemos observar no diálogo que segue: “Diciamo che se arrivo prima su certe informazioni non è perché sono così bravo... sono anche bravo, ma ho sempre potuto contare su un aiutino.” (...) “Stai dicendomi che sei sostenuto, o addirittura fai parte di un’associazione criminale?”³³¹

Com efeito, ao contrário de Samuel, protagonista de *Inseparabili* que também trabalhava no mercado de capitais, mas perdeu tudo em razão da crise socioeconômica, Tommaso fez fortuna com a recessão, porque agiu ao lado de organizações criminosas que, valendo-se de especulações, conseguiram altos índices de lucratividade enquanto o mundo financeiro estava em colapso. A seguir, algumas passagens de RSN que refletem esse contexto recessivo:

“il 2008 si annuncia come l’anno orribile per i mercati mondiali; (...) l’America scoppierà, se la Lehman è alla canna del gas figuriamoci i piccoli – qualcuno suggerisce di chiudere e scappare con il bottino”³³²
 “nel gennaio 2010 era prevista la ripresa che invece si annuncia timidissima, l’effetto Obama è già evaporato”³³³
 “siamo a novembre 2010, la crisi invece di risolversi sta peggiorando, la recessione è diventata una certezza (su Facebook un post spiritoso: “come facciamo a rimboccarci le maniche se ci togliete anche la camicia?”)³³⁴

Em entrevista concedida ao *Huffington Post*³³⁵, Siti afirma que seu objetivo com o efeito de realismo criado no romance é fazer com que o leitor se esqueça de que está lidando com um jogo de palavras e pense que as histórias narradas aconteceram efetivamente, para isso ele se utiliza de uma contextualização contemporânea e da linguagem oral nos diálogos dos personagens, como é o caso desta fala de uma atendente *gay* de um bar em resposta a uns

³³⁰ “Para que a mentira pareça convincente devo saber toda a verdade.” (idem, p.170).

³³¹ Digamos que se eu chego antes a certas informações não é porque sou tão bom assim... eu também sou bom, mas sempre pude contar com uma ajudinha (...) Você está me dizendo que é mantido, ou até mesmo faz parte de uma associação criminosa? (idem, p.225).

³³² 2008 anuncia-se como um ano horrível para os mercados mundiais; (...) A América explodirá, se a Lehman está à beira do abismo, imaginem os pequenos – alguém sugere fechar e fugir com a grana (p. 151)

³³³ em janeiro de 2010 estava prevista uma recuperação [econômica] que, ao contrário, dá sinais muito tímidos, o efeito Obama já evaporou. (p. 176)

³³⁴ estamos em novembro de 2010, a crise ao invés de se resolver está piorando, a recessão tornou-se uma certeza (no *Facebook* uma postagem espirituosa: “como fazemos para arregaçar as mangas se vocês nos tiram até a camisa?”) (p. 183)

³³⁵ Disponível em http://www.huffingtonpost.it/2013/06/07/intervista-a-walter-siti-candidato-al-premio-strega-anche-in-italia-matrimonio-tra-persone-dello-stesso-sesso_n_3400835.html# Último acesso em 09/11/2015.

rapazes de corpo atlético que queriam convertê-la ao heterossexualismo: “ormai quei cosetti che ciavete (sic) voi, se’, manco il solletico, la tecnologia ragazzi fa miracoli”³³⁶.

Na opinião de Simonetti³³⁷, o efeito de realismo obtido em RSN foi tão exitoso que fez com que esse romance, um dos politicamente mais vivos dos últimos anos, fosse considerado por parte do público como ideologicamente de direita, uma vez que a narrativa está marcada pelo pessimismo antropológico do protagonista e pela suspensão dos juízos morais típicos do *novel* e das escritas híbridas (ou de fronteira).

3.14 *Il desiderio di essere come tutti* (premiado em 2014)

Francesco Piccolo nasceu em Caserta, em 1964. Formou-se em Letras nos anos 80 e começou a escrever monólogos cômicos para o teatro e resenhas de basquete para a revista *Superbasket*. No início dos anos 90, decidiu mudar-se para Roma onde começou um curso de escrita criativa. Publicou seu primeiro romance, *Diario di uno scrittore senza talento*, em 1993, com o qual chegou a ser finalista do *Premio Calvino* para iniciantes.

Foi redator de uma revista literária enviada aos assinantes por fax, cuja experiência levou à criação da editora Minimum Fax, ativa até a presente data. Ainda em Roma, conheceu o autor Domenico Starnone e foi apresentado por ele à editora Feltrinelli, pela qual publicou, em 1996, uma seleção de contos intitulada *Storie di Primogeniti e figli unici* que o levou a vencer os prêmios *Giuseppe Berto* e *Chiara*.

Mudou de editora em 2008, quando publicou o romance *La separazione del maschio* pela Einaudi que também lançou, entre outros, *Momenti di trascurabile felicità* (2010), *L'Italia spensierata* (2014) e *Momenti di trascurabile infelicità* (2015), seu último romance.

Venceu o *Premio Strega* de 2014 com *Il desiderio di essere come tutti* (Einaudi), publicado no ano anterior. Da mesma edição desse concurso literário foram finalistas Giuseppe Catozzella, *Non dirmi che hai paura* (Feltrinelli), Antonio Scurati, *Il padre infedele* (Bompiani), Francesco Pecoraro, *La vita in tempo di pace* (Ponte alle Grazie) e Antonella Cilento, *Lisario o il piacere infinito delle donne* (Mondadori).

Piccolo também escreve para o cinema, sendo um grande parceiro de Nanni Moretti e Paolo Virzì, diretores consagrados no cenário do cinema italiano contemporâneo. Se na condição de romancista o *Strega* foi o prêmio mais relevante que recebeu, atuando como

³³⁶ hoje em dia aqueles trequinhos que cês têm, humpf, nem cosquinha, a tecnologia rapazes faz milagres. (SITI, 2012, p.65)

³³⁷ SIMONETTI, op.cit., 2018, p. 127

roteirista ele coleciona duas vitórias no *David di Donatello* pelos filmes *La prima cosa bella* (2010) e *Il capitale umano* (2013), além de quatro triunfos no *Nastro d'Argento*, com os dois longas-metragens já citados agregados à *Habemus Papam* (2011) e *Il traditore* (2019). Seu último romance, *L'animale che mi porto dentro*, foi publicado em 2018, pela editora Einaudi.

Il desiderio di essere come tutti é um livro de memórias do autor, através das quais ele narra também a história da política italiana entre 1970 e 2000. Filho primogênito de um casal burguês simpatizante da direita, o protagonista torna-se comunista ainda jovem, assistindo a uma partida de futebol em que a Alemanha Oriental disputava com a Ocidental. Contudo, vive em contradição não apenas com os pais, mas com seu próprio estilo de vida. Sente que seu comportamento é impuro, incoerente com suas ideologias.

Identificamos dois trechos da obra que ilustram a dicotomia de seu narrador-personagem:

Insomma, intanto che Berlinguer si intristiva e si irrigidiva, io mi liberavo e mi lasciavo andare. Questa contraddizione avrebbe caratterizzato tutto il resto della mia vita, probabilmente: ero comunista, ma ero in sintonia con gli anni Ottanta. Da qui partiva una distanza con il mondo, un senso di non appartenenza – che poi deve essere ciò che ha smesso di farmi soffrire nel modo in cui avevo sofferto fino a quel momento: cioè, soffrire davvero.³³⁸

Del resto, perché avevo provato a essere puro? Perché avevo creduto di poterlo essere? Avevo sentito di nascere per davvero mentre rubavo nel frigorifero della Reggia; avevo creduto di avere il colera mentre avevo semplicemente preso del guttalex; avevo accolto il comunismo grazie al gol di un centravanti; avevo regalato un peluche a una ragazza di estrema sinistra; avevo passato l'intera adolescenza e gran parte della giovinezza seduto prima su un muretto, poi al bar e alle feste e andando a tempo in discoteca; quasi tutti i miei amici – forse tutti, a un certo punto – erano democristiani o fascisti, o tutt'e due o niente; avevo passato i giorni più felici della mia vita durante il terremoto; non ero andato al funerale di Berlinguer; avevo cominciato a scrivere su riviste di basket. Dov'era questa purezza? Non c'era.³³⁹

³³⁸ Em suma, enquanto Berlinguer se entristecia e se enrijecia, eu me libertava e me deixava levar. Esta contradição caracterizaria todo o resto da minha vida, provavelmente: eu era comunista, mas estava em sintonia com os anos oitenta. Daqui partia uma distância do mundo, uma sensação de não pertencimento – que, aliás, deve ser o que parou de me fazer sofrer no modo em que tinha sofrido até aquele momento: isto é, sofrer de verdade. (PICCOLO, Francesco. *Il desiderio di essere come tutti*. Milão: Einaudi, 2013, p.92)

³³⁹ No mais, por que eu tinha tentado ser puro? Por que tinha acreditado que poderia sê-lo? Tinha sentido que eu nascia de verdade enquanto roubava na geladeira da Reggia; tinha acreditado que estava com cólera quando simplesmente tinha tomado *guttalex*; tinha aderido ao comunismo graças ao gol de um centro-avante; tinha dado um bicho de pelúcia de presente para uma moça de extrema esquerda; tinha passado a adolescência inteira e grande parte da juventude sentado primeiro em uma mureta, depois no bar e nas festas e seguindo o ritmo na discoteca; quase todos os meus amigos – talvez todos, a uma certa altura – eram cristão-democratas ou fascistas, ou os dois ou nada; tinha passado os dias mais felizes da minha vida durante o terremoto; não tinha ido ao funeral de Berlinguer; tinha começado a escrever em revistas de basquete. Onde estava esta pureza? Em lugar nenhum. (*idem*, p. 226)

Pelo título da obra, que traduzido para o português seria “O desejo de ser como todos”, o leitor desavisado não conseguiria presumir seu conteúdo. O “tutti” do título é na verdade o "TUTTI" da capa de um jornal que trazia a notícia sobre o enterro de Berlinguer e mencionava a enorme quantidade de pessoas que, de esquerda ou direita, lamentavam a morte do "homem de Estado". Piccolo ressentia não ter estado entre eles.

O momento para a publicação de um livro contando a história da esquerda italiana não poderia ser mais oportuno porque, em junho de 2014, uma Itália nostálgica recordava o aniversário de trinta anos da morte do ex-secretário do Partido Comunista Italiano, Enrico Berlinguer, figura pública central na trama deste romance.

Apesar de ser considerada uma obra autobiográfica, o foco da narrativa nem sempre está no indivíduo, mas na coletividade e na formação de uma identidade comum. Os episódios históricos relatados na trama, tais como o sequestro de Aldo Moro, a atuação das Brigadas Vermelhas, os governos Craxi, Prodi e Berlusconi, foram vividos por todos os compatriotas contemporâneos do autor, com maior ou menor intensidade.

A narrativa de Piccolo é permeada por histórias bem-humoradas que trazem leveza para a leitura, são exemplos a ocasião em que achou que estava com cólera, os relatos sobre o prazer que sentia em perder, tanto em partidas esportivas quanto no âmbito político, a viagem que fez com os integrantes da *Alleanza Nazionale* (partido de direita) e a “overdose” de Berlusconi que ele teve quando fez com o diretor Nanni Moretti o filme *Il Caimano*, em 2006.

Outra característica de DET é a inserção de enredos de livros e filmes que o narrador faz na trama. Trata-se da utilização de histórias, aparentemente desconexas do todo, mas que servem como metáfora para uma situação ocorrida em sua vida ou na política italiana. Esse recurso é tão recorrente ao longo do livro que, nas últimas páginas, há uma bibliografia de obras citadas.

3.15 *La ferocia* de Nicola Lagioia (premiado em 2015)

Nicola Lagioia nasceu em Bari, em 1973. Sua carreira de escritor tem início em 2001, quando publica pela editora minimux fax *Tre sistemi per sbarazzarsi di Tolstoj (senza risparmiare se stessi)*, com o qual recebeu o prêmio da revista *Lo Straniero*. Três anos mais tarde, a Einaudi lançou *Occidente per principiante*, romance vencedor do *Premio Scanno* e finalista dos prêmios *Bergamo* e *Napoli*.

Em 2005, escreveu junto com outros três autores, assinando com o nome coletivo “Babette Factory”, o romance *2005 dopo Cristo* (Einaudi). No mesmo ano, divulgou um ensaio

chamado *Babbo Natale. Ovvero come la Coca-Cola ha colonizzato il nostro immaginario collettivo* e o conto *Fine della violenza*, ambos tratando do consumismo e da exclusão social na época natalina.

Os contos de Lagioia estão presentes em diversas antologias, entre elas *Patrie impure* (Rizzoli, 2003), *Semi di fico d'India* (Nuovadimensione, 2005), *Periferie* (Laterza, 2006), *Ho visto cose* (Rizzoli, 2008) e *La storia siamo noi* (Neri Pozza, 2008). Em 2010, seu romance *Riportando tutto a casa*, editado pela Einaudi, conquista os prêmios *Vittorini*, *Volponi* e *Viareggio*.

La ferocia chegou às livrarias italianas em 2014 e venceu, com uma diferença de 52 votos em relação ao segundo colocado, o *Premio Strega* de 2015, alcançando o bicampeonato para a editora Einaudi, posicionada em primeiro lugar também no ano anterior. Outros finalistas da LXIX edição desse concurso são Mauro Covacich, *La sposa* (Bompiani), a misteriosa Elena Ferrante, *Storia della bambina perduta* (E/O) e, empatados no quarto lugar, Fabio Genovesi, *Chi manda le onde* (Mondadori) e Marco Santagata, *Come donna innamorata* (Guanda).

O autor, que se auto define lento, emprega longos e irregulares períodos para escrever uma obra. Contudo, seu tempo não é dedicado apenas à atividade de romancista: é editor da “nichel”, coleção de narrativa italiana na minimux fax; escreve para jornais e revistas, como por exemplo, a *Internazionale*; participa diariamente de um programa de rádio sobre cultura chamado *Pagina3*, da Radio3; é um dos fundadores do blog literário *minimaetmoralia.com* e desde 2013 seleciona filmes para a *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*.

La ferocia é um romance protagonizado pela família Salvemini, composta por Annamaria (mãe e dona de casa), Vittorio (proprietário de uma construtora) e seus filhos Ruggero, Clara, Michele e Gioia. A maior parte da narrativa é ambientada na região da Puglia, entre Bari e Taranto, são exceções algumas passagens sobre a vida de Michele, que mora em Roma.

Contextualizada nos anos 2000, a obra traz um retrato da sociedade atual, através da abordagem de temas relevantes, tais como: prostituição, uso de drogas, subemprego e êxodo da juventude "pugliese" para o Centro e Norte da Itália. Concentra-se, principalmente, no lado negro da construção civil - do suborno à troca de favores, da destruição ambiental aos riscos para a saúde humana.

A trama tem início com a morte de Clara que, aparentemente, teria cometido suicídio. Ao tomar ciência da notícia fúnebre, Michele, seu meio-irmão, fruto de uma relação extraconjugal de Vittorio, volta para o seio da família e começa a investigar as reais causas do

óbito da irmã. Os dois eram muito próximos e sua intuição lhe sugeria que a versão oficial da *causa mortis* dela não condizia com a verdade.

Nicola Lagioia, divulgando este romance, concedeu entrevistas³⁴⁰ nas quais afirma que, depois da morte, Clara age sobre o corpo de Michele, conduzindo-o nos insólitos caminhos que o levarão a desvendar a verdade. Os dois estavam interligados por uma espécie de força obscura, usada para opor resistência ao *modus operandi* corrupto dos demais integrantes da família. Esta forte conexão é permeada por um pacto não declarado que culminará na ruína financeira e moral da família. Em algumas passagens, é possível perceber traços de incesto, mas é preponderante a identificação ideológica entre os dois, ainda que cada um se utilize de meios muito distintos para alcançar os próprios objetivos, ela é quase um mártir e ele uma espécie de anti-herói.

A família Salvemini protagoniza um verdadeiro *show* de horrores onde a ambição e a ganância consentem que um pai negligencie o sofrimento dos próprios filhos e permita, em benefício financeiro e de poder próprio, a autodestruição de sua filha mais velha e o afastamento de seu filho bastardo.

As intensas descrições, tanto do espaço quanto das pessoas e animais, inicialmente podem parecer exageradas ao leitor, mas são necessárias para criar uma atmosfera noturna. A trama tem um clima *noir* e psicologicamente inquietante, permeada por uma aura de suspense com força investigativa que não possui um único momento de desfecho, ao contrário dos romances policiais, dado que a morte de Clara apesar de ser o mais importante deles, é apenas um dos vários segredos escondidos pela família Salvemini e por aqueles que estão ao seu redor.

Em um cenário literário no qual contar uma história na primeira pessoa ganha cada dia mais força, é instigante poder observar um narrador externo que dá voz a todos os integrantes de uma cena, do inseto que por ali voa aos interlocutores de um determinado diálogo. Impressiona o posicionamento não linear em que os pontos de vista aparecem no decorrer do livro, na medida em que um mesmo evento é percebido através de perspectivas singulares, em fases diferentes do percurso de leitura.

Oscilando constantemente entre passado e futuro, premonição e saudade, o estilo narrativo descrito no parágrafo anterior tem o poder de confundir o leitor no que tange ao julgamento do caráter dos personagens. Há momentos em que é possível chegar a sentir

³⁴⁰ Entrevistas disponíveis em <https://www.youtube.com/watch?v=LE5RCfPLGfo> e <https://www.mixcloud.com/lacolazionedeicampioni/intervista-a-nicola-lagioia-la-ferocia-einaudi-2014/>. Último acesso em 11/11/2015.

compaixão pelo maior dos vilões, fazendo com que a trama vá além do mero maniqueísmo e seja mais condizente com o mundo real.

3.16 *La scuola cattolica* de Edoardo Albinati (premiado em 2016)

Em 2016 o *Premio Strega* completou seu 70º aniversário e a cerimônia de entrega não foi realizada no Ninfeu da Villa Giulia³⁴¹, como de costume, mas no Auditorium Parco della Musica, moderníssima obra arquitetônica de Renzo Piano. A noite teve início com uma emocionante homenagem a Umberto Eco, vencedor do *Strega* por *O nome da Rosa* em 1981, morto poucos meses antes desta edição.

Tratando-se de uma ocasião especial, no intuito de homenagear os grandes vencedores do passado, foi solicitado a cada um dos finalistas que citassem o nome do seu autor “SuperStrega” favorito. Albinati escolheu Raffaele La Capria, Affinati optou por Giorgio Bassani, Sermonti indicou Giuseppe Tommasi di Lampedusa, Giordano Meacci nomeou seu contemporâneo Sandro Veronesi e Elena Stancanelli voltou ao século passado com Primo Levi.

Em entrevista ao jornal *La Stampa*³⁴², Tullio De Mauro, presidente da Fundação Bellonci, afirmou que as obras que competiram pelo prêmio daquele ano conjugavam qualidade literária e capacidade de fazer sucesso com o grande público. Segundo ele, após a premiação, a disputa entre vencedor e vencidos dar-se-ia no âmbito das livrarias italianas. É válido ressaltar que, após a aquisição da Rcs (Rizzoli) pela Mondadori, em abril de 2016, o confronto entre os dois primeiros colocados aconteceu praticamente “em família”.

Na contagem de votos presidida por Nicola Lagioia, *La scuola cattolica* (Rizzoli) colocou-se na primeira posição com 143 cédulas e Edoardo Albinati dedicou sua vitória ao amigo e poeta italiano Valentino Zeichen, morto na véspera. Em segundo lugar, apareceu *L'uomo del futuro* (Mondadori) de Eraldo Affinati com 92 votos, seguido por *Se avessero* (Garzanti) de Vittorio Sermonti com 89, *Il cinghiale che uccise Liberty Valance* (Minimax fax) de Giordano Meacci com 46 e *La femmina nuda* (La nave di Teseo) de Elena Stancanelli com 25.

Edoardo Albinati é romano e nasceu em 1956. Seu primeiro romance é de 1989, *Il polacco lavatore di vetri* (Longanesi) que inspirou o filme *La ballata dei lavavetri* de Peter Del

³⁴¹ Ninfeu é o nome dado a construções sagradas dedicadas a uma ninfa, normalmente junto a fontes, nascentes ou bosques. Neste caso, trata-se de uma espécie de pátio interno da Villa Giulia, antiga mansão renascentista e atual sede do Museu Nacional Etrusco em Roma.

³⁴² Disponível em <http://www.lastampa.it/2016/07/09/cultura/edoardo-albinati-vince-il-premio-strega-aGpqPruIzkmPq6riOuz7FK/pagina.html> Último acesso em 22/10/16.

Monte. O autor, é tradutor, ensaísta, poeta, roteirista cinematográfico e professor de Letras na penitenciária de Rebibbia desde 1994. Sobre a docência com os presidiários escreveu a prosa autobiográfica *Maggio Selvaggio* (Mondadori, 1999). Antes do *stregato* LSC, publicou também *Svenimenti* (Einaudi, 2004) e *Tuttalpiù muoio* (Fandango, 2006), este último escrito com o ator Filippo Timi. Seus últimos romances são *Un adulterio*, de 2017 e *Cuori fanatici* de 2019, ambos saíram pela Rizzoli.

“Romanzo fiume”, “romanzo-mondo”, “noir-che-fa-finalmente-chiarezza-sui-misteri-d’Italia”, “il libro degli anni 70”, “il libro-monstre”, “trattato socio-politico-culturale” ou “romanzo-saggio” são algumas das formas como foi chamada por críticos italianos a polêmica obra narrativa *La scuola cattolica* de 1294 páginas sobre a qual falaremos nos próximos parágrafos.

A trama do romance tem origem na seguinte coincidência biográfica: Albinati foi colega de escola de Angelo Izzo, Gianni Guido e Andrea Ghira (respectivamente, Angelo, Subdued e o Legionario, no livro), três delinquentes que nos anos setenta violentaram e massacraram as adolescentes Rosaria Lopez e Donatella Colasanti, levando a óbito a primeira. Este episódio chocou a Itália e ficou conhecido como “Delitto del Circeo”³⁴³ ou “Massacro del Circeo”.

Para o autor, o efetivo desejo de contar, tanto tempo depois, o pano de fundo social, político e cultural daquele episódio criminoso veio à tona em 2004, quando Angelo Izzo, após passar trinta anos na prisão, voltou a aparecer na mídia como o responsável pelos homicídios de Maria Carmela e Valentina, esposa e filha do chefe “pentito”³⁴⁴ da máfia Sacra Corona Unita, Giovanni Maiorano.

LSC pode ser subdividido em quatro áreas temáticas. A primeira diz respeito à escola católica privada San Leone Magno, no livro SLM, onde à época estudavam apenas rapazes abastados. A segunda aborda a formação da identidade masculina, explorando temas como a virgindade, o mistério associado ao sexo oposto, o fascismo e as amizades. Após uma longa premissa, a partir da página 473, a terceira área temática narra o que supostamente teriam sido os bastidores do “Delitto del Circeo” e a quarta é uma espécie de tratado sobre a burguesia do Quartiere Trieste, no livro chamado de QT, além de revelar as marcas que aqueles anos no SLM deixaram, em cada um dos colegas de escola.

³⁴³ Zona balneária próxima a Roma onde a família de um dos criminosos possuía uma casa de veraneio.

³⁴⁴ O adjetivo significa “arrepentido” e é usado para designar os mafiosos que colaboram com a polícia italiana através de delação premiada em troca de proteção e redução da pena.

Em um artigo escrito no *Il Magazine (Il sole 24 ore)*, Francesco Pacifico³⁴⁵ afirma que LSC é um epítáfio para a burguesia romana e que contém a melhor língua italiana narrativa em circulação: “La lingua di Albinati è una nuova grammatica italiana: è sempre chiara ma senza bisogno di nitore, non essendo ricercata per non rischiare la posa. Non è alata né povera; sa aspettare decine di pagine per non sprecare la parola giusta nella frase sbagliata.”³⁴⁶

Francesco Piccolo, vencedor do Strega 2014, no caderno de cultura do jornal *Corriere della Sera*³⁴⁷ enalteceu a capacidade que o autor teve de partir de relatos dos anos da escola, uma experiência comum a todos os seres humanos, para dar origem a uma grande quantidade de histórias, discussões sobre temas, reflexões e conexões impressionantes. Enredo construído através de uma alternância entre narrativas dos fatos e ponderações sobre eles, com o objetivo de tentar entender – passando pela busca do narrador por compreender a si mesmo, a sua escola e o seu bairro – as raízes de um delito assustador.

L’operazione narrativa è quasi disarmante per la sua evidente potenza. Ha preso un nucleo intorno al quale ragionare, e da lì ha fatto scaturire invece che un romanzo, una specie di grappolo di narrazioni che di solito nella storia di uno scrittore occupano la vita intera.³⁴⁸

Observamos em LSC uma característica que parece ser tendência na prosa contemporânea, uma vez que está presente em grande parte dos outros romances vencedores por nós analisados. Estamos falando da presença de enunciados dirigidos aos leitores (neste caso colocados entre parênteses) em que o narrador deixa transparecer detalhes sobre os ossos de seu ofício: (“Abbiatè pazienza se proseguo qui per qualche pagina a parlare di famiglia. Se non scrivessi ancora qualche riga, se non ci ragionassi sopra con calma, i ragazzi di questo libro resterebbero incollati come figurine su grandi fogli bianchi”³⁴⁹

Tanto o jornalista e escritor Christian Raimo, em crítica da revista *Internazionale*³⁵⁰ quanto a professora de literatura contemporânea da Universidade de Torino Beatrice Manetti,

³⁴⁵ Disponível em http://24ilmagazine.ilsole24ore.com/2016/03/lascuolacattolica/?refresh_ce=1 Último acesso em 23/10/2016.

³⁴⁶ “A língua de Albinati é uma nova gramática italiana: é sempre clara, mas sem precisar de nitidez, não sendo requintada para não correr o risco de parecer artificial. Não é sublime nem pobre; sabe esperar dezenas de páginas para não desperdiçar a palavra certa na frase errada.”

³⁴⁷ Disponível em http://www.corriere.it/cultura/16_marzo_16/scuola-albinati-mondo-1b42b948-eb91-11e5-bd81-e841f592bd45.shtml Último acesso em 23/10/2016.

³⁴⁸ “A operação narrativa é quase apaziguadora pela sua evidente potência. [O narrador] Pegou um núcleo ao redor do qual raciocinar, e dele fez surgir ao invés de um romance, uma espécie de aglomerado de narrações que normalmente na história de um escritor ocupam a vida inteira.”

³⁴⁹ “Tenham paciência se prossigo aqui por algumas páginas falando de família. Se não escrevesse mais algumas linhas, se não raciocinasse a respeito com calma, os rapazes deste livro ficariam colados como figurinhas sobre grandes folhas brancas.” (ALBINATI, Edoardo. *La scuola cattolica*. Milano: Rizzoli, 2016, p.423)

³⁵⁰ Disponível em: <http://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2016/04/10/scuola-cattolica-albinati-recensione> Último acesso em 23/10/16.

em análise publicada na *L'indice dei Libri del Mese*³⁵¹ consideram que LSC seja, ao menos no que tange a sua primeira metade, um romance de formação, ou *bildungsroman*, como são conhecidas as obras que descrevem e contam o percurso de formação humana, sentimental, intelectual e moral de um personagem através do mundo que o circunda, neste contexto, o Quartiere Trieste.

Raimo ressalta que através do uso da primeira pessoa do plural conjugada no pretérito imperfeito, o narrador obtém um retrato coletivo de um grupo masculino de colegas de escola e, ainda que às vezes alguns rapazes tenham seus nomes em destaque, todos estão unidos pela mesma natureza, como se sofressem em conjunto de uma doença incurável, o fato de terem nascido homens.

La struttura spiraliforme, digressiva, capiamo bene che non è dunque un palinsesto pretestuoso, ma l'unica via possibile per provare a rendere sulla pagina un difficile percorso di autoanalisi generazionale e politica, un cammino di autoscienza che in Italia i maschi evidentemente non hanno mai avviato.³⁵²

Manetti, no entanto, afirma que o narrador é monológico e oscila sendo ora sabichão, ora inseguro, utilizando-se da onipresença de uma voz impessoal plena de obviedades do senso comum, algo que ela questiona e acredita ser muito paradoxal para um romance que almeja ser plural e heterogêneo. De fato, LSC revela ao leitor um mundo onde a violência de classe pode agravar a violência de gênero, relatando um episódio em que rapazes burgueses sequestram e violentam moças da classe popular, todavia peca pela ausência do ponto de vista feminino: “Non sono soltanto le vittime a mancare in questo libro, come ha fatto notare Christian Raimo nella sua recensione su «Internazionale»; **sono le donne in generale (sic)**, fantasmatiche e onnipersive, non dette perché non viste, indicibili perché invisibili (...)”³⁵³ (Manetti, 2016)

Em entrevista concedida ao jornal *La Stampa*³⁵⁴, Albinati sai em sua própria defesa. Apesar de concordar com as críticas de que o livro está muito centrado na figura do narrador e que, portanto, é narcisista, ele explica que a centralização foi indispensável para que todas as digressões, personagens e histórias do livro não saíssem pela tangente. Quanto àqueles que confundem ou associam a figura do narrador à pessoa do escritor, Albinati conclui que os

³⁵¹ Disponível em: <http://www.lindiceonline.com/letture/narrativa-italiana/edoardo-albinati-la-scuola-cattolica/> Último acesso em: 23/10/2016.

³⁵² “A estrutura espiraliforme, digressiva, entendemos bem que não é então um palimpsesto falacioso, mas a única via possível para tentar colocar na página um difícil percurso de autoanálise geracional e política, a um caminho de autoconsciência que na Itália os homens evidentemente nunca tinham dado início.” (RAIMO, 2016)

³⁵³ “Não são só as vítimas que fazem falta neste livro, como observou Christian Raimo na sua crítica na “Internazionale”; **são as mulheres como um todo**, fantasmáticas e onipresentes, não mencionadas porque não vistas, indizíveis porque invisíveis (...)”

³⁵⁴ Disponível em: <http://www.lastampa.it/2016/06/17/cultura/i-miei-maschi-violenti-spaventati-della-tenerezza-nOdsVXN5VaoR2iFBQHb1PJ/pagina.html> Último acesso em 23/10/2016.

leitores nunca saberão se ele ainda é aquele rapaz/homem que narra o livro na primeira pessoa e que deverão se render a esta dúvida inverificável.

3.17 *Le otto montagne* de Paolo Cognetti (premiado em 2017)

Paolo Cognetti nasceu em Milão, em 1978, e suas obras anteriores são *Manuale per ragazze di successo* (2004), *Una cosa piccola che sta per esplodere* (2007), *Sofia si veste sempre di nero* (2012) e, sobre a arte de escrever contos, *A pesca nelle pozze più profonde* (2014), todas editadas pela Minimum Fax. O tema da montanha aparecera anteriormente no autobiográfico *Il ragazzo selvatico* (Terre di mezzo, 2013). Além disso, o autor mantém um blog³⁵⁵ sobre livros, escrita, montanhas e viagens; também é amante da literatura estadunidense e da cidade que nunca dorme: gravou um documentário sobre escritores novaiorquinos (*Il lato sbagliato del ponte, viaggio tra gli scrittori di Brooklin*, Minimax Fax), organizou a antologia de contos *New York Stories* (Einaudi, 2015) e publicou dois guias de viagem *New York è una finestra senza tende* (Laterza, 2010) e *Tutte le mie preghiere guardano verso ovest* (EDT, 2014). Seu último livro é *Senza mai arrivare in cima. Viaggio in Himalaya* (Einaudi, 2018).

Traduzido no Brasil por Adriana Aikawa e editado pela Intrínseca em 2018, *As oito montanhas* teve sua primeira publicação em 2016, pela Einaudi, e está presente em mais de trinta países. Foi o preferido do *Strega Giovani* além de ter vencido com 208 votos o *Strega* em 2017. *Un'educazione milanese* de Alberto Rollo (Manni) ficou em quinto lugar com 52 votos, *È giusto obbedire alla notte* de Matteo Nucci (Ponte alle Grazie) em quarto com 79, *La compagnia delle anime finte* de Wanda Marasco (Neri Pozza) em terceiro com 87 e *La più amata* de Teresa Ciabatti (Mondadori) na segunda posição com 119 votos.

No prólogo de LOM o narrador apresenta seus pais, sua origem vêneta e a ligação com a montanha onde se casaram, as Dolomitas. Explica ao leitor que não tinha contato com a família da mãe, contudo, se chamava Pietro como seu tio que morrera jovem. Nas férias iam para a montanha, mas nunca para o Vêneto; alternavam lugarejos do noroeste da Itália onde o pai passava o dia percorrendo trilhas até que sua mãe, cansada do deslocamento constante, alugou uma casa modesta no vilarejo de Grana, no Piemonte, na qual começaram a passar todos os verões.

A primeira parte do livro chama-se “Montagna d’infanzia”³⁵⁶ e, bem como as outras duas que a seguirão, subdivide-se em quatro capítulos sem nome. Logo no primeiro, recém-

³⁵⁵ <http://paolocognetti.blogspot.com>

³⁵⁶ A montanha da infância

chegado a Grana³⁵⁷, Pietro conhece Bruno “c’era un ragazzino che pascolava le mucche nei prati lungo la riva. Secondo mia madre era il nipote della nostra padrona di casa”³⁵⁸ e, quebrado o gelo inicial, o garoto solitário da cidade passa a explorar a montanha sob orientação do novo amigo. Foi ali que Pietro também se aproximou de seu pai com quem passou a fazer trilhas a partir do segundo capítulo: “cominciai a imparare il modo di andare in montagna di mio padre, la cosa più simile a un’educazione che io abbia ricevuto da lui.”³⁵⁹ (COGNETTI, 2016, p. 31). Enquanto na cidade Giovanni era um homem ranzinza, na montanha, principalmente no cume, ele ficava feliz e apreciava a companhia do filho.

A narrativa contém poucos diálogos, os personagens expressam apenas o essencial. Aquilo que as palavras não dizem pode vir à tona através da música, “C’erano parole in dialetto, in queste canzoni, così capivo che i miei genitori se le erano portate dietro dalla loro vita di prima, (...) chissà come, parlavano di loro due (...) altrimenti non si spiegava la commozione che le loro voci tradivano così chiaramente.”³⁶⁰ (COGNETTI, 2016, p. 7), das cartas que Pietro trocava com a mãe “siccome io al telefono parlavo poco, ebbe l’idea di scrivermi delle lettere. Scopri che le rispondeva.”³⁶¹ (*idem*, p. 82) ou de gestos simples “a un certo punto (...) con la stessa aria distratta si voltava verso di me, Sapeva già di incontrare i miei occhi. Mi faceva un cenno con il mento, che io ricambiavo alzando le dita di una mano. Ci guardavamo per un secondo. Tutto qui.”³⁶² (*ibidem*, p. 67).

Entre o término da primeira parte da obra, quando Pietro tinha 17 anos, e o início da segunda, já aos 31, o rapaz ausenta-se da montanha, da família e do amigo, até que “una parete di roccia, neve, un mucchio di sassi squadrati, un pino,” (COGNETTI, 2016, p. 94)³⁶³, isto é, a herança deixada por seu pai, morto precocemente de infarte, faz com que retorne a Grana e se reaproxime de Bruno o qual se compromete a fazer daquelas ruínas uma casa sentimental, a *barma*. De fato, esta parte chama-se “La casa della riconciliazione”³⁶⁴.

³⁵⁷ Município ou distrito fictício na região de Valle d’Aosta, localizado aos pés do Monte Rosa.

³⁵⁸ “Um garoto pastoreava as vacas nos campos ao longo da margem. Segundo minha mãe, era o sobrinho da proprietária.” (COGNETTI, 2018, p. 26)

³⁵⁹ “comecei a aprender o jeito do meu pai de ir para a montanha, a coisa mais parecida com educação que eu recebera dele” (p.41)

³⁶⁰ “Havia palavras em dialeto nessas canções, então eu sabia que meus pais as traziam da vida de antes (...) de algum modo falava deles dois (...) caso contrário não haveria explicação para a comoção que suas vozes denunciavam tão claramente.” (p.13)

³⁶¹ “como eu falava pouco ao telefone, ela teve a ideia de me escrever cartas. Descobriu que eu respondia.” (p.106)

³⁶² “a certo ponto (...) olhava na minha direção com o mesmo olhar distraído. Sabia que encontraria meus olhos. Fazia um sinal com o queixo, que eu respondia erguendo os dedos de uma mão. Trocávamos olhares por um segundo. E só.” (p.89).

³⁶³ “uma parede de rocha, neve, um monte de pedras encaixadas e um pinheiro” (p. 121)

³⁶⁴ A casa da reconciliação.

E sapevo una volta per tutte di aver avuto due padri: il primo era l'estraneo com cui avevo abitato per vent'anni, in città, e tagliato i ponti per altri dieci; il secondo era il padre di montagna, quello che avevo solo intravisto eppure conosciuto meglio, l'uomo che mi camminava alle spalle sui sentieri, l'amante dei ghiacciai. Quest'altro padre mi aveva lasciato un rudere da ricostruire. Allora decisi di dimenticare il primo, e fare il lavoro per ricordare lui.³⁶⁵ (COGNETTI, 2016, p. 120 e 121).

LMO tem poucos personagens e predominam aqueles masculinos, taciturnos e sociais. A mãe de Pietro é a única presença feminina que atravessa o romance inteiro e, ainda assim, até o final não sabemos como se chama. Seu caráter sociável e mediador de conflitos é um traço admirável e inalcançável para Pietro, por sua natureza solitária. É como se ela estivesse na narrativa para garantir que o mundo real existe ao redor daquela montanha e que a história se passa na contemporaneidade: “In mia madre vedevo (...) i frutti di una lunga vita passata a curare le relazioni, ad accudirle come i fiori del suo balcone. Mi chiedevo se si potesse impararlo, un talento come quello, o uno ci nascesse e basta. Se facessi ancora in tempo a impararlo io.” (COGNETTI, 2016, p. 105)³⁶⁶.

A própria montanha pode ser considerada uma personagem do livro. Não se trata de um pano de fundo ou de uma simples descrição da paisagem como comumente observamos em romances realistas, mas de experienciar e compreender, nas diferentes estações, cada detalhe seu, desde os animais (trutas, camurças, corços, cervos, águias e cabras selvagens), à vegetação (alerces, abetos, pinheiros, mirtilo, zimbro e rododendros) e à representação topográfica (rochas, torrentes, pedras, lagos, declives, riachos, pradaria alpina, nascentes e turfeiras). Ela é também o *locus ameno*³⁶⁷ de Bruno, um refúgio preservado e isolado no qual se sente acolhido, protegido e enraizado. Sua simbiose com a montanha faz lembrar a relação que Novecento, personagem do monólogo homônimo de Alessandro Baricco³⁶⁸ tem com o navio onde nasceu, viveu e do qual nunca conseguiu sair, mesmo na adversidade.

³⁶⁵ E entendia, de uma vez por todas, que havia tido dois pais: o primeiro era o estranho com quem morei por vinte anos na cidade, e com quem perdi o contato por outros dez; o segundo era o pai da montanha, aquele que eu mal vislumbrara e, mesmo assim, tinha conhecido melhor, o homem que caminhava às minhas costas nas trilhas, o amante das geleiras. Este outro pai me deixara uma ruína a ser reconstruída. Então decidi esquecer o primeiro e realizar aquele trabalho para me lembrar dele. (*ibidem*, 153)

³⁶⁶ “Em minha mãe (...) eu via os frutos de uma longa vida dedicada às relações, cuidando delas como se fossem as flores de sua sacada. Eu me perguntava se era possível aprender um talento como aquele ou se alguém nascia assim e pronto. Se eu ainda tinha tempo de aprender” (*ibidem*, p.135).

³⁶⁷ Cf. TELLINI, Gino. *Natura e arte nella letteratura italiana*. Tra Giardini, orti e frutteti. Milano: Le Monnier Università, 2015.

³⁶⁸ BARICCO, Alessandro. *Novecento: un monologo*. Milano: Feltrinelli, 2002.

Na terceira parte de LMO, “Inverno di un amico”³⁶⁹, explica-se da seguinte forma a origem do título do livro: o desejo do protagonista de conhecer as montanhas mais distantes e belas do mundo o levava ao Himalaia onde encontrara um velho nepalês carregador de galinhas que, com o auxílio de um graveto, desenhou na terra uma roda subdividida em oito raios “Noi diciamo che al centro del mondo c’è un monte altissimo, il Sumeru. Intorno al Sumeru ci sono otto montagne e otto mari. Questo è il mondo per noi.” (COGNETTI, 2016, p. 138)³⁷⁰ e acrescentou que aquele povo se questionava se aprendia mais quem fazia a volta das oito montanhas ou quem chegava ao topo do monte Sumeru. Tempos depois, quando Pietro conta ao amigo a mesma história, desenhando aquele mundo com um prego numa tábua de madeira, Bruno lhe pergunta: “-Perciò tu saresti quello che va per le otto montagne, e io quello che sale sul monte Sumeru?” e Pietro responde “-Pare proprio di sì.” (p. 174)³⁷¹ e, quando o amigo questiona qual dos dois então tinha feito alguma coisa boa, o narrador afirma que havia sido Bruno.

Até mesmo em um romance focalizado no ambiente montanhês, houve ocasião para mencionar a recessão que assolou a Itália no início dos anos 2000, tamanho o impacto traumático econômico e emocional que ela causou à população. Não obstante o desemprego ter atingido sobretudo a faixa etária de Pietro, ele não foi diretamente prejudicado porque à época trabalhava em Katmandu, filmando documentários para ONGs. Contudo, de passagem por Milão para visitar a mãe após um longo período no exterior, o protagonista relata o que encontrou:

Quando tornai in Italia, nel 2010, la trovai sprofondata in una crisi economica grottesca. Milano la annunciava fin dal suo aeroporto in dismissione, con quattro aerei su chilometri di piste d’atterraggio e le vetrine delle case d’alta moda che luccicavano nei saloni vuoti. Dal treno che mi portava in città, gelido d’aria condizionata nella sera di luglio, vidi ovunque spianate, cantieri, altissime gru sospese, grattacieli dai profili bizzarri che prendevano forma all’orizzonte. Non capivo come mai tutti i giornali scrivessero che erano finiti i soldi e a Milano, come a Torino, notassi una frenesia edilizia da anni d’oro. Andare in cerca di vecchi amici fu come fare il giro delle corsie d’ospedale: le case di produzione, le agenzie pubblicitarie e i canali televisivi con cui io stesso avevo lavorato chiudevano per fallimento, e molti di loro erano sul divano a far niente. A quarant’anni o quasi, si riducevano ai lavoretti di un giorno e ad accettare soldi dai genitori in pensione. Ma guarda fuori, mi disse uno, non vedi che spuntano palazzi dappertutto? Chi si sta rubando quello che

³⁶⁹ Inverno de um amigo.

³⁷⁰ “Nós dizemos que no centro do mundo há um monte altíssimo, o Sumeru. Ao redor do mundo há oito montanhas e oito mares. Este é o mundo para nós.” (COGNETTI, 2018, p. 176)

³⁷¹ “—Então você seria aquele que anda pelas oito montanhas, e eu, o que sobe o monte Sumeru?” (p. 221) / “—Parece que sim.” (p. 222).

ci aspettava? Ovunque andassi respiravo quest'aria di delusione e di rabbia, questo senso di torto generazionale. Era un sollievo avere già in tasca in biglietto con cui sarei ripartito.³⁷²

Nota-se em LMO grande semelhança com outros romances contemporâneos, no tocante à focalização na relação humana e na aceitação do outro. O enredo está centralizado nos afetos entre pais e filhos e na valorização da figura do melhor amigo, mostrando que as relações humanas permanecem vivas na presença e na ausência, nos momentos de sintonia e de profunda divergência. Essa variante do amor, tanto filial quanto oriunda das grandes amizades, com certa frequência, parece estar substituindo o amor romântico ora correspondido ora impossível dos casais da literatura popular.

3.18 *La ragazza con la Leica* de Helena Janeczec (premiado em 2018)

*La ragazza con la Leica*³⁷³, publicado em setembro de 2017 e ainda sem tradução no Brasil, recebeu 196 dos 660 votos válidos e disputou o prêmio com Marco Balzano (*Resto qui* – ed. Einaudi), com 144 votos e Sandra Petrigiani (*La corsara, Ritratto di Natalia Ginzburg* – ed. Neri Pozza) que obteve a preferência de 101 jurados. Em quarto e quinto lugares aparecem, respectivamente, Lia Levi (*Questa sera è già domani* – Edizioni E/O) e Carlo D'Amicis (*Il gioco* – Mondadori). Havia muitas temporadas que o *Strega* era alvo de crítica na mídia em razão de premiar apenas os maiores grupos editoriais, contudo, dessa vez venceu a editora Guanda, do grupo GeMS (Gruppo editoriale Mauri Spagnol).

Essa edição foi marcada por uma novidade: a vitória de uma autora não italiana, já que Helena Janeczec reside na Itália desde 1983, mas nasceu na Alemanha, e é filha de judeus polacos. Naturalizou-se italiana e, não obstante seu primeiro livro publicado ter sido uma

³⁷² Quando voltei para a Itália, em 2010, encontrei o país afundado em uma crise econômica grotesca. Milão já a anunciava desde o aeroporto abandonado, com quatro aviões ao longo de quilômetros de pistas de aterrissagem e as vitrines das lojas de alta-costura reluzindo nos salões de espera vazios. Do trem que me levava para a cidade, frio por causa do ar-condicionado na noite de julho, vi por todo lado áreas aplainadas, canteiros de obras, guindastes altíssimos suspensos, arranha-céus de contornos bizarros tomando forma no horizonte. Não entendia por que todos os jornais diziam que o dinheiro havia acabado em Milão, assim como em Turim, o frenesi da construção civil era como nos anos dourados. Procurar os velhos amigos foi como dar uma volta nos corredores dos hospitais: as produtoras, as agências de publicidade e os canais de TV com os quais eu sempre trabalhara estavam declarando falência, e muitos deles apenas ficavam em seus sofás sem fazer nada. Com quarenta anos ou quase, sujeitavam-se a trabalhos de um dia e a aceitar dinheiro dos pais aposentados. Mas olhe lá fora, disse um deles, não vê que surgem prédios por todos os lados? Quem está roubando o que deveria ser nosso? Por onde eu andava, respirava esse ar de desilusão e raiva, essa sensação de injustiça geracional. Era um alívio ter no bolso a passagem que me permitiria partir outra vez. (COGNETTI, 2018, p. 211 e 212)

³⁷³ Tradução: A moça com a Leica. Leica é a contração de Leitz Camera, sendo Leitz o sobrenome do proprietário da empresa alemã de produtos ópticos fabricante da câmera fotográfica utilizada pela protagonista.

coletânea de poesias em alemão (*Ins Freie*, 1989), optou por escrever romances na língua de Dante Alighieri. O primeiro deles foi *Lezioni di tenebra* (Mondadori, 1997) com o qual venceu os prêmios Bagutta e Berto. Em seguida, vieram *Cibo* (Mondadori, 2002) e *Le rondini di Montecassino* (Guanda, 2010), vencedor dos prêmios *Napoli*, *Santo Onofri* e *Pisa*.

Fazia quinze anos que o *Strega* não premiava uma mulher; no século XXI houve apenas a dobradinha Margaret Mazzantini (2002) e Melania Mazzucco (2003). Curiosamente são três obras muito distintas: Mazzantini criou uma personagem masculina ficcional que narra a trama na primeira pessoa do singular, Mazzucco fez uma autobiografia contendo a história de seus antepassados que emigraram para os Estados Unidos e Janeczek trouxe ao público um romance biográfico sobre a vida da fotógrafa de guerra e militante antinazista Gerda Taro, morta aos 26 anos enquanto fazia a cobertura da guerra civil espanhola, em 1937.

A abertura do livro contém trecho de uma entrevista a Georg Kuritzkes seguido de uma poesia de Luis Pérez Infante; ambos enaltecem a força da personalidade de Gerda. Em seguida, há um prólogo de 11 páginas (“Coppie, fotografie, coincidenze #1”³⁷⁴) em que o leitor é apresentado à biografada através de imagens comentadas. O romance subdivide-se em três partes: a primeira inicia-se na página 22 e tem cerca de 80 páginas. Nela, a personagem é narrada sob o ponto de vista de Willy Chardack, um judeu alemão que assim como Gerda refugiou-se em Paris depois que Hitler subiu ao poder. Em 1960, anos após o fim do nazismo, Willy recebe um telefonema de Georg Kuritzkes para felicitá-lo em virtude dos avanços pioneiros no uso do marcapasso que obtivera como cardiologista. O contato do amigo do passado e rival na disputa pelo coração da fotógrafa faz com que suas lembranças do tempo da universidade venham à tona e revelem-se ao leitor, enquanto ele passeia numa manhã de domingo pelos subúrbios da cidade de Buffalo, onde reside nos Estados Unidos.

A obra prossegue alternando entre o presente e o passado dos personagens, como podemos verificar também na segunda parte do livro, a partir da página 105 e por outras cerca de 80 páginas que têm por protagonista Ruth Cerf, a melhor amiga de Gerda Taro desde os tempos em que a fotógrafa ainda não havia adotado esse nome artístico (originalmente ela chamava-se Gerta Porrorylle – o primeiro nome grafado com a letra tê e o sobrenome de sua família). Também cupido do casal Capa-Taro, foi Ruth quem a apresentou ao fotógrafo Endre Ernő (André) Friedmann que mais tarde recebeu de Gerda o pseudônimo de Robert Capa e tornou-se o fotógrafo de guerra mais famoso de todos os tempos, ofuscando inclusive a obra da própria Taro. Nesse capítulo, ainda refugiada em Paris, Ruth revisita suas memórias com Gerda

³⁷⁴ Casais, fotografias e coincidências nº1.

enquanto revela negativos e cataloga fotos no atelier de Capa, às vésperas de ir embora com o marido para a Suíça, em 1938: “Melchior ha trovato lavoro a Berna, andiamo a stare là, così mia madre può venire via da Lipsia, finalmente.”³⁷⁵.

A terceira parte do livro (págs. 193-292), é dedicada ao testemunho do ex-namorado de Gerda, Georg Kuritzkes, e abre-se com uma carta escrita por ele para Ruth Cerf na mesma manhã de 1960 em que telefonara a Willy Chardack “Mia cara Ruth, Willy Chardack è rimasto un bassotto a pelo ruvido, ma ha gradito le mie congratulazioni. Come prevedevi tu: quindi grazie del tuo aiuto e consiglio.”³⁷⁶. George que àquela altura da vida era médico da FAO ³⁷⁷ passa o dia perambulando pela periferia de Roma em busca de um amigo fotógrafo e recorda do período transcorrido ao lado da mulher amada.

Gerda riassumeva il bello e il difficile di quel periodo, da ritrovare e rinnovare tutti i giorni. In quel momento loro due erano perfetti: lei che lo portava a divertirsi, lui che le metteva in mano gli strumenti per combattere. Nessuno aveva colpa se quella complementarità stupenda si era rotta. Sarebbe finita, probabilmente, anche se a dividerli non fosse arrivato Hitler.³⁷⁸

Robert Capa, morto em 1954 na explosão de uma mina na Indochina, não teve um capítulo dedicado exclusivamente a ele no romance, mas como não poderia deixar de ser, em razão de sua forte presença e importância nos últimos anos de vida de Gerda, o fotógrafo aparece em meio à narração das outras três testemunhas. Muitas vezes ganha voz nos diálogos relatados, a exemplo do que acontece quando encontra George cuidando dos feridos de guerra na Espanha, em 1938. Os dois, saudosos, dialogam amistosamente e falam com carinho da moça. Capa lhe presenteia com uma foto dela e brindam à sua memória. No desfecho da reunião, o fotógrafo conclui “In fin dei conti, la sola cosa che Gerda amava senza riserve non eravamo io e te e nessun altro, ma tutti quelli che impegnano le loro vite contro il fascismo, erano la Spagna e il suo lavoro al fianco del popolo spagnolo”³⁷⁹ e o médico concorda.

No epílogo “Coppie, fotografie, coincidenze #2” (págs. 293-330), o destino dos demais personagens que fizeram parte da vida da fotógrafa e a relação entre eles são apresentados ao

³⁷⁵ Melchior conseguiu um trabalho em Berna, vamos morar lá, assim minha mãe pode vir embora da Lipsia, finalmente. (JANECZEK, 2017 p. 172)

³⁷⁶ Minha cara Ruth, Willy Chardack continua um basset de pelo duro, mas gostou dos meus parabéns. Como você previa: então obrigado por seu conselho e ajuda. (p. 192)

³⁷⁷ Organização das Nações Unidas para Agricultura e Alimentação

³⁷⁸ Gerda resumia o belo e o difícil daquele período, a ser descoberto e renovado todos os dias. Naquele momento eles dois eram perfeitos: ela o levava para se divertir, ele colocava nas mãos dela os instrumentos para combater. Ninguém tinha culpa se aquela complementariedade maravilhosa se havia quebrado. Teria chegado ao fim, provavelmente, mesmo que Hitler não tivesse chegado para dividi-los. (p. 214)

³⁷⁹ No fim das contas, a única coisa que Gerda amava sem reservas não éramos eu e você e nenhum outro, mas todos aqueles que empenham suas vidas contra o fascismo, eram a Espanha e o seu trabalho ao lado do povo espanhol. (p. 231)

leitor em uma espécie de ensaio com fotografias comentadas. Nas últimas páginas, encontramos a presença autobiográfica que aproxima *La ragazza con la Leica* de outros romances que analisamos, especialmente no momento em que o narrador passa a usar a primeira pessoa do singular e conecta a história de Gerda àquela de sua própria família.

Molte coppie formate prima o durante o poco dopo la catastrofe che annientava il mondo della loro giovinezza (...) Lilo e Fred, Leonora e Csiki e, infine, una coppia che costringe la narratrice a usare la prima persona. I miei genitori si sono fidanzati nel ghetto, si sono ritrovati dopo la guerra, si sono amati e, a tratti, odiati, divertiti e sopportati, finché la morte non li ha separati. Mia madre, che di Gerda aveva la *coquetterie* testarda, avrebbe potuto esserne una cuginetta. Mio padre, grande affabulatore come Capa, un fratello minore.³⁸⁰

Paradoxalmente ao que se espera de um romance biográfico, ao final da leitura de fatos históricos entremeados às anedotas das memórias de Willy, Ruth e Georg, temos apenas um mosaico incompleto da figura de Gerda, como se a autora tivesse optado por mostrá-la tão fugidia quanto foi em vida. Nos agradecimentos, Janeczek enfatiza que a alma do livro, apesar de toda pesquisa documental, é fruto de sua imaginação.

³⁸⁰ Muitos casais formados antes ou durante ou pouco depois da catástrofe que anulava o mundo de sua juventude (...) Lilo e Fred, Leonora e Csiki e, enfim, um casal que obriga a narradora a usar a primeira pessoa. Meus pais ficaram noivos no gueto, reencontraram-se depois da guerra, amaram-se e, de vez em quando, odiaram-se, divertiram-se, suportaram-se, até que a morte não os separou. Minha mãe, que tinha o mesmo coquetismo teimoso de Gerda, poderia ter sido uma priminha dela. Meu pai, grande fabulador como Capa, seu irmão mais novo. (p. 330)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando esta pesquisa teve início, há mais de cinco anos, conhecíamos a fama do *Premio Strega* e desconfiávamos, baseando-nos no elenco de célebres vencedores do passado, que esse concurso literário pudesse ser útil para mapear a narrativa italiana deste início de século. Contudo, em razão das tantas polêmicas em que esteve envolvido ao longo de seus mais de setenta anos de existência, receávamos que, atuando sob a grande pressão do mercado editorial não só italiano, mas também internacional – dado que muitas obras premiadas costumam ser traduzidas e publicadas em outros países –, os romances vencedores do prêmio talvez fossem escolhidos mais em função de sua capacidade de vendagem do que em virtude de suas qualidades literárias.

No decorrer das nossas investigações, que não se limitaram ao século XXI, mas buscaram compreender todos os mecanismos de funcionamento do prêmio desde que foi instituído, encontramos elementos suficientes para justificar o nosso receio manifestado no parágrafo anterior: o *Strega* realmente demonstrou ter certa predileção por obras de apelo comercial. Contudo, além da rentabilidade, pudemos confirmar que os *Amici della domenica* prezam, principalmente, a qualidade. Não fosse assim, não haveria tantos autores e editoras trabalhando incessantemente para obter, ao menos, uma indicação para a *dozzina* finalista. Afinal, não nos parece plausível que um autor queira dar à sua própria obra um atestado de baixa qualidade com apelo popular. Ademais, a comparação que fizemos entre o *Strega* e outras premiações mostrou muitas convergências, visto que os autores e as obras *stregati* são comumente vencedores também do *Campiello*, do *Viareggio* ou do *Bagutta*. Portanto, a menos que não consideremos que todos os prêmios sejam forjados pelos interesses comerciais das editoras, parece-nos que há, no rol dos premiados, uma conjunção entre qualidade e potencial lucratividade.

Estamos cientes de que o fato de apenas cinco grandes casas editoriais, diante de um número total muito superior de editoras italianas, terem sido contempladas ao longo desses dezenove anos, parece excetuar a possibilidade de uma obra publicada por editoras menores, ainda que tenha excepcional qualidade literária, vencer o *Strega*. Todavia, a recente vitória da Guanda, em 2018, única exceção deste século, ainda mais relevante porque se tratava de um romance assinado por uma mulher (Helena Janeczek), uma vez que historicamente as autoras tiveram pouco prestígio nesse concurso, dá sinais de que o prêmio está mais atento à sua democratização e a evitar margens para críticas, descréditos e polêmicas.

Em relação ao conteúdo das obras premiadas, o fato de que outros pesquisadores da narrativa italiana do século XXI, como Donnarumma, Giglioli e Simonetti, tenham trazido em seus ensaios características que nós também observamos nesses romances e que, com certa frequência, tenham optado por examinar obras de autores que ganharam o prêmio, a nosso ver, corrobora o entendimento que os *stregati* estão contribuindo para uma ainda muito incipiente formação do cânone literário deste novo milênio.

No início de nossa trajetória na pós-graduação, por desconhecimento dos recursos teóricos que uma análise detalhada de cada um dos romances teria requerido, acreditávamos que fosse possível esmiuçar, individualmente, seus traços formativos e suas temáticas. Porém, depois de concluir as leituras do corpus principal e detectar não só a rica multiplicidade de temas, mas também a heterogeneidade de formatos das dezoito obras, chegamos à conclusão de que não haveria tempo hábil para tamanho aprofundamento, sobretudo porque estávamos determinadas a tratar da premiação em si e a trazer contribuições teóricas que pudessem contextualizar os *stregati* no conjunto das tendências narrativas do século XXI.

Observamos que, no diz respeito ao formato narrativo desses romances, as escritas do eu, o realismo e a linguagem ensaísta predominam. Esses modelos narrativos não são um privilégio do conjunto literário italiano e, menos ainda, dos *stregati*. No mundo globalizado em que vivemos, as tendências literárias assemelham-se por toda parte, foi o que afirmaram Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti na obra *La letteratura nell'età globale* (il Mulino, 2012), em que denunciam o processo de desnacionalização pelo qual atravessa a produção literária global.

Ao mesmo tempo, entre os temas recorrentes identificados nos *stregati* e que, de certa maneira, os nacionalizam e afastam dos padrões do *midcult* anglo-saxão de ampla difusão internacional, podemos citar a forte presença de tramas associadas a situações de guerra, em especial àquela deflagrada durante os anos do fascismo, enredos derivados de circunstâncias político-econômicas italianas, da ação da máfia no *Bel Paese* ou de crimes ocorridos em território nacional, que podem não suscitar imediatamente o interesse de um leitor estrangeiro. Por outro lado, a crise econômica internacional, desencadeada na primeira década dos anos 2000, é um mote que, deixando de lado as peculiaridades do cenário italiano, conversa com leitores do mundo todo, considerando as proporções globais dessa recessão e suas consequências negativas sentidas praticamente por toda parte.

Estudar o presente, um objeto em constante transformação, costuma ser tarefa desafiadora. No caso de nossa tese, devido ao vasto número de dados sobre obras, autores e editoras que contém, fizeram-se necessárias atualizações e retificações constantes, no intuito de acompanhar de perto as novidades de um prêmio literário e de autores em plena atividade e,

assim, trazer ao público brasileiro o que há de mais recente no gênero romanesco italiano, informando-lhe, inclusive, dados sobre as traduções já publicadas em português. Através desse mapeamento do quadro narrativo italiano do novo milênio, queremos fomentar a descoberta de um rico universo literário que se revela, até hoje, pouco conhecido no Brasil.

Quanto às expectativas para o futuro, notamos que até 2007, último ano da gestão de Anna Maria Rimoaldi, o *Strega* parecia estar ainda muito estagnado no passado, atendo-se rigidamente ao legado deixado por Maria Bellonci, sem dar sinais concretos de renovação. Todavia, desde que Stefano Petrocchi assumiu o comando da *Fondazione Bellonci*, os indícios da modernização do concurso são visíveis, a começar pela vasta expansão do direito ao voto, cujo número de cédulas quase dobrou nos últimos anos e, após ter sido incrementado por leitores fortes na Itália e círculos de leitura de *Istituti Italiani di Cultura* espalhados pelo mundo, não se limita mais às predileções dos *Amici della domenica*. É bem verdade que o histórico grupo de jurados continua detendo a exclusividade de poder indicar uma obra para participar do concurso, mas a constatada presença de autoras e de pequenas editoras na *dozzina* dos últimos anos, leva a crer que, nos próximos anos, edições com resultados semelhantes ao de 2018 serão mais frequentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Dos autores:

- ALBINATI, E. *La scuola cattolica*. Milano: Rizzoli, 2016
- AMMANITI, N. *Come Dio Comanda*. Milano: Mondadori, 2009.
- AMMANITI, N. *Como Deus manda*. Tradução de Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2009.
- COGNETTI, P. *Le otto montagne*. Torino: Einaudi, 2016.
- COGNETTI, P. *As oito montanhas*. Tradução de Adriana Aikawa. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2018.
- GIORDANO, P. *La solitudine dei numeri primi*. Milano: Mondadori, 2008.
- GIORDANO, P. *A solidão dos números primos*. Tradução de Y. A. Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- JANECZEK, H. *La ragazza con la Leica*. 12 ed. Milano: Guanda, 2018.
- LAGIOIA, N. *La ferocia*. Torino: Einaudi, 2014.
- MAGGIANI, M. *Il viaggiatore notturno*. 6 ed. Milano: Feltrinelli, 2010.
- MAZZANTINI, M. *Non ti muovere*. Milano: Mondadori, 2014.
- MAZZANTINI, M. *Não se mexa*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MAZZUCCO, M. G. *Vita*. Torino: Einaudi, 2014.
- NESI, E. *Storia della mia gente*. 2 ed. Milano: Bompiani, 2010.
- PENNACCHI, A. *Canale Mussolini*. Milano: Mondadori, 2010.
- PICCOLO, F. *Il desiderio di essere come tutti*. Torino: Einaudi, 2013.
- PIPERNO, A. *Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi*. 7 ed. Milano: Mondadori, 2012.
- PIPERNO, A. *Inseparáveis. O fogo amigo das lembranças*. Tradução de Marcello Lino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- RICCARELLI, U. *Il dolore perfetto*. 14 ed. Milano: Mondadori, 2014.
- SCARPA, T. *Stabat mater*. 10 ed. Torino: Einaudi, 2014.
- SCURATI, A. M. *Il figlio del secolo*. Milano: Bompiani, 2018.
- SITI, W. *Resistere non serve a niente*. 4 ed. Milano: Rizzoli, 2013.
- STARNONE, D. *Via Gemito*. 4 ed. Milano: Feltrinelli, 2010.

VERONESI, S. *Caos Calmo*. Milano: Bompiani, 2014.

VERONESI, S. *Caos Calmo*. Tradução de Gabriel Bogossian. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

Sobre os autores:

AMOROSO, G. *Forse un assedio. Narrativa italiana 2002*. Soveria Mannelli (Calabria): Rubettino, 2004.

_____. *Il muro delle apparenze. Narrativa italiana 2008-2010*. Napoli: Liguori, 2013.

_____. *L'invisibile quotidiano. Narrativa italiana 2006-2007*. Napoli: Liguori, 2009.

_____. *Nelle storie degli altri. Narrativa italiana 2003-2004*. Soveria Mannelli (Calabria): Rubettino, 2004.

_____. *Raccontare l'assenza. Narrativa italiana 2005*. Napoli: Liguori, 2007.

_____. *Solo se inganno. Narrativa italiana 2001*. Soveria Mannelli (Calabria): Rubettino, 2004.

BERARDINELLI, A. *Lettera a Tiziano Scarpa*. In: Ferroni-Onofri-La Porta-Berardinelli, *Sul banco dei cattivi. A proposito di Baricco e di altri scrittori alla moda*. Roma: Donzelli, 2006.

DARDANO, M. *Narratori di oggi. Mazzucco e Veronesi*. In: *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*. Roma: Carocci, 2008, pp. 203-205.

FRANCUCCI, F. *Esperienze dell'io d'autore*. In: *La carne degli spettri. Tredici interventi sulla letteratura contemporanea*. Pavia: OMP, 2009.

MARCHESE, L. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Ancona: Transeuropa, 2014.

NICOTRA, G. *Il «mal d'Europa»: storie di esuli nella narrativa di Melania Mazzucco*. In "Bollettino di italianistica", n. 2. Roma: Carocci, 2011, pp. 359-380.

SALVATOIRES, G. (diretor). *Come Dio Comanda*. Produção: Maurizio Totti. Intérpretes: Filippo Timi; Elio Germano; Alvaro Caleca; Angelica Leo e outros. Roteiro: Niccolò Ammaniti, Antonio Manzini e Gabriele Salvatores. Música: Mocadelik. Itália, 2009. 1 DVD (90MIN), Color. Produzido por Rai Cinema e Colorado Film.

PERRELLA, S. *Cecilia e il trasloco dei sensi*. In: *I dieci libri dell'anno 2008/2009. Scrittori e critici*. Vol. 2. Org.: Alfonso Berardinelli. Milão: Libri Scheiwiller, 2009, p. 33 e 34.

Sobre o Premio Strega:

BELLONCI, M. *Io e il Premio Strega*. Milano: Mondadori, 1995.

CAMMISECRA, C. *Il Premio Strega: un'analisi tra letteratura, società e industria editoriale* [tese de conclusão de curso]. Roma: Università Telematica Internazionale Uninettuno, Curso de Comunicação, Mídia e Publicidade; 2015.

GEERTS, W. A. E. *Une habitation hantée: le 'Premio Strega' face au récit*. In: *Les habitants du récit: voyage critique dans la littérature italienne des années 70 a nos jours*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p.41-50.

FERRERO, E. *Gli amici della domenica*. Disponível em: <<http://www.fondazionebellonci.it/test/amici.html>> Acesso em: 15 nov. 2015.

PETROCCHI, S. *La polveriera*. Milano: Mondadori, 2014.

PETROCCHI, S. (Org.). *Strega – Um premio che nessuno há ancora immaginato*. Milano: Rizzoli, 2014.

STORIA della Strega Alberti. Disponível em: <http://www.strega.it/pubblicita_liquori/23_patrimonio_di_tradizione_e_qualita.html> Acesso em: 15 nov. 2015.

Geral:

ADORNO, Th. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. In: *Nota de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ANSELMINI, G.M. *Profilo storico della letteratura italiana*. Milano: Sansoni, 2005.

ARAGÃO, M. L. *Gêneros Literários*. In: SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 64-89.

ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*. Salvelli, 1976.

- ASOR ROSA, A. (Org). *Letteratura italiana del Novecento*. Torino: Einaudi, 2000.
- BRADBURY, M.; FLETCHER, J. *O romance de introversão*. In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BARTHES, R. *O efeito de real*. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984. p.131-136.
- BASSLER, M. *Der Deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: Beck 2005.
- BENVENUTI, G. e CESERANI, R. *La letteratura nell'età globale*. Bolonha: Il Mulino, 2012.
- BOCCA, G. *Storia d'Italia nella guerra fascista: 1940-1943*. Milano: Mondadori, 1997.
- BRANCALINI, R. *Brandelli d'Italia: 150 anni di conflitti Nord-Sud*. Soveria Mannelli (Calabria): Rubbettino Editore, 2010.
- BRIOSCHI, F. e Di Girolamo, C. (Org.). *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*. Torino: Bollati Boringhieri, 2002.
- BRIOSI, S. *Letteratura italiana del novecento*. Milano: Ape, 1977.
- CANEVACCI, M. *Dialética do indivíduo: o indivíduo na natureza, história e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CASTRO, M.A. *Natureza do fenômeno literário*. In: SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 30-63.
- CAVALLARI, D.N., Mito e ideologia: os caminhos da literatura italiana após a Segunda Grande Guerra. In: RIBEIRO DE SOUSA, C. (org.) *Poéticas da violência: da bomba atômica ao 11 de setembro*. São Paulo: Humanitas, 2008.
- DE BERNARDI, Alberto e Ganapini Luigi. *Storia dell'Italia unita*. Milano: Garzanti, 2010.
- DE SANCTIS, F. *Lezioni e saggi su Dante*. Turim: Einaudi, 1955.
- DELPORTE, C. *Intelletuali e politica*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale, 1996.
- DONNARUMMA, R. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino: Bologna, 2014.
- ECO, U. *Apocalípticos e integrados (1964)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FARIS, Wendy B. *Ordinary Enchantments: Magical Realism and the Remystification of Narrative*. Nashville: Vanderbilt Un.Press 2004.
- GAZZOLA S. V. e LUPERINI, R. *Letteratura e cultura dell'età presente*. Bari: Laterza, 1990.

- GIGLIOLI, D. *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. 2 ed. Quodlibet: Macerata, 2013.
- GNISCI, A. *Creolizzare l'Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.
- GRILLANDI, M. *Letteratura Italiana. I critici* Vol. 1. Milano: Marzorati, 1987.
- ISNENGGHI, M. *Storia d'Italia*. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo. Bari-Roma: Laterzi, 2011.
- LIPOVETSKY, G; CHARLES, S. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- LUPERINI, R. *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Vol. 2. Torino: Loescher, 1985.
- LUPERINI, Romano e Melfi, Eduardo. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Bari: Laterza, 1981.
- LUPERINI, R. *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Vol. 2. Torino: Loescher, 1985.
- LUPERINI, R. e MELFI, E. *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*. Bari: Laterza, 1981.
- MAGRIS, C. *O romance é concebível sem o mundo moderno?* In: Franco Moretti, (org.) “A cultura do romance”. Vol. 1. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Tradução de Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.
- MORETTI, F. (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PETERLE, P.; SANTURBANO, A.; WATAGHIN, L.. *A literatura italiana traduzida no sistema literário nacional: um percurso entre 1900 e 1950*. In: PETERLE, P. (Org.). *A literatura italiana no Brasil e a literatura brasileira na Itália: sob o olhar da tradução*. Tubarão: Copiart, 2011.
- PORTINARI, F. *Un'idea di realismo*. Napoli: Guida Editori, 1976.
- PROENÇA FILHO, D. *A linguagem literária*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1992.
- PUCHEU, A. *Literatura, para que serve?* In: CASTRO, Manuel Antônio de. (org.) *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: Sete Letras/Faculdade de Letras – UFRJ, 2004.

- SALINARI, C. *Il Novecento italiano: cultura e letteratura, con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari: Laterza, 1983.
- SALVADORI, M. L. *Storia d'Italia e crisi di regime: saggio sulla politica italiana*. Bologna: Il Mulino, 1996.
- SAMUEL, R. *Arte e sociedade*. In: *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, p. 7-16.
- SANTOS, R. C. *Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes*. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. P.5-14.
- SCURATI, A. *Una storia romantica*, Milano: Bompiani, 2007
- SEGRE, C. *Notizie dalla crisi*. Torino: Einaudi, 1993.
- SIMONETTI, G. *La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea. Le vie della civiltà*. Bologna: il Mulino, 2018.
- SOARES, A. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2001.
- SOLMI, S. *La letteratura italiana contemporanea*. Milano: Adelphi, 1998.
- SPAGNOLETTI, G. *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Newton, 1994.
- STORIA d'Italia: dall'unità al 2000. Roma: Istituto Luce, 2000. 10 DVDs.
- TUPPY, M. I, N. *A educação profissional*. In: Oliveira, Romualdo Portela; ADRIÃO, T. (Org.). *Organização do Ensino no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Xamã, 2007, v.1, p.107-121.

ANEXO I

Tabela comparativa entre os prêmios literários

Ano	Bagutta	Bagutta Opera prima	Viareggio Narrativa	Campielo	Campielo Opera prima	Strega
2001	<i>La casa di ghiaccio. Venti piccole storie russe.</i> Serena Vitale (Mondadori)	Empate: <i>Kuraj</i> Silvia Di Natale (Feltrinelli) <i>L'atlante criminale. Vita scriteriata di Cesare Lombroso</i> Luigi Guarnieri (Mondadori)	<i>Io non ho paura</i> Niccolò Ammaniti (Einaudi)	<i>Nati due volte</i> Giuseppe Pontiggia (Mondadori)	N/A	<i>Via Gemito</i> Domenico Starnone (Feltrinelli)
2002	Empate: <i>La letteratura e gli dei</i> Roberto Calasso (Adelphi) <i>Il collo dell'anitra</i> Giorgio Orelli (Garzanti)	<i>Ospiti</i> Paolo Maccari (Manni)	<i>Proletarka</i> Fleur Jaeggy (Adelphi)	<i>Il custode dell'acqua</i> Franco Scaglia (Piemme)	N/A	<i>Non ti muovere</i> Margaret Mazzantini (Mondadori)
2003	Empate: <i>Tutto il ferro della Tour Eiffel</i> Michele Mauri (Einaudi) <i>Il gatto lupesco</i> Edoardo Sanguinetti (Feltrinelli) <i>Itaca</i> Eva Cantarella (Feltrinelli)	<i>L'interruzione del Parsifal dopo il primo atto</i> Giuseppe Curonici (Interlinea)	<i>Di questa vita menzognera</i> Giuseppe Montesano (Feltrinelli)	<i>Il Maestro dei santi pallidi</i> Marco Santagata (Guanda)	N/A	<i>Vita</i> Melania G. Mazzucco (Rizzoli)

2004	<i>Le strane regole del sig. B</i> Franco Cordero (Garzanti)	<i>L'arciere d'infanzia</i> Wanda Marasco (Manni)	<i>Svenimenti</i> Edoardo Albinati (Einaudi)	<i>Una barca nel bosco</i> Paola Mastrocola (Guanda)	<i>Mosca più balena</i> Valeria Perrella (Minimum Fax)	<i>Il dolore perfetto</i> Ugo Riccarelli (Mondadori)
2005	<i>Nero è l'albero dei ricordi, azzurra l'aria</i> Rosetta Loy (Einaudi)	<i>Gli anni felici. Realtà e memoria nel lavoro dell'attore</i> Sandro Lombardi (Garzanti)	<i>L'estro quotidiano</i> Raffaele La Capria (Mondadori)	<i>Empate: Mandami a dire</i> Pino Roveredo (Bompiani) <i>Il sopravvissuto</i> Antonio Scurati (Bompiani)	<i>Con le peggiori intenzioni</i> Alessandro Piperno (Mondadori)	<i>Il viaggiatore notturno</i> Maurizio Maggiani (Feltrinelli)
2006	<i>Empate: Le variazioni di Reinach</i> Filippo Tuena (Rizzoli) <i>L'attesa e la speranza</i> Eugenio Borgna (Feltrinelli)	<i>Storie di uno scemo di guerra</i> Ascanio Celestini (Einaudi)	<i>Vite di pascolanti</i> Gianni Celati (Nottetempo)	<i>La vedova scalza</i> Salvatore Niffoi (Adelphi)	<i>Senza coda</i> Marco Missiroli (Fanucci)	<i>Caos Calmo</i> Sandro Veronesi (Bompiani)
2007	<i>I confini dell'ombra</i> Alessandro Spina (Morcelliana)	<i>Assetto di volo</i> Pierluigi Cappello (Crocetti)	<i>Ultimo parallelo</i> Filippo Tuena (Rizzoli)	<i>Mille anni che sto qui</i> Mariolina Venezia (Einaudi)	<i>Fideg</i> Paolo Colagrande (Alet)	<i>Come Dio comanda</i> Niccolò Ammaniti (Mondadori)
2008	<i>Dieci</i> Andrej Longo (Adelphi)	<i>L'economia delle cose</i> Elena Varvello (Fandango)	<i>L'inizio è in autunno</i> Francesca Santavitale (Einaudi)	<i>Rossovermiglio</i> Benedetta Cibrario (Feltrinelli)	<i>La solitudine dei numeri primi</i> Paolo Giordano (Mondadori)	<i>La solitudine dei numeri primi</i> Paolo Giordano (Mondadori)

2009	<i>La lunga attesa dell'angelo</i> Melania G. Mazzucco (Rizzoli)	<i>La mendicante azzurra</i> Guido Rampoldi (Feltrinelli)	<i>Quanta stella c'è nel cielo</i> Edith Bruck (Garzanti)	<i>Venuto al mondo</i> Margaret Mazzantini (Mondadori)	<i>L'ultima estate</i> Cesarina Vighy (TEA)	<i>Stabat Mater</i> Tiziano Scarpa (Einaudi)
2010	<i>La città degli untori</i> Corrado Stajano (Garzanti)	<i>Come ho perso la guerra</i> Filippo Bologna (Fandango)	<i>Riportando tutto a casa</i> Nicola Lagioia (Einaudi)	<i>Accabadora</i> Michela Murgia (Einaudi)	<i>Acciaio</i> Silvia Avallone (Rizzoli)	<i>Canale Mussolini</i> Antonio Pennacchi (Mondadori)
2011	<i>Ogni promessa</i> Andrea Bajani (Einaudi)	<i>Empate: Undici decimi</i> Alessio Torino (Italic Pequod) <i>Meglio dirselo</i> Daria Colombo (Rizzoli)	<i>Troppa umana speranza</i> Alessandro Mari (Feltrinelli)	<i>Non tutti i bastardi sono di Vienna</i> Andrea Molesini (Sellerio)	<i>Settanta acrilico trenta lana</i> Viola Di Grado (E/O)	<i>Storia della mia gente</i> Edoardo Nesi (Bompiani)
2012	<i>Empate: Privati abissi</i> Gianfranco Calligarich (Fazi) <i>Il bene viene dai morti</i> Giovanni Mariotti (Et. al.)	<i>Non ci sono pesci nelle pozzanghere</i> Marco Truzzi (Instar di Torino)	<i>Le pariole perdute di Amelia Lynd</i> Nicola Gardini (Feltrinelli)	<i>La collina del vento</i> Carmine Abate (Mondadori)	<i>Il trono vuoto</i> Roberto Andò (Bompiani)	<i>Inseparabili. Il fuoco amico dei ricordi</i> Alessandro Piperno (Mondadori)
2013	<i>Spaesati. Luoghi dell'Italia in abbandono tra memoria e futuro</i> Antonella Tarpino (Einaudi)	<i>Dammi un posto tra gli agnelli</i> Laura Fidaleo (Nottetempo)	<i>Giallo d'avola</i> Paolo di Stefano (Sellerio)	<i>L'amore graffia il mondo</i> Ugo Riccarelli (Mondadori)	<i>Cate, io</i> Matteo Cellini (Fazi)	<i>Resistere non serve a niente</i> Walter Siti (Rizzoli)

2014	<p><i>Empate: Malaspina</i> Maurizio Cucchi (Mondadori)</p> <p><i>Geologia di un padre</i> Valerio Magrelli (Einaudi)</p>	<p><i>Bert il mago</i> Fabrizio Passanisi (Nutrimenti)</p>	<p><i>La vita in tempo di pace</i> Francesco Pecoraro (Ponte alle Grazie)</p>	<p><i>Morte di un uomo felice</i> Giorgio Fontana (Sellerio)</p>	<p><i>La fabbrica del panico</i> Stefano Valenti (Feltrinelli)</p>	<p><i>Il desiderio di essere come tutti</i> Francesco Piccolo (Einaudi)</p>
2015	<p><i>Terre rare</i> Sandro Veronesi (Bompiani)</p>	<p><i>Una parete sottile</i> Enrico Ragazzoni (Neri Pozza)</p>	<p><i>Il tempo migliore della nostra vita</i> Antonio Scurati (Bompiani)</p>	<p><i>L'ultimo arrivato</i> Marco Balzano (Sellerio)</p>	<p><i>La vita prodigiosa di Isidoro Sifflothin</i> Enrico Ianniello (Feltrinelli)</p>	<p><i>La ferocia</i> Nicola Lagioia (Einaudi)</p>
2016	<p><i>Empate: Ogni altra vita. Storia di italiani non illustri</i> Paolo Di Stefano (Il Saggiatore)</p> <p><i>Teorie delle ombre</i> Paolo Maurensig (Adelphi)</p>	<p><i>Gli anni al contrario</i> Nadia Terranova (Einaudi)</p>	<p><i>Una sostanza sottile</i> Franco Cordelli (Einaudi)</p>	<p><i>La prima verità</i> Simona Vinci (Einaudi)</p>	<p><i>La teologia del cinghiale</i> Gesualdo Némus (Elliot)</p>	<p><i>La scuola cattolica</i> Edoardo Albinati (Rizzoli)</p>
2017	<p><i>Madre d'inverno</i> Vivian Lamarque (Mondadori)</p>	<p><i>La grande A</i> Giulia Caminito (Giunti)</p>	<p><i>La malinconia dei Crusich</i> Gianfranco Calligaris (Bompiani)</p>	<p><i>L'Arminuta</i> Donatella Di Pietrantonio (Einaudi)</p>	<p><i>Un buon posto dove stare</i> Francesca Manfredi (La nave di Teseo)</p>	<p><i>Le otto montagne</i> Paolo Cognetti (Einaudi)</p>

2018	<i>La ragazza con la Leica</i> Helena Janeczek (Guanda)	<i>Tutte le ragazze con una certa cultura hanno almeno un poster di un quadro di Schiele appeso in camera</i> Roberto Venturini (SEM)	<i>Empate: Il mare dove non si tocca</i> Fabio Genovesi (Mondadori) <i>Gli anni del nostro incanto</i> Giuseppe Lupo, (Marsilio)	<i>Le assaggiatrici</i> Rosella Postorino (Feltrinelli)	<i>Gli 80 di Camporammaglia</i> Valerio Valentini (Laterza)	<i>La ragazza con la Leica</i> Helena Janeczek (Guanda)
2019	<i>Resto qui</i> Marco Balzano (Einaudi)	<i>Le nostre ore contate</i> Marco Amerighi (Mondadori)	Resultado em 24/08/2019 Finalistas: <i>Fuoco al cielo</i> (La nave di Teseo) de Viola Di Grado, <i>La straniera</i> (La nave di Teseo) de Claudia Durastanti e <i>Sogni e favole</i> (Ponte alle Grazie) de Emanuele Trevi	Resultado em 14/09/2019 Finalistas: <i>Carnaio</i> (Fandango Libri) de Giulio Cavalli, <i>La vita dispari</i> (Einaudi) de Paolo Colagrande, <i>Il gioco di Santa Oca</i> (La nave di Teseo) de Laura Pariani, <i>Lo stradone</i> (Ponte alle Grazie) de Francesco Pecoraro (Bollati Boringhieri) e <i>Madrigale senza suono</i> de Andrea Tarabbia	<i>Hamburg</i> Marco Lupo (Il Saggiatore)	<i>M. Il figlio del secolo</i> Antonio Scurati (Bompiani)

ANEXO II

Obras vencedoras do <i>Premio Strega</i> no século XXI			
Ano	Título	Autor	Editora
2001	<i>Via Gemito</i>	Domenico Starnone	Feltrinelli
2002	<i>Non ti muovere</i>	Margaret Mazzantini	Mondadori
2003	<i>Vita</i>	Melania G. Mazzucco	Rizzoli
2004	<i>Il dolore perfetto</i>	Ugo Riccarelli	Mondadori
2005	<i>Il viaggiatore noturno</i>	Maurizio Maggiani	Feltrinelli
2006	<i>Caos Calmo</i>	Sandro Veronesi	Bompiani
2007	<i>Come Dio comanda</i>	Niccolò Ammaniti	Mondadori
2008	<i>La solitudine dei numeri primi</i>	Paolo Giordano	Mondadori
2009	<i>Stabat Mater</i>	Tiziano Scarpa	Einaudi
2010	<i>Canale Mussolini</i>	Antonio Pennacchi	Mondadori
2011	<i>Storia della mia gente</i>	Edorado Nesi	Bompiani
2012	<i>Inseparabili - Il fuoco amico dei ricordi</i>	Alessandro Piperno	Mondadori
2013	<i>Resistere non serve a niente</i>	Walter Siti	Rizzoli
2014	<i>Il desiderio di essere come tutti</i>	Francesco Piccolo	Einaudi
2015	<i>La ferocia</i>	Nicola Lagioia	Einaudi
2016	<i>La scuola cattolica</i>	Edoardo Albinati	Rizzoli
2017	<i>Le otto montagne</i>	Paolo Cognetti	Einaudi
2018	<i>La ragazza con la Leica</i>	Helena Janeczek	Guanda
2019	<i>M. Il figlio del secolo</i>	Antonio Scurati	Bompiani