

## LUIGI MALERBA: NARRATIVA DE RUPTURA

Sonia Cristina Reis  
FL/UFRJ

A narrativa italiana, da primeira metade deste século, na variedade de suas orientações, de tipo existencial, surrealista e mítico-fabulosa, apresenta uma redução dos nexos causais e temporais, e uma estrutura segmentária livremente articulada. Neste caso, pode-se pensar quer na *short story* quer no romance longo. O primeiro, “o escrever breve”, é apontado por Italo Calvino (1923-1985) como sendo uma característica da narrativa contemporânea, *oggi la regola dello “scrivere breve” è confermata anche dai romanzi lunghi, che presentano una struttura accumulativa, modulare, combinatoria.* (CALVINO:1992 : 37)

A reflexão de Calvino mostra que inclusive as obras contemporâneas de grandes dimensões são organizadas em núcleos, que partem do detalhe e o desenvolvem extensivamente. Nas suas formas episódicas tanto realísticas quanto naturalísticas, o romance tende a uma representação de um mundo, de uma totalidade de eventos. A novela ou o conto, por sua vez, consideram apenas um traço significativo de uma história, apresentando, portanto, uma visão do mundo parcial. Mas se bem observado essas formas da narrativa agem umas sobre as outras. A grande ambições dos escritores do século XIX era passar do conto para o romance, ou seja, para a extensão do detalhe narrativo.

O século XX traz a inversão, pois o romance ganha aspectos de conto, as regras de articulação e inscrição do conto agem sobremaneira sobre o romance. Essa característica do romance contemporâneo é denominada por Guido Guglielmi de *romanzo a cornice* (GULGIELMI: 1998 : 65), ou seja, um romance que se articula em episódios em seqüência e inter-relacionado, mas no conjunto, o capítulo pode ser considerado estanque. Um exemplo deste tipo de narrativa pode ser *Ulisses* de Joyce, e *Il diario di un sognatore*, de Luigi Malerba. Nesses narrativas os referenciais espaciais e temporais fogem da moldura. Neste tipo de romance cada episódio é uma totalidade parcial e apresentam características de conto, ou seja, um romance em vestes de conto, apresentando uma intenção estrutural que anuncia a abertura dos gêneros que se abrem um ao outro.

Sabe-se que a crise das macro-estruturas do romance naturalístico trouxe para o século XX a construção de estruturas narrativas que não são mais orientadas pela unidade e coerência típicas do romance do século passado. Nesse novo modelo narrativo a personagem se inscreve no texto em fragmentos de enredos e de iluminações. Não há mais o espaço narrativo para a onisciência do narrador e do autor implícito, assim como eles não tem mais este ideal de onisciência. O narrador não indaga mais o mundo na sua objetividade, tentando torná-lo explícito na sua legalidade e imanência. Logo, a realidade deixa de ser um objeto e passa a ser um problema nas narrativas contemporâneas. Pois esta realidade do mundo escapa aos moldes cognitivos e explicativos apreendidos e ordenados pela *doxa*, trazendo as suas marcas do incógnito no mundo e no conhecimento científico, revelando os limites das formulações do antropocentrismo de que o mundo se submete ao domínio do homem.

De fato, a narrativa da segunda metade desse século não vislumbra mais os modelos épicos e do romance tradicional de inscrição romântica. E, por conseguinte, aquela dos escritores italianos a partir dos anos sessenta, na Itália, se voltam para a tradição acenada por Luigi Pirandello no ensaio de 1908, sobre o humorismo, e a Mikhail M. Bakhtin, em outro ensaio algumas décadas depois, sobre o carnavalesco na literatura. Esses ensaios se referem, naturalmente, a uma tradição que contesta a obra de arte *apolínea*. Citam exemplos

de gêneros de narração que não ambicionavam exaurir os aspectos de uma *tranche de vie*, propondo-se como uma alternativa à narração épica.

Dessa forma, se pode delinear, mesmo que parcialmente, que a novela e o conto, na Itália, se orientavam em dois pólos quando Luigi Malerba e os seus pares discutiram os rumos da literatura italiana no *Gruppo '63*, que era um humorístico, ou ainda, lírico ou metafísico, de um lado, e realístico-existencial, de outro. Era comum a esses dois endereços gerais o pressuposto de refutar as categorias de explicação da realidade que foram próprias do naturalismo (GUGLIELMI: 1998: 57). Apesar de o princípio da obra completamente delineada, ou seja, da obra enquanto espalhamento do mundo, ser menos utilizado pelos escritores, este ainda é bastante presente na narrativa italiana da primeira metade deste século.

É importante frisar, no entanto, que foi, nesse período, que teve início a formulação de mudança do paradigma histórico, na intermediação de novas formas artística e de conhecimento da representação narrativa que privilegiou o detalhe, o particular e o incompleto da obra literária. O romance do Romantismo e do Realismo/naturalismo não são mais uma possibilidade quer do conhecimento, quer da narração ou da arte em geral. O romance contemporâneo, enquanto objeto, não se submete as normas do conhecimento e, tão pouco, este tem a pretensão de exauri-lo, talvez por isso o fragmento adquiriu uma certa autonomia e dignidade artística. O crítico italiano, Guido Guglielmi, escreve que o século XX “des-hierarquizou” os gêneros e privilegiou a pesquisa formal:

[...] è in questo movimento che sembra inscrivarsi la fortuna di tutti quei generi che come la novella, il racconto o la *short story* si vogliono parziali, si assegnano limiti e rinunciano ad ambizioni rappresentative perché si pongono piuttosto problemi di rappresentazioni. (GUGLIELMI: 1998 : 45)

Nos anos '40 e '50, por exemplo, o *Neorealismo* foi a tentativa mais orgânica na reproposição do realismo como modelo cultural geral, engajado na problemática e nos acontecimentos da vida quotidiana dos mais humildes. Essa poética dá sinais de esgotamento, enquanto movimento, nos início dos anos '60. Período em que são iniciados os debates sobre as narrativas, que subvertiam o paradigma do neo-realismo, e que vinham sendo estudadas sob a ótica de um o ‘experimentalismo’ literário. Pasolini, em uma coluna na revista “Officina”<sup>1</sup>, procura esclarecer o termo **sperimentalismo**. O referido ensaio tinha o caráter de uma contestação do ‘status quo’ expressivo da arte recente italiana. E, depois de tê-la dividido em três seções, ele adverte que nenhuma das três fórmulas se apresentava de forma definida, muitas vezes apareciam misturadas, a esse respeito declarava:

Appunto per questo la nuova definizione [neosperimentalismo] può portare una luce evidenziante, se angolata con disinteresse sulla stessa massa uniforme e oscura[...].(PASOLINI: 1995: 70)

---

<sup>1</sup> Essa revista surgiu em Bolonha por iniciativa de Francesco Leonetti, Roberto Roversi e do próprio Pasolini. Tratou-se de um importante veículo dos debates literários, na primeira metade deste século, marcando a última tentativa de ‘ruptura’ feita pelas revistas italianas. Sendo, atualmente, uma documentação de grande referência para os estudiosos de literatura italiana.

Dessa forma, no contexto da crítica literária italiana, o termo ‘sperimentalismo’, com ou sem o prefixo ‘neo’, se prestou a diversas interpretações e, em muitos casos, serviu para recobrir diferentes produções artísticas, dentro ou fora do campo literário.

No momento, devido a brevidade do tempo, optaremos por um corte que nos oferecerá a oportunidade de trabalhar com as interpretações críticas, divergentes entre si. A primeira, de autoria de Gianni Scalia (SCALIA: 1995: 34), elimina a diferença entre os dois termos – ‘avanguardia’ e ‘sperimentalismo’, chamando à atenção para a distinção entre o ‘avanguardismo’ daqueles anos ’60 e o ‘avanguardismo’ do início do século XX. Na opinião de Scalia, o primeiro seria um movimento *non più apertamente anticulturale*, como ele mesmo escreve, *asociale, metastorico, anticulturale, ma culturalistico, sociologizzante, intellettualistico* [...] (SCALIA: 1995: 36). O ‘neoavanguardismo’ faz da noção de ‘avanguardia’ um critério de prioridade formal, quer na sua constituição quer na sua forma de justificar-se, assumindo e praticando todas as experimentações possíveis em uma pluridimensionalidade indiscriminada e agnóstica. Evidenciando a expressão de um desejo consciente de ser antidogmático. Esta visão do ‘sperimentalismo’ que se aproxima daquela postulada por Pasolini, por apresentar componentes mais definidos, especialmente, no que concerne ao sentido do antidogmatismo.

A outra definição pertence a Guido Guglielmi. Na opinião desse ensaísta, a narrativa se transferiria para a realidade, registrando os seus processos em ato, ou ainda, opondo-se a isto como um filtro capaz de deformar, dilatar as coisas. Esta última posição é a mais válida para a nova ‘experimentação’ do texto. Podemos observar esses elementos na seguinte citação de Guglielmi:

[...] lo sperimentalismo è lo stile della cultura odierna. È la sua forma più propria e sincera. [...] Entrato definitivamente in crisi l’istituto linguistico, si pone il problema di tentarne il ricupero. [...].(GUGLIELMI: 1995: 42)

Esta rivalidade literária causou grandes enganos e injustiças com alguns intelectuais avessos a esta concepção. Sintomática foi a atitude de Pasolini em relação ao Gruppo ’63. Nos anos Sessenta, ele não hesitou em assumir posições “escandalosas” e “reacionárias” que provavelmente não lhe pertenciam totalmente. *Pasolini ama lo scandalo per motivi certo seri o profondi*, disse certa vez Moravia. Tudo aconteceu quando a Neovanguarda o relegou ao limbo dos escritores tradicionais, sendo que naquela ele uma figura de expressão na Cultura Italiana. Ainda em relação a Pasolini, em sua obra *Divina Mimesis* (1964) podemos ler *l’autore è morto, ucciso a colpi di bastone l’anno scorso a Palermo*. Com tal afirmação, Pasolini se reportava, então, ao primeiro encontro do Gruppo ’63. Os seus ataques aos escritores da Neovanguarda, ou ainda os seus silêncios calculados, mostravam a sua visceral aversão, documentando a sua amargura ao perceber a recusa de seu nome dentre aqueles que postulavam novas mudanças para a Literatura. O golpe final e que fez aumentar o seu desgosto aconteceu quando os estudantes romanos em 1968 o rejeitaram.

Importante ainda lembrar que os instrumentos intelectuais de então passam a problematizar as transformações sociais, sendo que, em um primeiro momento, interpretam os movimentos que emergem das transformações, posteriormente, tentarão guiá-las e governá-las.

Embora fosse bastante conhecida, entre os intelectuais, a remoção, quase *freudiana*, da adequação deles próprios no processo histórico, eles não agiam como opositores à pluralidade dialógica promovida pelo desenvolvimento. Segundo o crítico Sapegno, a interação do intelectual italiano nesse ato significaria ter de começar, em muitos casos, um

processo de autocrítica e renunciar à cômoda ilusão de que a Itália fosse, ainda naquela época, um país pastoril e agrícola.

A percepção da incompatibilidade, levantada entre a posição de engajamento retórico e humanístico e a nova colocação objetiva das funções do intelectual, no quadro de uma sociedade capitalista desenvolvida, proporcionou a abertura de novas estradas, embora que lentamente, em direção à nova realidade manifestada.

Alguns mitos fundamentais do período precedente caem. Já na metade dos anos Cinquenta começaram a ruir as cargas ideológica e ético-política de resistência. O projeto de hegemonia político-cultural do Partido Comunista sobre os intelectuais italianos, pouco a pouco, perde sua força de representatividade. Os conteúdos *gramiscianos* que até então alimentavam as ideologias professadas por esses intelectuais se tornam um patrimônio mais reservado a grupos artísticos diretamente ligados ao partido político.

O quadro geral da política cultural italiana permite verificar uma maior fragmentação ideológica e política que distingue os grupos intelectuais do período -- intelectuais marxistas, católicos, bem como aqueles definidos genericamente como burgueses, que se esforçavam em levar novas propostas aos velhos centros do poder cultural. Papel de destaque será encarnado pelas tradicionais universidades, por exemplo, que tentavam criar outros tipos de aproximação mais adequados às diversas exigências da pesquisa, viabilizando a proliferação de centros de estudos particulares, públicos e semi-públicos, de natureza tecnológica, sociológica, econômica, política etc. Tal atitude demonstra uma real abertura no sentido de descentralizar o saber institucional até então confinado pelos muros universitários.

A palavra de ordem da Literatura Nacional Popular era tornar possível, na Itália, a repetição de uma experiência já consagrada nos campos de desenvolvimento dos segmentos sociais, civis e estatais, em países como França e Inglaterra, três séculos antes.

O objetivo dos textos engajados propostos pela intelectualidade partidária era o de proporcionar ao leitor italiano um espelho de si mesmo, que lhe permitisse vislumbrar uma saída do círculo vicioso, constituído pelos padrões culturais estereotipados, e, ao mesmo tempo, estimulasse o exercício da reflexão. Contudo, o que se verifica é a total falência dessa proposta, diante do fascínio representado pela crescente proliferação dos meios de comunicação, que se mostravam muito mais sedutores do que os altos ideais educativos embutidos nas propostas político-culturais. O sucesso desses modelos é favorecido pelo processo homogeneizante ditado pelo regime capitalista que dominava a sociedade italiana daquele período, inviabilizando a verdadeira manifestação do sentimento artístico de expressão nacional. O modelo cultural vigente tentava se aproximar e confundir a fisionomia italiana com aqueles definidos por outros países capitalistas mais desenvolvidos. Dessa forma, o que se observa na Itália, principalmente, no campo literário, é o aparecimento de textos distanciados dos culturais mais típicos e particulares da Itália. Tal constatação vai estimular a reação dos intelectuais que procuram através de medidas radicais escapar à massificação representada pelos dois modelos em vigor: de um lado o exemplo, em ocaso, do *Neorealismo*, do outro a alienação do consumo.

A atualização dos modelos teórico-críticos da cultura italiana profundamente envolvida com o processo de penetração de seus movimentos sociais, propiciam o surgimento das disciplinas da *Neovanguarda*, que, em um certo sentido, estão mais estreitamente ligadas à presença daqueles fenômenos e tiveram o dever de estudar o progresso das ciências como a economia e a sociologia, que aos poucos se subtraem à subordinação em relação aos modelos estrangeiros.

Diante de diversos níveis cognitivos e operativos, a leitura do universo social, em via de profunda transformação, responde com o desenvolvimento de duas novas

disciplinas. A Lingüística e a Semiologia contribuíram para mostrar o modo objetivo de organização de cada forma de comunicação e deram moldes tecnológico e científico aos setores do saber. Fato que foi importante para a Itália, pois as ciências humanas tinham se habituado a uma crítica que considerava a tradição idealizada e provincial como o campo da improvisação genial e da invenção inteligente. Dessa maneira, é possível entender o atraso que marca a chegada dessas disciplinas na Itália.

Ainda nesse período, difundem-se o estruturalismo e o formalismo russos, impulsionados pelos movimentos sociais e, também, pela leitura dos textos estrangeiros, que passam a freqüentar com maior assiduidade esse contexto cultural, proporcionando a atualização teórico-crítico, sobretudo, no campo narrativo.

O clima de profundas transformações vivenciadas pela cultura italiana será absorvido pelos intelectuais do Gruppo (19)63<sup>2</sup>. Esse grupo representou para a Cultura Italiana dos anos Sessenta um modelo organizador do discurso crítico, uma espécie de símbolo catalisador da novidade, da luta contra os mitos provinciais daquele país.

Luigi Malerba um dos mais destacados participantes desse grupo promove, juntamente com seus pares, um debate sobre as novas relações entre homem e técnica e sobre suas conseqüências para a Literatura.

Dentre os temas debatidos, um merece destaque, o que se refere ao fazer literário em moldes realísticos e de engajamento, por representar para Malerba e os demais membros do *Gruppo* a expiação da hereditariedade na literatura italiana.

As mudanças propostas pelo Gruppo, pouco a pouco, foram sendo assimiladas por sua obra, configurando-se como um processo concreto de ruptura com a narrativa de engajamento. O escritor, ao ser questionado sobre seu conceito de literatura engajada, declarou em entrevista a Paola Gaglione:

Impegno è una parola così sradicata che non si riesce più nemmeno a pronunciare. C'è stato un breve periodo nel dopoguerra in cui si considerava la letteratura "non impegnata" una attività inutile e parassitaria. (GAGLIANONE: 1998: 50)

As idéias do autor sobre o termo engajamento não devem ser compreendidas como uma simples negação da literatura engajada, mas sim como uma outra forma de apreensão do real, capaz de distorcê-lo, criando um efeito de real, tal como ocorre na música e na literatura.

Na maioria da entrevistas que concedeu em jornais e, nos encontros literários com estudantes em Universidades Estrangeiras, como a de Viena, Luigi Malerba sempre se referiu ao seu fazer literário com grande simplicidade. As entrevistas do escritor italiano aconteceram basicamente a partir da década de 80, quando Malerba já havia publicados vários livros e era conhecido no cenário literário internacional. E a uma pergunta que o argüira sobre o motivo que o levava a escrever o autor, replicou, paradoxalmente, *scrivo per sapere che cosa penso* (MALERBA: 1998: 72). E, a partir dessa resposta se pode buscar os traços que ajudam a revelar o seu pensamento sobre a escritura, a crítica literária e as editoras italianas.

---

<sup>2</sup> O *Gruppo63*, no sentido organizativo do termo, não existiu, segundo Umberto Eco. O semiólogo acrescenta, ainda, que o *Gruppo 63* representou mais uma comunidade de escritores, ensaístas, pintores, músicos que se reuniram por interesses comuns de seus trabalhos; não foi um movimento como o de 68, mas antecipou (em escala reduzida), na Itália, a contestação juvenil nos países industrializados da Europa. (ECO: 1989. p.89-91)

A escritura é o meio eficaz, porém não é o único, segundo o autor, para esclarecer o intrincado das idéias, das sugestões, das imagens que motivam a elaboração do texto literário:

La scrittura è implacabile. Una parola scritta circoscrive l'orizzonte delle ambiguità mentali, contrasta la fluidità della immaginazione, non ammette repliche o smentite. Se un pensiero o una immagine non reggono la prova della scrittura, significa soltanto che non ne sono degni perché la scrittura sopravvive soltanto se è dotata di dignità e necessità. (MALERBA: 1998: 83)

Malerba se projeta na escritura, entendendo “dignità” como dignidade literária, não no sentido comum desta palavra, alertando que esta é regulada pelas suas escolhas. É nesse sentido que o autor prefere mais a leitura de Louis-Ferdinand Céline (1894-1961) de que aquela de Paul Valéry (1871-1945). Seguindo este encaminhamento, se percebe que os seus contos ou as suas narrações longas, esta última assim denominada pelo escritor para ser referir ao romance, surgem de vários temas, como da mistura de personagens, eventos históricos, relações sentimentais e eróticas, sugestões diversas e idéias que, muitas vezes, parecem nebulosas ou contraditórias com as quais o escritor estabelece, por intermédio da escritura, uma relação de conhecimento afetivo. É, dessa forma, segundo o autor, que a escritura, ou melhor, a sua manifestação, o permite de dizer o que pensa sobre o escrever livros:

Certamente non si esaurisce la mia motivazione di scrittore. Direi che la mia grande scommessa è quella di dare un senso alla realtà. Una scommessa persa in partenza, ma è proprio su questa scommessa disperata che si misura il talento di uno scrittore. Ognuno di noi “leggi” la realtà a proprio modo, ne interpreta i significati, ne vive le contraddizioni, ne registra i dati che ritiene essenziali. Lo scrittore ha una gamma infinita di racconti da scrivere, una infinità di storie perché, nonostante le ripetizioni della natura, si gioca tutto su questi infiniti volti della realtà. Non ci sono limiti alla scrittura. Lo stesso fatto, lo stesso volto e anche lo stesso oggetto possono passare nella scrittura in modi innumerevoli. (MALERBA: 1998: 95)

Observa-se que a escritura permite que o autor agencie as interpretações do mundo e traz, apenas, a nuance do “real”, pois esta é a verificação que colabora para criar sensações e invenções dentro do espaço narrativo. Esta sua posição evidencia que a sua escrita não se coloca a disposição do espelhar da realidade e, muito menos, se dispõe a servir como paradigma do real. Um dos principais pontos centrais dessa sua visão é a experiência direta do mundo, a partir da qual o escritor pode produzir a suas invenções. Nesse sentido a escritura, enquanto experiência, não se limita a reproduzir a visão de outros literatos. Na opinião do escritor, o realismo é um grande equívoco secular, porque a narração *non descrive la realtà anche si fonda sulla esperienza, non trasferisce l'esperienza nella scrittura ma la “traduce”, inventa una realtà anche quando parla delle nostre cose più vicine, dei nostri sentimenti, delle persone che ci sono note.*(MALERBA: 1998: 8) A experiência oferece ao autor os seus modelos e as suas sugestões várias de outras narrativas, mas estas não interferem na sua ficção, que apresenta efeitos de uma realidade ou, ainda, o sentimento da realidade, ele tem presente que a verdade não é verossímil, como bom leitor que demonstra ser das obras de Dostoevskij.

Malerba declara, ainda, que o escritor produz um testemunho do próprio tempo, mesmo quando não tem presente expressamente essa premissa. Esse testemunho pode ser verificado em algumas de suas produções ambientadas em épocas distantes, como por

exemplo, *Le rose imperiale* (1974), ambientada na época do primeiro imperador chinês, *Il pataffio* (1978), no período medieval italiano, *Il fuoco greco* (1990), no período medieval bizantino, *Le maschere* (1995), na Roma renascentista e *Itaca per sempre* (1997), sobre o retorno de Ulisses à pátria. Nessas narrativas, o autor observa que muitos críticos italianos disseram que esses livros eram metáforas do presente:

Succede dunque che anche quando si immerge nella Storia, uno scrittore finisce per darne testimonianza e io mi sono reso conto che, come un raddomante, finisco per scegliere ogni volta epoche e personaggi che si richiamano ai problemi del nostro tempo. (MALERBA: 1998: 9)

Os momentos de crises históricas escolhidas por Malerba refletem, sobretudo, períodos de transição da arte e da cultura, talvez por isso ele se sinta como um mágico diante das afirmações da crítica italiana sobre as suas escolhas temáticas. Esse fato revela um aspecto surpreendente, pois o autor não contraria as opiniões sobre as suas produções, distanciando-se da sua obra que deixa a disposição para todo tipo de fruição e, diz, que estas interpretações lhe consentem ser crítico de si mesmo.

Em uma entrevista feita para *La Stampa-Tuttolibri*, Malerba dividiu o críticos em duas categorias, que denominou uma *Caproni dialettici* e outra *Pecore dogmatiche*. Na primeira categoria, o escritor compreende aqueles críticos que analisam, interpretam, discutem e parecem recompor o texto literário com apaixonada participação. Esses, adverte, *non di rado sono aggressivi e umorali, e i loro giudizi perentori e inappellabili lasciano un segno, o una ferita* (MALERBA: 1998: 14). A segunda, corresponde àquelas interpretações descritivas e testemunhais, que oferecem, generosamente, a reflexão volátil mas fiel do espelho a partir do ponto de vista do leitor. Tratam-se de comentários, cuja característica fundamental é a adjetivação, diminuindo o grau de indagação diante do texto literário, sendo um trabalho que *rende commestibili anche i cibi insipidi o indigest* (MALERBA: 1998: 16-17). Malerba, no entanto, não aponta qual dessas duas o incomoda mais, diz apenas que assume a sua narrativa como estímulo para o pensamento ou, ainda, como pretexto para a própria escrita:

“Gli scrittori scrivono libri; i critici scrivono sui libri in una eternità di seconda mano” propone George Steiner che sicuramente, accettata la metafora dell’eternità, è “più eterno” di molti autori di cui si è occupato. (MALERBA: 1998: 17)

Essa sua posição não é de ressentimento. O escritor entende que esse tipo de intervenção, mais a primeira, do que a segunda categoria da sua concepção da crítica literária, lhe permite observar as suas narrativas, como coisa estranha, a partir do olhar do crítico. Vale lembrar que, na Itália, não há muitos trabalhos sobre a narrativa do escritor, resumindo-se a poucas entrevistas, monografias e ensaios, que provavelmente, depois de suas leituras, pode-se dizer que se encontram na segunda categoria acenada por Malerba. Tendo em vista que estes trabalhos, na maioria das vezes, tomam por base apenas alguns aspectos que ligam as suas narrativas ao idealismo do realismo e do cômico na tradição italiana. Desse forma, é possível de verificar que o autor e suas obras comparecem bem pouco nas antologias italianas atuais, o mesmo acontecendo em muitas publicações que discutem a narrativa contemporânea italiana.

Um outro problema não menos grave apontado pelo escritor em outra entrevista é o caráter peculiar das editoras italianas, que considera endêmicas:

L'affollamento delle librerie con prodotti effimeri impone una rotazione rapida che penalizza i libri di qualità. Questa politica impedisce alle case editrici di formare un catalogo stabile che garantisca una stabilità nelle vendite. [...] A tutto questo vorrei aggiungere la pessima confezione dei libri, quasi sempre incollati e non cuciti per cui vanno a pezzi dopo pochi anni e scompaiono dalle biblioteche, le quali non comprano libri incollati perché quando si deteriora la confezione non possono mandarli in legatoria come si è usato fare sempre.[...]La politica degli involucri è uno dei tanti artifici per mascherare la merce scadente o avariata. (MALERBA: 1998: 19)

A citação se refere especificamente a crise das editoras italianas a partir dos anos 50, quando se passou da fase artesanal a industrial na confecção dos livros. De fato, isso trouxe um problema, pois encontrar os livros do autor, por exemplo, é tarefa bastante difícil de ser realizada, sobretudo, aqueles das décadas de 60 e 70, que não estão mais disponíveis para a venda nas livrarias e consulta nas bibliotecas. O escritor entende o livro como veículo de cultura, mesmo tendo presente que o primeiro problema das editoras é o de publicar muitos livros para poucos leitores. Não por acaso que uma das preocupações de Malerba e seus pares na época da *Neovanguardia* fora a publicação continuada das obras, das discussões e dos debates sobre literatura, e este entendimento esteve sempre presente ao longo sua vida literária. Essa é uma questão que sem dúvida contribui para compreender a sua formação de escritor. Ultrapassando os limites do movimento literário dos anos 60 pode-se indicar alguns outros momentos importantes para o autor sobre o fazer literário:

Dietro ogni mio libro c'è una fissazione, un disagio, un malessere del quale desidero liberarmi. Non saprei farlo in altri modi che con la scrittura. Qui occorre fare la solita distinzione fra espressione e omunicazione. Credo che tutti, oltre alla necessità quotidiana di comunicare, sentano il desiderio di esprimersi. Qualcuno ha detto addirittura che la vita è espressione, ma forse esagerava. Diciamo che mentre la comunicazione è funzionale per condurre i nostri rapporti e per inserirci nella macchina sociale, tra parentesi anche per mentire perché la menzogna si realizza soprattutto nell'area della comunicazione, l'espressione è un segno della evoluzione personale, una forma della creatività, lo spazio che ognuno di noi riserva alla immaginazione. (MALERBA: 1998: 29)

Parece que Malerba brinca quando diz querer traduzir um certo mal-estar na sua escritura e, que pode ser entendido enquanto melancolia que ambiciona fazer coincidir a capacidade expressiva com esse seu desejo imaginário dos códigos secretos. Essa é uma característica típica do temperamento saturnino (SONTAG, S.: 1986: 91), conforme demonstrou Susan Sontag no livro *Sob o signo de saturno* no estudo da obra de W. Benjamin, ou seja, *a relação consciente e implacável* do eu do texto que encontra na escritura a sua expressão natural, que caracteriza-se como sendo bastante elaborada, exigindo que seja decifrada. Em duas obras suas *Salto mortale* (1986) e *Il pianeta azzurro* (1970) se pode observar que, apesar de aparentemente menos estruturados, escondem estruturas muito elaboradas e rigorosas, podendo parecer desestruturadas e digressivas, mas revelam a melancolia constante diante da desordem fundamental e uma crítica aos poderes repressivos. Esses motivos condicionam as histórias e as personagens nesses livros.

Antes de estrear como romancista, entretanto, Malerba editou a revista literária *Sequenze*, (1947). Ele se transferiu para Roma e escreveu roteiros para o cinema, junto de Tonino Guerra (□ 1920) e A. Lattuada (□ 1914), entre outros. Aos 26 anos, dirigiu, com Antonio Marchi, o filme *Donne e soldati*. O trabalho com o cinema e a televisão o colocou em contato com ambientes e pessoas, e por conseguinte, novas experiências da montagem

de cenas e da escritura do roteiro em colaboração com outros roteristas, devido a brevidade do tempo exigido por esses veículos. Malerba descreve como a experiência da atividade cinematográfica e televisiva contribuiu para aquele de romancista:

Io lavoro su scalette molto sommarie che quasi sempre si riducono a una o due pagine di appunti. Spesso nella prima stesura dei miei libri scrivo le parti che ho già precise nella mente e alla fine procedo al montaggio. Può succedere che scriva delle pagine che alla fine mi sembrano superflue o che resti qualche buco da riempire, ma quasi sempre prendo la misura giusta proprio per l'allenamento al montaggio, come ho detto. (MALERBA: 1998: 38)

É interessante notar os hábitos do processo escritura indicados pelo autor a partir das suas várias experiências no campo da arte. Mesmo morando em Roma, Malerba continuou a ocupar-se da administração de algumas propriedades em Parma (centro-norte da Itália), viajando freqüentemente para a região do interior da Emília-Romanha. Da experiência nasceu *La scoperta dell'alfabeto*. Malerba tinha 33 anos e participava do *Gruppo 63*. Sobre essa constatação o autor afirmou:

O Gruppo 63, de imediato, produziu contestação e atualização cultural. As obras vieram depois, e também nos anos seguintes [ao evento], e superam em larga escala a ocasião e a conjuntura das quais nasceram. (BALLERINI: 1968: 150)

A experiência do *Gruppo '63* é vista por Malerba como um momento excitante que favoreceu a sua predisposição ao *experimentalismo literário*, que teve início com *La scoperta dell'alfabeto* e continuou progressivamente em todas as suas publicações:

Per semplificare posso aggiungere che lo sperimentalismo linguistico ha ceduto il passo a quello sulle strutture. Le digressioni del 'Pianetta azzurro', i dialoghi bizantini del 'Fuoco greco', le dissolvenze cinquecentesche ne 'Le maschere', ma soprattutto gli scarti improvvisi e imprevedibili nelle storie e nei personaggi, hanno segnato tutti i miei racconti. (MALERBA: 1998: 31)

A partir dessa citação se observa que as narrativas do autor revelam uma sua particular escolha pela História, enquanto argumento de narração. Os fatos históricos que demarcam períodos de transição, ou melhor ainda, a história de seu Mito são inscritos pelo escritor na contemporaneidade e indicam as duas linhas de sua narrativa, que recobrem desde *la scoperta dell'alfabeto* até *Itaca per sempre*.

Três anos depois de sua estréia no cenário literário, o escritor publicou o romance *Il serpente* (1966). A obra tem como tema o uso absurdo da linguagem -- tornando-a natural entre os insignificantes detritos do inconsciente e os tantos lugares comuns afrontados pelo discurso. Ainda nos anos Sessenta, o escritor fundou uma sociedade publicitária, produzindo *Carosselli* -- comerciais premiados na Itália -- para TV, além de *spots* cinematográficos industriais, fazendo, então, os primeiros experimentos italianos de publicidade subliminar. Da experiência televisiva nasceu a peça teatral e regional *Ai poeti non si spara*, com o qual o autor ganhou a *Ninfa D'Oro*, no festival internacional de Montecarlo e, o seu terceiro romance -- *Salto mortali* -- lhe trouxe, em 1970, o *Prix Médicis*, e também o reconhecimento internacional, com traduções, em 24 países. O escritor ganhou o prêmio *Grinzane Cavour*, em 1989, com o livro *Testa d'argento*, publicado um ano antes. Em 1990 lhe foi conferida a *Laurea ad honorem* em Literatura Italiana pela Universidade de Palermo, reconhecimento dado às suas narrativas que já tinham sido publicadas e premiadas em

outros idiomas estrangeiros. Três anos mais tarde, com *Le pietre volanti* (1992) foi premiado com o *Viareggio*. Sobre esses prêmios obtidos, o escritor declarou:

Non ho mai avuto molta considerazioni per i premi ma devo dire che il prix Médicis per *Salto Mortale* nel 1970 mi ha aperto la strada delle traduzioni in tutto il mondo. La traduzione all'estero, insieme ai riconoscimenti della critica, segnano dei riguardi che compensano il lavoro e mi incoraggiano a proseguire su una strada intrapresa tanti anni fa. (MALERBA: 1998: 31)

Na década de 70, Malerba escreveu ensaios literários para o jornal *Corriere della Sera*, colaboração que durou dez anos. Depois passou a escrever para outro jornal - *La Repubblica*. Durante os anos Setenta, esteve entre os fundadores da Cooperativa de Escritores -- Valter Padulla, Guido Guglielmi e A. Giuliani. Tratava-se de uma editora alternativa para as concentrações editoriais que, naqueles anos, publicou, como primeiro livro, a íntegra do texto *Relazione Parlamentare Antimafia* -- com três mil páginas. E, ainda no fim dos anos Setenta, publicou *Le parole abbandonate* (1977), um ensaio sobre o dialeto *Appenino*.

Nos três primeiros anos da década de Setenta, é publicado o romance erótico, *Il protagonista*, onde o escritor mostra, simplesmente, as aparências mais desarmantes da linguagem, fixando o hiperbolismo, a estranheza e as mudanças lingüísticas que se escondem atrás das aparências. Quatro outros livros foram editados durante os anos Setenta: *Le rose imperiali* (1974); *Storiette* (1977); *Il pataffio* (1978) e *Dopo il pescecane* (1979).

O trajeto literário até então percorrido, no sentido da abrangências de sua implicação no movimento dos anos Sessenta e nos textos produzidos, fez surgir alguns ensaios, que a grosso modo, tratavam o aspecto da materialidade da linguagem de seus romances e buscavam ensaiar, naqueles anos, linhas literárias seguidas pelo escritor. Uns arriscavam que a fantasia satírica tem por precedentes Bouvard e Pécuchet de G. Flaubert (1821-1880) e até o americano Philip Roth (□ 1933). Havia, ainda, uma outra linha literária que é necessária ter presente, a do surrealismo em metafísica, proveniente de G. W. Russel (□ 1935) e A. Jarri (1873-1907).

Tanto em particular quanto em público, o escritor acusa o romance *tradicional* de representar uma cômoda convenção, dentro da qual os fatos vêm colocados sempre num lugar e num momento justos para a comodidade do leitor. O escritor manifesta-se contrário a um *esquema pré-fabricado*; todavia não pode fugir a isso. O autor demonstra nesses seus últimos romances o desafio estrutural como acontece também na obra *Il pianetta azzurro* (1986). É notório para os leitores de seus textos que, para o escritor, é importante o modo de tratar toda a matéria que está atrás do verdadeiro e do falso e explica:

Atrás de cada página minha há sempre algum engano escondido: usei em *trompe l'oeil*, elementos esparsos de geometria e relatividade, progressões numéricas, sintaxes fugitivas, falsos dialetos e latinismos abusivos (...) por que uso estes artifícios? Provavelmente para fugir do stress semiológico induzido pela cultura eletrodoméstica na qual estamos imersos. A convenção é indispensável para comunicar as nossas necessidades cotidianas, mas a expressão é uma necessidade primária do homem que se refuta a se transformar em uma negra fórmica. (BERSANE & BRASCHI: 1984 : 1021)

Esses parece ser o desafio que Malerba se coloca a cada página de seus livros, os enganos propostos pelo autor são os mais variados, vão desde neologismos até a transgressão dos modelos de romances. A princípio, se pode dizer que são artifícios

utilizados pelo escritor para fugir do paradigma do romance. Uma característica comum a quase todos os textos literários inscritos no Pós-Modernismo.

Antes de mencionar os livros publicados na década de 90, é necessário lembrar de alguns outros livros editados, como aqueles dedicados ao público infantil: *Come il cane diventò amico dell'uomo* (1973); *Roccamonte* (1974); *Mozziconi* (1975); *Pinocchio con gli stivali* (1977, reeditado em 1990); *Storie dell'anno mille* (1977); *Storiette* (1977); *La storia e la gloria* (1979, reeditado em 1990), *Le Galline pensierose* (1980); *C'era una volta la città di Luni* (1982); *I cani di Gerusalemme* (1988) e *Il cavaliere e la sua ombra* (1993), que no momento não são objeto de pesquisa desta tese. E, até o presente momento, não foram estudados por nenhum outro pesquisador.

Assim como é importante frisar que Malerba escreveu também textos para o teatro, que foram publicados pelas revistas “Gruppo 63”, “Il Caffè”, “Marcatré”, “Sipario”, “Drammaturgia nuova” “Avventure” e, igualmente, ainda não foram estudados pela crítica, mesmo tendo sido premiado um desses textos, o já referido *Ai poeti non si spara* (1965). Todos apresentam em comum o fato constituírem peças teatrais de atos únicos, como por exemplo *Qualcosa di grave* (1964), *Babele* (1965), *Ossido di carbonio* (1975), *La mosca* (1978), *SancioPanza e Anna Karenina*, *Frankenstein Don Abbondio*, *Bertoldo e Turandot*, *l'Innominato e l'Uomo Invisibile*, *Otello e Othello* (1998).

Durante muito tempo, Luigi Malerba impediu os seus editores que colocassem na capa de seus livros a inscrição ‘romance’. No entanto, as publicações da década de 90 *Il fuoco greco* (1990), *Le pietre volanti* (1992), *Il Viaggiatore Sedentario* (1993), *Le maschere* (1995) e *Itaca per sempre* (1997), as duas últimas já citadas anteriormente; *Che vergogna scrivere* (1996) e *La superficie di eliane* (1999), obra póstuma, apresentam essa nomenclatura. O autor vê nisto um aspecto meramente formal, diz que *si possono accettare le convenzioni formali quando non toccano la sostanza* (MALERBA: 1998: 9) Segundo o escritor, a terminologia romance, no sentido tradicional da palavra ,esgotou-se no fim-de-século XIX:

Se invece di “romanzo” diciamo “narrativa” ci accorgeremo che questa è la forma più antica di letteratura e che corrisponde a uno dei desideri (o necessità?) primordiali dell'uomo. Io credo che l'uomo delle caverne dopo una giornata di caccia avrà raccontato ai suoi compagni cavernicoli, con graffiti gesti e parole, gli avvenimenti della giornata deformandoli, trasformandoli quindi in *fiction*, a seconda del suo umore e del suo temperamento. Avrà fatto un racconto avventuroso, comico, patetico, misterioso. È esattamente quello che facciamo oggi con i cavernicoli nostri contemporanei. Gli ascoltatori della preistoria e i lettori di oggi presteranno ai racconti le loro emozioni e li completeranno con la loro immaginazione. (MALERBA: 1998: 10)

A partir desta citação se pode observar as tendências do texto literário discutido pelos teóricos do Pós-Modernismo, que dizem respeito a imprecisão e a indefinição da forma que vem caracterizando as obras artísticas, e em particular, as literárias da segunda metade deste século. A dificuldade diante do paradigma ou ainda a falta deste assinalam que não há uma tendência literária dominante. Luigi Malerba parece festejar a falta de um modismo a ser seguido, porque na sua opinião *le mode non sono mai innocenti* (MALERBA: 1998: 10). Outrossim, indica que a narrativa é uma das exigências primárias do homem. Tratam-se, na verdade, de duas exigências, uma a de contar/narrar e outra a de escutar/ler os contos. O autor mostra que as formas do romance foram concretizadas ao longo deste século em modos bastante diversificados, como aqueles sugeridas de Mann a Musil, de Kafka a Joyce, de D'Annunzio a Svevo, de Hemingway a Bulgakov, de Proust a Broch, que não devem ser vistos como modelos, mas como exterminado território que a narrativa

ainda pode percorrer. Esses são, portanto, os endereços literários que Malerba aponta como sendo os novos caminhos a serem buscados pelo romance.

Esse aspecto pode ser melhor observado em *Le maschere*, publicado em 1995, onde se constata o desarraigado da instância do real e da verossimilhança. A obra, ambientada no século XVI romano, tem um título que já aponta para o disfarce e a dissimulação. O período histórico corresponde ao do Classicismo, momento que traz como paradigma uma arte fundamentada na harmonia, na perfeição formal e numa equilibrada concepção da vida moderna<sup>3</sup>, alcançados graças ao controle do homem renascentista sobre si mesmo e sobre o seu destino. No entanto, o romance do escritor italiano sublinha o caráter dos comportamentos artificiais, postulando, dessa forma, um discurso distanciado do real. A realidade é subvertida. Essa obra é como se fosse uma pintura cuja moldura não consegue reter a imagem, que excede em direção extravagante e preciosa, de ambientes cortesãos, imobilizando a vida dos personagens em formas abstratas, estranhas ao resto da sociedade renascentista. O mundo apreendido pelo escritor é uma representação.

O semiólogo Cesare Segre, em um estudo sobre as representações textuais, indica alguns elementos intrínsecos e típicos desse tipo de narrativa:

*Ogni concezione del mondo e ognuna delle ideologie che congiurano a istituire nuove concezioni del mondo, implica particolari usi linguistici[...].(MALERBA: 1998: 10)*

A preferência por uma determinada formação ideológica e discursiva pelo discurso malerbio indica uma sua particular seleção, isto é, por um momento de crise histórica para a Igreja Católica, e a escolha de um sistema conceitual de base, o do maneirismo, enquanto manifestação artística marginal na época do alto Renascimento.

O semiólogo francês, Roland Barthes (1982: 12-13), utiliza o termo *écriture*, em contraposição a estilo. Para Barthes *écriture* mostra sua profunda ligação com a ordem biológica e instintiva, configurando-se como produto de uma intenção, como um ato de solidariedade histórica. A *écriture* de Barthes é, em suma, “a relação entre a criação e a sociedade, a linguagem literária transformada pela sua destinação social, a forma culta na sua intenção humana, ligando-se assim às grandes crises da História”.

*Le maschere* vai se constituir pela sobreposição de duas histórias paralelas. A primeira tratará da eleição do novo Papa, o austero holandês Adriano VI. A segunda aborda as tramas e as manobras políticas que envolvem os religiosos Cosimo Rolando della Torre e Valerio Ottoboni. Esses dois religiosos disputam os cargos de Abreviador e a cadeira de Carmelengo. O panorama histórico se divide em sete quadros, que podem ser resumidos como o relato da eleição de Adriano VI, sua viagem como novo Papa pelas cidades católicas dos Flandres até Roma e a perplexidade do clero com sua conduta em seu trajeto para o Vaticano.

A segunda história vai retratar a degeneração dos laços políticos entre o Cardeal Cosimo Rolando della Torre e o Bispo Valerio Ottoboni. ambos membros do Sacro Colégio, em Roma. Os dois religiosos eram rivais tanto nos desejados postos de Abreviador e de ocupante da cadeira de Carmelengo, quanto nas questões luxuriosas. Eram, também, apaixonados pela mesma mulher, a prostituta Palmira. A ausência do Papa, em Roma, culmina por acirrar essa rivalidade. O ambiente político refinado romano torna-se, então, instável e cruel. Os dois religiosos, em rixa, combatem-se com várias armas,

---

<sup>3</sup> Para muitos historiadores, a Idade Moderna inicia no século XVI, devido a consciência naturalista do homem renascentista que o distancia do período medieval.

desde a astúcia e a maledicência até a arma branca, usada pelos assassinos tanto de um quanto de outro religioso, no dia da coroação de Adriano VI.

A chegada de Adriano VI, em Roma, vai deflagrar o artifício utilizado por Malerba na estruturação de seu texto, ao propor a leitura entrecruzada de histórias que se entrelaçam, tal como ele mesmo explica:

*[...] tutto questo fa parte di un mio progetto corrente di insinuare qualche libertà in una lingua pietrificata come l'italiano scritto della tradizione. [...] La scommessa della modernità sarà quella di sperimentare nuove forme endogene senza rinunciare al piacere del testo e alla sua leggibilità.*  
(GAGLIANONE: 1998:15)

Nos vários capítulos que compõem o livro *Le maschere*, a reflexão sobre a tensão semiótica da narrativa na decadência de Roma naqueles anos é favorecida por três aspectos. O primeiro, a descrição minuciosa do período que denota o fim com a morte de Leão X; o segundo, o espaço ocupado na cena narrativa pelos instintos obscuros da concepção de arte do protagonista Cardeal della Torre e, o terceiro, a atração por um tipo de beleza que transgredir o significado de perfeição. Ou seja, um genuíno espírito de decadência.

*Le maschere* é, em suma, uma história sobre a decadência do prelatado romano, na primeira metade do século XVI. Os personagens dos padres, dos assassinos assalariados, dos exorcistas, das prostitutas, dos falsos poetas, dos teólogos e dos tiranos circulam nas casas de meretrizes, nas tavernas e nos prostíbulos da antiga Roma. Nesta história complexa podemos observar que no discurso real se insere o do imaginário e as linhas que os separam são tênues. Assim, portanto, *Le maschere* surge como uma narrativa de muitas armadilhas, como podemos verificar nas seguintes citações:

*Annunciata dai rintocchi della campana grande del Campidoglio, la morte improvvisa di Papa Leone X la mattina del 2 dicembre 1521 aveva suscitato nella popolazione romana quei misti sentimenti di commozione e di eccitazione che accompagna sempre la scomparsa dei personaggi che hanno condizionato con la loro presenza la vita e la storia di una grande comunità*  
(MALERBA: 1998: primo quadro – primeiro quadro histórico)

E, ainda:

*Qualche ospite si sentiva prendere dai capogiri alla vista di tutte quelle immagini riflesse che si moltiplicavano all'infinito negli specchi contrapposti. Una Casa di illusioni fantastiche quella del Cardinale Cosimo Rolando della Torre[...]. Imparò a convivere con questa illusoria compagnia dei riflessi nei quali si esercitò a leggere solo ciò che poteva recargli conforto* (MALERBA: 1998: 79-80)

Na primeira citação, a morte do Papa Leão X é o fato histórico que funciona apenas como um efeito de real dado a narrativa. A ruptura disso pode ser constatada, na segunda citação, na descrição da casa do Cardeal della Torre, que tem as paredes e os tetos revestidos por espelhos a distorcer o real.

## BIBLIOGRAFIA

- BARILLI R. (1995) *La neovanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla fine di "Quindici"* Bologna: Mulino.
- BARTHES, R. (1969) *Introduction à l'analyse des récits* (1966) (trad. It. In A. A., *L'analisi del racconto*. Milano: Mondadori.
- \_\_\_\_\_. (1982) *Le degré zéro de l'écriture*, 1953 (trad. it. In *Il grado zero della scrittura*. Torino: Einaudi.
- \_\_\_\_\_. (1992) *S/Z*. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CAPRETTINI, Gian Paolo. (1985) *Le strutture e i segni. Dal formalismo alla semiotica letteraria* IN ASOR ROSA, Alberto. *Letteratura Italiana. L'interpretazione*. Torino: Einaudi.
- ECO, U. (1989) *Sobre os espelbos e outros ensaios*. Trad.: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- GAGLIANONE, P. (1998) *Conversazioni con Luigi Malerba – elogio della finzione*. Roma: Omicron Nuova.
- MALERBA, Luigi. (1995) *Le maschere*. milano: Arnaldo Mondadori.
- MARIOTTI, Mario. *Malerba*. (1995) In.: Collezione Italiana. n. 122, Firenze: Mondadori.
- RASY, E. *Urbe dei peccati* (1995). In.: Panorama, anno 33, n. 44, Milano: Mondadori.
- SEGRE, Cesare (1985) *Testo letterario, interpretazione, storia: linee concettuali e categorie critiche*. IN ASOR ROSA, Alberto. *Letteratura Italiana. L'interpretazione*. Torino: Einaudi.