



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

Proposta di traduzione e considerazioni sullo studio della narrativa di filiazione e identità brasiliana

Relatore
Prof. Maria Aparecida Fontes

Laureando
Gabriele Cestaro
n° matr.1235682 / LTLLM

Anno Accademico 2021 / 2022

Alla mia famiglia...

INDICE

INTRODUÇÃO	1
CAPITOLO 1. LA NARRATIVA E L'IMMIGRAZIONE	3
1.1. La narrativa di filiazione	3
1.2. L'immigrazione	4
1.3. Il contesto migratorio italiano	4
1.4. Il contesto migratorio brasiliano.....	5
CAPITOLO 2. LA TRADUZIONE.....	9
2.1. L'importanza della traduzione	9
2.2. Il processo di traduzione.....	9
2.3. La traduzione di testi teorici.....	10
2.4. Gli autori scelti	11
CAPITOLO 3. PROPOSTA DI TRADUZIONE	13
3.1. «Nem Deus, nem Pátria, nem Patrão». Figurações da cidade nos relatos sobre imigração italiana no Brasil.	13
3.1.1. A conquista do pão, imigração e literatura.....	13
3.1.2. Nem pátria, nem patrão.....	19
3.1.3. Figurações «de fachada».....	25
3.1.4. Nem só de pão vive o homem. Ficções do espaço.....	33
3.1.5. «Poesia Patriotica»	39
3.1.6. Poética e política do espaço	51
3.1.7. Considerações finais	67
3.2. <i>A Résistencia</i> , de Julián Fuks: uma narrativa de filiação	71
3.3. <i>Todos os Navios</i> de Márcio Seligmann-Silva.....	93
3.4. Uma releitura de <i>O centauro no jardim</i> , de Moacyr Scliar, como processo de aprendizagem para o “ser e viver junto”	105

3.4.1. Sentimento de pertença e autoconhecimento	109
3.5. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum.....	129
3.6. Passagem para um certo oriente de Milton Hatoum.....	147
CONCLUSÃO.....	159
BIBLIOGRAFIA	161

INTRODUÇÃO

Como amante das línguas que me tornei, sabia que, ao escrever a minha tese, iria definitivamente tratar da língua portuguesa e do Brasil. A escolha destes dois tópicos deveu-se em parte às minhas origens brasileiras (nasci no Rio de Janeiro), mas sobretudo ao meu orgulho pessoal, pois esta foi a primeira língua que decidi estudar como autodidata e que mais tarde estudei em detalhe no meu curso de estudos.

Tendo esclarecido o tema geral por onde começar, tive de escolher o tema principal da minha tese e o seu formato. Falar sobre a estrutura da língua e as diferenças nas suas duas normas, contudo, não me pareceu estimulante, e uma tese de investigação parecia-me um salto no escuro, por isso, graças também aos conselhos de alguns colegas de curso, decidi apresentar uma proposta de tradução. Mas também aqui surgiu um novo problema; de fato, o meu conhecimento limitado da literatura portuguesa, tanto antiga como contemporânea, tinha-me impedido de escolher um texto de tradução. Um texto musical teria provavelmente ajudado, mas essa não era a contribuição que eu queria dar com o meu trabalho. Foi aqui que entrou a minha relatora, a quem agradeço profundamente por me ter mostrado um ‘mundo’ completamente novo, o da narrativa de filiação, e por me ter permitido escrever sobre um tema que considero muito importante: a migração e a identidade brasileira.

Comecei por analisar alguns textos propostos pela minha relatora, e fui aprofundando a leitura de artigos, escritos e editoriais sobre o tema. Com cada nova informação e conhecimento que adquiri, o meu entusiasmo por este campo aumentou. O resultado do meu trabalho consiste, portanto, em três partes. Três capítulos nos quais abordei os temas principais da minha tese: narrativa de filiação e imigração, tradução e finalmente a própria proposta de tradução, da qual gostaria de chamar a atenção do leitor para o conteúdo e não para a forma.

No primeiro capítulo, será dada uma definição de narrativa de filiação e os seus contornos serão delineados no campo mais geral da ficção. Depois, abordarei os significados dos termos “migração”, “imigração” e “emigração” que serão especificados e contextualizados na paisagem histórica dos dois países, para mim, mais queridos: Itália e Brasil.

O segundo capítulo tratará principalmente das técnicas de tradução, mostrando brevemente os méritos e os problemas relacionados a esse argumento que traz no seu bojo não só importância da tradução, seus métodos, processos e técnicas, mas o seu valor social para os estudos sobre migração, fronteiras e identidade. Finalmente, será apresentada a ligação entre os autores examinados e as suas obras.

O terceiro e último capítulo contém o valor da minha tradução. A contribuição que quero dar com esta minha tese deve-se, por um lado, à minha experiência com colegas de Erasmus e, por outro,

à utilização dos conhecimentos que os meus colegas do Brasil me deixaram em forma de tratados, teses e ensaios. É com orgulho, portanto, que chamo a vossa atenção para o trabalho final do meu ciclo de estudos.

CAPITOLO 1

LA NARRATIVA E L'IMMIGRAZIONE

1.1. La narrativa di filiazione

Uno dei tipi di narrativa dal quale sono sempre rimasto affascinato è la narrativa autobiografica, una scrittura analitica che ripercorre le tracce del proprio passato fino ai giorni nostri, delineando un percorso capace di aiutare, *in primis*, l'autore, attraverso il ricordo e l'accettazione, e successivamente il lettore, il quale si immedesima nel vissuto dell'opera e ne condivide gioie e dolori e, il più delle volte, le lezioni apprese. Questo genere letterario presente da sempre nel mondo della narrativa ha sviluppato, soprattutto negli ultimi anni, alcuni sottogeneri che nel panorama nazionale non sono ancora stati propriamente approfonditi. La narrativa di filiazione è una di queste.

Questo sottogenere si differenzia dall'autobiografia poiché non descrive direttamente la storia dell'autore riprendendone i momenti salienti della vita, ma si focalizza sulla storia dei suoi familiari ponendo particolare attenzione sul vissuto dei genitori. Ed è esattamente tramite la storia del padre, della madre e dei nonni che l'autore delinea la propria, riscoprendo le sue origini e a volte rispondendo alle varie domande interiori che egli stesso si pone e alle quali tramite la scrittura cerca risposta. Spesso la premessa per la composizione di questi stesti a metà tra l'autobiografia e la finzione è una perdita o un lutto avuto in famiglia. La tendenza a scrivere romanzi di filiazione si ha in Europa soprattutto alla fine degli anni Ottanta quando in Francia, per far fronte ad un problema di trasmissione dell'ereditarietà dovuto al grande caos portato dalle due Guerre Mondiali e di conseguenti trasformazioni sociali, gli autori iniziano ad indagare sul proprio passato cercando di raccogliere i frammenti per ricostruire il vissuto e riportarlo alla luce. In Brasile invece, come più in generale nel sud America, gli autori che praticano il romanzo di affiliazione sono perlopiù discendenti da immigrati, i quali hanno compiuto lunghi viaggi per la propria sopravvivenza entrando in contatto con realtà nuove e differenti.

Saranno quest'ultimi gli autori che verranno analizzati tramite la traduzione sugli studi compiuti da esperti e letterati, che nel loro panorama hanno per primi cercato di spiegare ed analizzare questo crescente fenomeno narrativo. Non di meno, ho voluto approfondire in particolare il contesto letterario brasiliano poiché mi riguarda in prima persona, avendo io stesso vissuto un processo, sebbene inverso, di migrazione dal Brasile all'Italia in giovanissima età.

1.2. L'immigrazione

Per immigrazione si intende uno dei due processi appartenenti al fenomeno più generale chiamato migrazione, cioè lo spostamento di un individuo o un gruppo di individui da un luogo di appartenenza (di nascita, o di cittadinanza) ad un nuovo luogo dove insediarsi per un tempo determinato o indeterminato. Nel caso dell'immigrazione viene spostata l'attenzione sul luogo di arrivo, in caso contrario si parla di emigrazione.

Nonostante si tenda a separare i due termini, essi sono correlati tra loro poiché ciascun immigrato è anche emigrato. Soffermarsi solo su uno dei due aspetti è controproducente e in molti casi genera pregiudizi sugli individui o gruppi in questione. La narrativa di filiazione arriva in aiuto offrendoci un punto di vista personale e spesso intimo sugli avvenimenti, i motivi, le cause e gli effetti di questi movimenti migratori, prendendo in esame la famiglia stessa dell'autore. Quest'ultima, anche inserendo elementi fittizi o romanzati, ci lascia un resoconto più o meno veritiero del contesto di un immigrato giunto nel nostro o in qualsiasi altro paese.

1.3. Il contesto migratorio italiano

La storia della popolazione italiana ha visto il compiersi di tre grandi flussi migratori negli ultimi 200 anni. Il primo grande flusso migratorio, di circa 14 milioni di italiani, si ha avuto nel periodo conseguente all'Unità d'Italia (1861-1915). Durante questo periodo molti italiani lasciarono il proprio paese in cerca di fortuna o di nuove terre da possedere principalmente in America; la destinazione principale fu il Nord America, patria del grande sogno americano, ma anche alcuni stati del sud come l'Argentina e l'Uruguay videro l'arrivo di molti cittadini italiani. Di norma a partire era un solo membro della famiglia, dovuto al grande costo in termini di denaro e tempo dei viaggi transatlantici, ma nel caso del Brasile molte famiglie venete decisero di emigrarvi dopo l'abolizione della schiavitù e l'annuncio di un vasto programma di colonizzazione (ROTONDI, E. 2018).

In questi anni, e negli anni successivi con le altre ondate migratorie, ad emigrare furono soprattutto i meridionali, i quali alle volte vedevano generazioni intere partire per stabilirsi all'estero, portando persino allo spopolamento di alcune aree e comuni come si può vedere nella poesia di Franco Arminio:

Nel 1901 Miche Fede partì per gli Stati Uniti/ con un abito impeccabile che lui stesso aveva cucito. / Nel 1929 Florindo Fede partì per il Brasile/ con un abito impeccabile che lui stesso aveva cucito. / Nel 1947 Agostino Fede partì per la Francia/ con un abito impeccabile che lui stesso aveva cucito. / Nel 1960 Salvatore Fede partì per la Svizzera/ con un abito impeccabile che lui stesso aveva cucito. / Oggi al paese nessuno sa più cucire/ e l'emigrazione dei sarti è finita (ARMINIO, F., 2010).

Negli Stati Uniti ci fu un primo ‘blocco dell’immigrazione’ per gli italiani, e gli europei in generale, durante il periodo della Prima Guerra Mondiale. L’*Emergency Quota Act* (1921) imponeva una quota di immigranti del 3% basato sul censimento del loro paese di nascita e, sebbene i flussi migratori diminuirono efficacemente, si produsse confusione e malcontento generale tra i migranti, ai quali veniva negato l’accesso dopo i lunghi ed estenuanti viaggi che avevano compiuto. I flussi ripresero nel secondo dopoguerra, anni in cui si registra la seconda grande ondata migratoria italiana, anche se questa volta le destinazioni non sono più le Americhe, ma il nord Europa come Francia, Germania, Svizzera e Belgio. Venivano scelti questi paesi in forte crescita economica come mete temporanee dove lavorare per risparmiare e poi tornare in Italia, ed è soprattutto negli anni Settanta che si verifica il rimpatrio di molti cittadini italiani emigrati.

La terza grande ondata migratoria che ha iniziato a verificarsi dopo la crisi economica avvenuta nel 2007 e che continua ancora oggi, riguarda principalmente i giovani laureati che in cerca di migliori condizioni di lavoro e una migliore retribuzione, si trasferiscono in altri paesi e vi si stabiliscono (questo fenomeno migratorio ha preso il nome di ‘fuga di cervelli’). I paesi scelti dai giovani italiani sono solitamente Germania e Regno Unito, ma non mancano i paesi d’oltreoceano quali Canada, Australia e Stati Uniti. Sebbene il motivo delle migrazioni rimanga di base la ricerca di nuove opportunità o migliori condizioni di vita, quest’ultimo flusso migratorio si differenzia rispetto ai due precedenti, sia per la quantità di cittadini emigrati, nettamente inferiore, sia per le regioni italiane interessate, che non sono più in prevalenza della zona meridionale, ma anche e soprattutto del nord, nelle regioni come Lombardia ed Emilia-Romagna.

1.4. Il contesto migratorio brasiliano

La prima forma di migrazione in Brasile si ha con l’arrivo dei coloni portoghesi a partire dagli inizi del 1500 d.C. Durante l’era delle scoperte geografiche l’obiettivo principale degli esploratori era quello di cercare nuove terre e nuove opportunità da sfruttare. Così si iniziò a viaggiare in Brasile per piantare la canna da zucchero. Nei regimi monarchici europei la migrazione principale era da parte di portoghesi e africani anche se non si parla propriamente di immigrazione poiché nel primo caso si

trattava di colonizzazione e nel secondo di deportazione di schiavi come manodopera per le piantagioni.

Il vero processo di immigrazione in Brasile è iniziato a partire dalla seconda metà del 1800 con la fine della tratta degli schiavi. Volendo eliminare l'eredità degli schiavi, i governi provinciali brasiliani iniziarono a stimolare l'ingresso di immigrati europei, al fine di promuovere lo "sbiancamento" della popolazione (BEZZERRA, J. 2019). Per regolare l'arrivo dei migranti europei sono stati attuati due sistemi: “*sistema de parceira*” in cui gli immigrati venivano assunti dai proprietari terrieri e di fattorie per lavorare nelle piantagioni, e “*sistema de colonato*” dove gli immigrati venivano invece accolti dai governi provinciali (statali).

La differenza principale tra i due sistemi si riscontra nella modalità di accoglimento. Nel primo caso i proprietari pagavano agli immigrati il passaggio nella nave, lo spostamento fino alla fattoria e l'alloggio. In questo modo, arrivavano a destinazione indebitati e senza poter ottenere in libertà la proprietà terriera e tutte le opportunità legate ad essa. Nel secondo caso invece, tutto il processo era gestito dal governo permettendo all'immigrato di arrivare senza debiti nella nuova patria. Inoltre, ricevevano un pagamento mensile o annuale con la possibilità di poter coltivare del cibo per loro stessi e di poter lasciare la proprietà in qualunque momento lo desiderassero.

I primi immigrati europei non portoghesi a stabilirsi in Brasile furono gli svizzeri. Il loro arrivo, tra il 1818 e il 1820, è stato negoziato con il Cantone di Friburgo, e per questo motivo la località in cui si sono stabiliti è stata ribattezzata Nova Fribourg, nello stato di Rio de Janeiro. Nello stato di Santa Catarina invece, diverse famiglie svizzere si stabilirono a “Colônia Francisca”, oggi Joinville, insieme a immigrati tedeschi, però, a causa delle cattive condizioni di vita e del trattamento di semi-schiavitù che ricevevano, l'immigrazione di un gran numero di svizzeri fu vietata dopo sessanta del XIX secolo.

Anche se in Brasile c'erano già cittadini di origine tedesca, il 25 luglio 1824 è considerato la data cardine per l'immigrazione tedesca poiché in quel giorno 39 immigrati tedeschi arrivano nella città di São Leopoldo, nello stato di Rio Grande do Sul. Incoraggiati dal governo brasiliano, si diressero soprattutto verso il sud e la regione montuosa di Rio de Janeiro, alla ricerca di terreni da coltivare. Lì hanno cercato di riprodurre lo stile di vita dei loro antenati. In cambio però, il governo imperiale si aspettava che aiutassero a difendere i confini del Brasile e quindi molti furono costretti ad arruolarsi nell'esercito non appena sbarcati.

Per quanto riguarda gli italiani, come detto in precedenza, i primi flussi migratori verso il Brasile si hanno nel periodo che segue l'unità (1861), e questo flusso cesserà solamente con l'ascesa di Mussolini. Dalla fine del traffico di schiavi, viene incentivata la venuta di italiani in Brasile per sostituire gli africani schiavizzati, con la promessa di nuove terre, salari e case. E così che nella regione

meridionale nascono le prime città a discendenza quasi interamente italiana come Caxias do Sul, Garibaldi e Bento Gonçalves.

Dopo gli anni 2000, con la stabilità economica e politica, il Brasile è diventato un'alternativa per i cittadini dei paesi sviluppati e sottosviluppati. Eventi come la Coppa del Mondo (2014) e le Olimpiadi (2016) sono stati un incentivo per l'immigrazione. Le principali ondate di immigrati accolte oggi sono di haitiani, boliviani e rifugiati di guerra, come siriani, senegalesi e nigeriani. Allo stesso modo, molti cittadini venezuelani stanno lasciando il paese e passando la frontiera, a volte anche illegalmente.

CAPITOLO 2

LA TRADUZIONE

2.1. L'importanza della traduzione

Punto di incontro e di passaggio tra diverse lingue, culture e letterature, la traduzione ha un ruolo di fondamentale importanza nei sistemi sociali. Attraverso la traduzione veniamo a scoprire differenze tra lingue, idee e culture di un preciso momento storico (FATTORINI, G. 2017, p. 17). Il traduttore ha l'arduo compito di fare da mediatore tra due realtà, quella del contenuto di partenza e di arrivo, decifrando non solo i messaggi espliciti, ma anche quelli impliciti, tra le righe, in modo da rendere tutte le sfumature il più comprensibile possibile.

Negli ultimi decenni, anche grazie alla globalizzazione, il processo di traduzione si è sviluppato sempre di più in modo da mediare il più possibile tra i vari popoli e paesi. Che fosse una canzone, un libro, delle informazioni giuridiche o un film si è cercato di perfezionare sempre di più questo compito, abbracciando sempre più lingue e linguaggi. Nonostante l'enorme avanzamento in questo campo alcune testi e contenuti sono ancora "poco tradotti" soprattutto quando si parla di testi teorici in lingua portoghese come nel caso specifico da me preso in esame. Con la mia proposta voglio contribuire a colmare, anche in minima parte, questa grande mancanza di informazione e cultura.

2.2. Il processo di traduzione

Prendiamo ora in esame come avviene una traduzione vera e propria di un testo. Per tradurre un testo di qualsiasi tipo, sia scritto o orale, si adottano delle strategie specifiche scelte in base ad un'attenta analisi del prototesto, ossia il testo di partenza. Nell'analisi si vanno a definire il messaggio contenuto nel testo e si vanno a contestualizzare gli elementi caratterizzanti.

Dopo una prima analisi avviene la fase di trasferimento, cioè l'elaborazione mentale del prototesto attraverso il riconoscimento e la produzione della lingua. In questa fase si formano delle ipotesi interpretative che verranno trasformate nel metatesto attraverso l'ultima fase chiamata ristrutturazione. L'approccio traduttivo che il traduttore può scegliere dopo la prima fase di analisi può produrre dei metatesti molto differenti tra loro, per questo è importante individuare ed inquadrare il pubblico di riferimento a cui è rivolto il testo tradotto. L'approccio scelto viene quindi realizzato attraverso uno o più metodi traduttivi, i quali prevedono delle specifiche tecniche di traduzione.

Nel caso dei testi presentati in questa proposta di traduzione è stato applicato il metodo della traduzione diretta poiché è intenzione dell'autore riportare quanto più fedelmente i risultati e i concetti fondamentali degli studi teorici presi in esame. Questo metodo appunto cerca di limitare le modifiche presenti al passaggio dalla lingua di origine alla lingua di destinazione, e per farlo si avvale principalmente di alcune tecniche di traduzione come il prestito, il calco e la traduzione letterale. Si parla di prestito quando un termine viene trasposto senza modifiche o con leggeri adattamenti sul metatesto; si parla invece di calco quando la struttura della proposizione presa in esame viene riprodotta nel metatesto, e questo è possibile quando due lingue presentano una struttura di base molto simile tra loro, come ad esempio nelle lingue romanze, e in particolare in italiano e in portoghese. Infine, la traduzione letterale prevede una trasposizione parola per parola e data la sua inefficienza viene usata raramente, soprattutto nel caso di due lingue di famiglie linguistiche diverse.

Questi, in ogni caso, sono solo alcuni dei metodi e delle strategie utilizzate per tradurre questi testi poiché è controproducente utilizzare un solo parametro per la traduzione di un testo composto da frasi di struttura, lunghezza e forma differenti.

2.3. La traduzione di testi teorici

Tra le varie tipologie di testo che potevano essere scelte per la proposta di traduzione è stato preso in considerazione il testo di tipo espositivo-informativo. Più precisamente si tratta di estratti di tesi argomentative riguardanti la letteratura e la narrativa di filiazione. Questo tipo di testo rientra perciò nella categoria del testo settoriale che, come detto in precedenza, tende a limitare l'interpretazione da parte del traduttore, il quale deve focalizzarsi invece sulla scelta della terminologia corretta.

Per procedere alla traduzione di un testo settoriale è quindi necessario individuare il settore di appartenenza e il destinatario medio del prototesto. Una volta definiti, uno studio delle terminologie del settore affiancato all'utilizzo di strumenti utili alla traduzione come glossari e dizionari, rende possibile ottenere un alto livello di fedeltà nel contenuto del metatesto.

I testi da me selezionati in questa tesi sono stati tradotti attraverso questa metodologia.

2.4. Gli autori scelti

Gli autori dei testi presi in esame nei vari estratti sono di origini differenti ma condividono un passato comune in cui le varie famiglie hanno lasciato il proprio paese d'origine per andare a vivere in Brasile. Sebbene si tratti di contesti differenti ed esperienze personalmente distinte, alcuni aspetti come le emozioni, i dubbi e le speranze vengono egualmente condivise dai vari autori e corrispettive famiglie.

Zélia Gattai, la prima autrice presa in esame, è una scrittrice e memorialista brasiliana di discendenti italiani. Durante la sua carriera ha pubblicato molte opere tra cui 11 libri di memorie, 3 favole ed un romanzo. Figlia di immigrati italiani, partecipa attivamente ai movimenti per i diritti sociali del '45 mostrandosi sensibile ai temi politici e sociali del Brasile del primo Novecento. Tra le sue conoscenze, le più note sono il marito Jorge Amado, celebre scrittore brasiliano, e il poeta Pablo Neruda. Tuttavia, le personalità di spicco con cui la scrittrice è entrata in contatto non si limitano all'area sudamericana. Infatti, la scrittrice ha stretto amicizia con vari intellettuali da tutto il mondo come Pablo Picasso, Jean-Paul Sartre, Jorge Guillén e Simone de Beauvoir.

Il contributo lasciatoci da questa illustre scrittrice è immenso, ed è altrettanto grande il piacere che ho nel portare in questo mio lavoro un estratto degli studi condotti su di lei dalla mia relatrice riguardante l'opera *Anarquistas, graças a Deus*.

Il secondo autore analizzato è Julián Fuks, scrittore di origine argentina vincitore di molti riconoscimenti di cui verrà mostrato un estratto dello studio di una delle sue opere più celebri, *A Resistência*. Sfortunatamente il panorama letterario italiano vede ancora poche delle sue opere tradotte, ma mi auspico che questa tesi, come i lavori dei miei colleghi sullo stesso tema, possano portare alla luce questo scrittore e riservargli lo spazio che merita nelle librerie e biblioteche di tutta Italia.

La terza autrice ad essere analizzata e tradotta è Leila Danziger. Nel trattato di Márcio Seligmann-Silva affronta in modo esemplare il tema della migrazione e dei suoi effetti nell'omaggio all'artista Lasar Segall (lituano immigrato in Brasile) che troviamo nell'opera *Navio de Emigrantes*.

Il quarto autore affrontato in questa tesi è lo scrittore e medico Moacyr Jaime Scliar. Figlio di ebrei russi immigrati, Scliar ha arricchito la letteratura brasiliana scrivendo circa settanta pubblicazioni tra romanzi, racconti, saggi e cronache giornalistiche diventando così uno dei più prolifici autori brasiliani. Di Moacyr ho trattato uno dei suoi romanzi più interessanti inerenti al tema della migrazione e che probabilmente meglio rappresenta le inquietudini interiori di chi cerca di scoprire, o meglio, riscoprire la propria identità.

Vincitore di molti prestigiosi premi, le sue opere sono state tradotte in molte lingue, tra cui anche l'italiano. La sua visione e le sue conoscenze offrono vari spunti di riflessione e di studio entrando di diritto nella serie di autori che reputo essenziale portare all'attenzione del lettore.

Infine, propongo la traduzione di Milton Hatoum trattato in due estratti riguardanti il suo primo romanzo *Relato de um Certo Oriente*.

Hatoum, brasiliano di genitori libanesi, ha vissuto l'esilio in fuga dalla dittatura del 1979 acquisendo una spiccata sensibilità riguardo il tema della migrazione che vedremo permeare tutti i suoi romanzi e racconti, ed in particolare proprio *Relato de um Certo Oriente*.

CAPITOLO 3

PROPOSTA DI TRADUZIONE

A seguito verranno mostrate le proposte di traduzione degli estratti teorici scelti: a sinistra si troveranno gli estratti integrali in lingua portoghese, mentre a destra la corrispondente traduzione in italiano.

3.1. «Nem Deus, nem Pátria, nem Patrão». Figurações da cidade nos relatos sobre imigração italiana no Brasil.

3.1.1. A conquista do pão, imigração e literatura

Anarquistas, graças a Deus (2009, 1ª ed. 1979) de Zélia Gattai, filha de imigrantes italianos, é um dos romances autobiográficos mais famosos de *oriundi* italianos que registram a concordância entre o espaço narrado e o social vivido por grupos de homens e mulheres anarquistas, antifascistas e anticlericalistas considerados, na época, perigosos para a ordem pública e segurança nacional. Personagens que, na velha São Paulo das famosas lojas do Ceylão¹ animada pelos bailes de salão ao ritmo de «Charleston» e dos passeios pela Rua Direita, além de evidenciar os conflitos da imigração italiana na cidade, vão pôr em cheque a forma como se deu a propaganda de atração de imigrantes italianos para o Brasil e fixar fotograficamente a paisagem de uma São Paulo em expansão. Escrita nas «sobras [e dobras] do tempo» (AMADO, J. 2009:28), a narrativa «*correntia e simples*», como bem observou Jorge Amado, é um depoimento importante acerca do fluxo migratório europeu para a compreensão do crescimento do país e de sua originalidade cultural.

Os Gattai, avós e tios de Zélia, autorizados a viajar no navio *Città di Roma*, partiram de Gênova com destino a Santos, no dia 20 de fevereiro de 1890. Portanto, já na segunda leva imigratória dos italianos para o Brasil (1910-1950), quando se consolidou o desenvolvimento das atividades vinícolas, com a formação, através do comércio, de áreas de colonização italiana. Há vários registros do processo migratório através da literatura, contudo, até a década de 1960, muitos desses relatos foram realizados por escritores brasileiros ou de sobrenomes não-ibéricos, filhos de imigrantes² privilegiados

¹ Uma das primeiras lojas de departamentos da cidade de São Paulo.

² A literatura produzida pelos italianos e por seus descendentes, que migraram no final do século XIX e ao longo do século XX para o Brasil, ainda está sendo levantada no país. Por iniciativa de Brunello Natale De Cusatis, professor, atualmente aposentado, de Literaturas Portuguesa e Brasileira da Universidade de Perugia, os italianos

3.1. “Né Dio, né Patria, né Padrone”. Raffigurazioni della città nei racconti sull’immigrazione italiana in Brasile.

3.1.1. La conquista del pane. Immigrazione e Letteratura

Anarquistas, graças a Deus (2009, 1a ed. 1979) di Zélia Gattai, figlia di immigrati italiani, è uno dei più famosi romanzi autobiografici di origini italiane che registra la concordanza tra lo spazio narrato e il sociale vissuto da gruppi di uomini e donne anarchici, antifascisti e anticlericali considerati, all'epoca, pericolosi per l'ordine pubblico e la sicurezza nazionale. Questi personaggi, nella vecchia San Paolo dei famosi negozi Ceylão³, animati da balli al ritmo del “Charleston” e da passeggiate lungo Rua Direita, oltre a mostrare i conflitti dell'immigrazione italiana in città, metteranno in discussione il modo in cui si è svolta la propaganda di attrazione degli immigrati italiani in Brasile, e fisseranno fotograficamente il paesaggio di una San Paolo in espansione. Scritto in “*sobras [e boas] do tempo*” (AMADO, J. 2009:28), il racconto “*correntia e simples*”, come ci ha fatto ben notare Jorge Amado, è una testimonianza importante sul flusso migratorio europeo per la comprensione della crescita del paese e della sua originalità culturale.

I Gattai, i nonni e gli zii di Zélia, autorizzati a viaggiare sulla nave *Città di Roma*, lasciano Genova per Santos il 20 febbraio 1890. Quindi, già nella seconda ondata di immigrazione di italiani in Brasile (1910-1950), quando si consolidò lo sviluppo delle attività viticole, con la formazione, attraverso il commercio, di aree di colonizzazione italiana. Esistono diverse testimonianze del processo migratorio attraverso la letteratura, tuttavia, fino agli anni '60, molti di questi resoconti furono scritti da scrittori brasiliani o da scrittori con cognomi non iberici, figli di immigrati⁴ privilegiati

também começaram a fazer um levantamento de escritores italo-brasileiros com a publicação de *Da Outra Margem* (Dall'Altra Sponda): «Três Escritores Ítalo-Brasileiros» (Tre Scrittori Italo-Brasiliani), Porto Alegre, Câmara de Comércio Italiana do Rio Grande do Sul; Veneza, Regione del Veneto – Giunta Regionale/Segreteria Regionale Cultura e Istruzione, 2004, que reúne poemas de Armindo Trevisan, uma novela de José Clemente Pozenato e contos de Sérgio Faraco, com ilustrações de Danúbio Gonçalves, todos gaúchos de origem italiana.

³ Uno dei primi grandi magazzini della città di San Paolo.

⁴ La letteratura prodotta dagli italiani e dai loro discendenti, emigrati alla fine del XIX secolo e per tutto il XX secolo in Brasile, è ancora oggetto di studio nel paese. Per iniziativa di Brunello Natale De Cusatis, professore, ora in pensione, di Letterature portoghesi e brasiliane all'Università di Perugia, anche gli italiani hanno cominciato a censire gli scrittori italo-brasiliani con la pubblicazione di *Da Outra Margem* (Dall'Altra Sponda): “Três Escritores Ítalo-Brasileiros” (Tre Scrittori Italo-Brasiliani), Porto Alegre, Camera di Commercio Italiana del Rio Grande do Sul; Venezia, Regione del Veneto - Giunta Regionale/Segreteria Regionale Cultura e Istruzione, 2004, che raccoglie poesie di Armindo Trevisan, una novella di José Clemente Pozenato e racconti di Sérgio Faraco, con illustrazioni di Danúbio Gonçalves, tutti Gaúchos di origine italiana.

que vieram para o Brasil em condições bem diversas da maioria de seus conterrâneos. Em se tratando da literatura nacional, há várias referências a figuras italianas e/ou ítalo-brasileiras que podem ser identificadas, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, em *O Guarani* (1857), *Senhora* (1875), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), todas, de qualquer modo, personagens marginais, exceto nos contos que compõem o livro *La divina incrensa* (1915) de Juó Bananére (pseudônimo de Alexandre Marcondes)⁵, os contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), de Antônio de Alcântara Machado. No período pré-modernista, que compreende sobretudo a segunda fase de imigração italiana, a produção literária brasileira desaparece «sob a capa de uma lógica formal e abstrata, que converteu o processo estético de criação e expressão literárias em um discurso reiterativo de fórmulas» (HARDMAN, F.F., 2002: 117), reforçando preconceitos ou esvaziando-se a partir da «metalinguagem formalista», desvinculando-se dos processos sociais. Para Hardman, a presença de uma classe social em formação (o proletariado industrial), a imigração maciça, o internacionalismo sociocultural e político, as modificações no perfil urbano-industrial da sociedade e as alterações nos «modos de vida» e na linguagem popular de certas cidades, sobretudo em São Paulo, determinaram «todas as tensões, contradições e mudanças vividas pela produção literária ‘pré-moderna’» (Id., 118), sobretudo pelo «caráter transitório, agudamente instável e desequilibrado, dos discursos daquela fase» (Ibid.). Dentre os vários fatores que determinaram o «cosmopolitismo modernista», estão as fissuras que a presença dos imigrantes (que a força de trabalho internacional, numerosa e anônima, segundo Hardman) produziu no seio da sociedade, sobretudo paulistana. Entretanto, a força interveniente representada pela formação dessa nova classe foi dissimulada e pouco se tem notícia de uma literatura social de cunho libertário, à exceção daquela produzida pelas agências de cultura criadas pelos núcleos anarquistas ou ainda «pela produção literária de certos intelectuais de origem pequeno-burguesa, produtores de discursos que poderíamos chamar de ‘anarquizantes’» (Ibid.), mediadores da classe média paulistana que rompiam com «os cânones literários bacharelescos» (Id., 129).

Emilio Franzina, todavia, observa que as autobiografias, os diários, as correspondências epistolares de operários, artesãos e agricultores, e as memórias – «le loro scritture private» (FRANZINA, E. 2014: 194)⁶ –, hoje fazem parte de um patrimônio de fontes reconhecidas como elemento útil ao estudo do passado emigratório italiano, e a sua inserção no país de destino, inclusive como provas do

⁵ A produção literária de Bananére compreende, além de *La divina incrensa*, o livro escrito em parceria com Antônio Paes (pseudônimo de Moacir Piza) intitulado *Galábaro* (1917) e várias crônicas jornalísticas escritas entre 1911 e 1916, atividade literária que retoma em 1933.

⁶ Ver também o prefácio da última edição de *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America Latina, 1876-1902*. Verona, Cierre: Nuove Edizione, 2002, pp. 237-270.

che arrivarono in Brasile in condizioni molto diverse dalla maggior parte dei loro connazionali. Per quanto riguarda la letteratura nazionale, ci sono diversi riferimenti a figure italiane e/o italo-brasiliane che si possono identificare, soprattutto a partire dalla seconda metà del XIX secolo, in *O Guarani* (1857), *Senhora* (1875), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), tutti, in ogni caso, personaggi marginali, tranne nei racconti che compongono il libro *La divina increnca* (1915) di Juó Bananére (pseudonimo di Alexandre Marcondes⁷), i racconti di *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), di Antônio de Alcântara Machado. Nel periodo pre-modernista, che comprende principalmente la seconda fase dell'immigrazione italiana, la produzione letteraria brasiliana scompare “sotto la copertura di una logica formale e astratta, che ha convertito il processo estetico di creazione ed espressione letteraria in un discorso reiterativo di formule” (HARDMAN, F.F., 2002: 117), rafforzando i pregiudizi o svuotandosi dal “metalinguaggio formalista”, disconnettendosi dai processi sociali. Per Hardman, la presenza di una classe sociale in formazione (il proletariato industriale), l'immigrazione massiccia, l'internazionalismo socioculturale e politico, le modifiche nel profilo urbano-industriale della società, e i cambiamenti nei “modi di vita” e nel linguaggio popolare di certe città, specialmente a San Paolo, determinarono “tutte le tensioni, le contraddizioni e i cambiamenti vissuti dalla produzione letteraria ‘pre-moderna’” (Id., 118), soprattutto a causa del “carattere transitorio, acutamente instabile e squilibrato dei discorsi di quella fase” (Ibid.). Tra i vari fattori che determinarono il “cosmopolitismo modernista”, ci sono le spaccature che la presenza degli immigrati (quella forza lavoro internazionale, numerosa e anonima, secondo Hardman) produsse all'interno della società, soprattutto a San Paolo. Tuttavia, la forza interveniente rappresentata dalla formazione di questa nuova classe fu dissimulata e si hanno poche notizie di una letteratura sociale di carattere libertario, ad eccezione di quella prodotta dalle agenzie culturali create dai nuclei anarchici, o anche “dalla produzione letteraria di certi intellettuali di origine piccolo borghese, produttori di discorsi che potremmo chiamare ‘anarchizzanti’” (Ibid.), mediatori della classe media di San Paolo che rompevano con “i canoni letterari baccalauristici” (Id., 129).

Emilio Franzina, tuttavia, nota che le autobiografie, i diari, la corrispondenza epistolare di operai, artigiani e contadini, e le memorie – “le loro scritture private” (FRANZINA, E. 2014: 194)⁸ –, oggi fanno parte di un patrimonio di fonti riconosciuto come elemento utile per lo studio del passato emigratorio italiano, e del suo inserimento nel paese di destinazione, anche come testimonianza del

⁷ La produzione letteraria di Bananére comprende, oltre a *La divina increnca*, il libro scritto in collaborazione con Antonio Paes (pseudonimo di Moacir Piza) intitolato *Galábaro* (1917) e diverse cronache giornalistiche scritte tra il 1911 e il 1916, attività letteraria che riprese nel 1933.

⁸ Consultare anche la prefazione all'ultima edizione di *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America Latina, 1876-1902*. Verona, Cierre: Nuove Edizione, 2002, pp. 237-270.

importante papel que esse tipo de comunicação, relacionada ao mundo privado, exerceu concretamente na manutenção da fonte que unia, nesse período, a Europa à América, incluindo a escolha de expatriar-se e/ou de permanecer em terras estrangeiras. Mas não é só isso, trata-se também de um produto material das transformações do ambiente social e intelectual que reflete os espaços e as condições a partir dos quais ele foi gerado. De fato, é somente a partir dos anos 1970 que a literatura brasileira passa a contar com uma profusão de sobrenomes não-ibéricos na tematização do desterro social e da marginalização urbana, tão ao gosto da literatura anarquista, com predominância dos italianos⁹ (mas não somente), quando então o processo migratório é posto em evidência tanto em São Paulo quanto no Sul e em outras partes do país, onde a imigração italiana foi mais intensa.

De fato, é nesse período que Zélia Gattai publica o seu primeiro livro de memórias *Anarquistas, graças a Deus* (1979), que descreve os fluxos migratórios italianos, os ciclos de modernização, sempre em processo, que vão compor o cenário de transformações do país e a base emocional «romântica» das personagens imigrantes. Amor e objetivos libertários entrelaçam-se sob a égide da fraternidade, recurso muito utilizado na literatura anarquista. A narrativa, atravessada pela ocupação da cidade e pelo trabalho, aborda não apenas o contexto migratório, mas cria uma geocrítica urbana que une diferentes culturas e promove uma continuidade entre os espaços atravessados pela memória desse sujeito migrante e pela cultura do Outro autóctone numa espécie de *continuum* entre exterior e interior. As áreas de imigração passam a funcionar como campo de possibilidades de inserção do imigrante na cidade, tanto na área central, de assentamento barato e com facilidades de ingresso no mundo dos serviços (na área degradada próxima ao moderno espaço capitalista), quanto nas áreas industriais e/ou agrícolas. E, conseqüentemente, essas áreas simulam e concentram uma espécie de memória coletiva, a partir da qual é possível descrever o cotidiano dos imigrantes italianos e reconstruir os valores culturais híbridos na construção de uma identidade que tem como elemento as relações entre o grupo social e o espaço no qual se instalou. Integradas a cenários físicos sociais, as experiências da narradora, influenciadas pela presença de autores e das ideias anarquistas são capturadas como figurações, sob as quais outras se escondem e outras delas derivam e se revelam. Trata-se de dobras incessantes, dramáticas, construtivas, dobras históricas.

⁹ Ver também o estudo que engloba dois trabalhos, frutos de duas investigações científico-literárias: *Produção literária dos italianos e descendentes no Rio Grande do Sul*, a cargo do Prof. Antonio Mottin, e *Scienziati italiani in Brasile nel secolo diciannovesimo*, a cargo do Prof. Enzo Casolino in: MOTTIN, Antonio; CASOLINO, Enzo. *Italianos no Brasil: contribuições na literatura e nas ciências, séculos XIX e XX*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999. Entre os italianos e/ou descendentes destacam-se: Elvira Vigna, Adriana Lunardi, Marcia Tiburi, Ivone Benedetti, Cecilia Giannetti, Renata Pallottini, Eliane Brum, Cléia Schiavo, Affonso Romano de Sant'Anna, Ivan Angelo, Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato, Fernando Fiorese, Wander Piroli, Edney Silvestre, Domingos Pellegrini, Sergio Fantini, Mafra Carbonieri, João Anzanello Carrascoza, Cadão Volpato, Fernando Bonassi, Lourenço Muttarelli, Ronaldo Cagiano, Ronaldo Bressane e Luiz Henrique Pellanda.

ruolo importante che questo tipo di comunicazione, legata al mondo privato, ha concretamente giocato nel mantenimento della fonte che univa, in quel periodo, l'Europa all'America, compresa la scelta di espatriare e/o di rimanere in terra straniera. Ma non solo, è anche un prodotto materiale delle trasformazioni dell'ambiente sociale e intellettuale che riflette gli spazi e le condizioni da cui è stato generato. Infatti, è solo a partire dagli anni Settanta che la letteratura brasiliana comincia a contare su una proliferazione di cognomi non iberici nella tematizzazione dell'esilio sociale e dell'emarginazione urbana, tanto apprezzato dalla letteratura anarchica, con una predominanza di italiani¹⁰ (ma non solo), quando il processo migratorio viene evidenziato sia a San Paolo che nel Sud e in altre parti del paese, dove l'immigrazione italiana fu più intensa.

Infatti, è in questo periodo che Zélia Gattai pubblica il suo primo libro di memorie *Anarquista, graças a Deus* (1979), che descrive i flussi migratori italiani, i cicli di modernizzazione, sempre in corso, che comporranno lo scenario delle trasformazioni del paese e la base emotiva “romantica” dei personaggi immigrati. Amore e obiettivi libertari si intrecciano sotto l'egida della fraternità, una risorsa molto usata nella letteratura anarchica. La narrazione, attraversata dall'occupazione della città e dell'opera, si rivolge non solo al contesto migratorio, ma crea una geocritica urbana che unisce diverse culture e promuove una continuità tra gli spazi attraversati dalla memoria di questo soggetto migrante e dalla cultura dell'Altro autoctono in una sorta di continuum tra esterno e interno. Le aree di immigrazione diventano un campo di possibilità di inserimento dell'immigrato nella città, sia nella zona centrale, di insediamento economico e con facile accesso al mondo dei servizi (nell'area degradata vicina allo spazio moderno capitalista), sia nelle aree industriali e/o agricole. E, di conseguenza, queste aree simulano e concentrano una sorta di memoria collettiva, a partire dalla quale è possibile descrivere la vita quotidiana degli immigrati italiani e ricostruire i valori culturali ibridi nella costruzione di un'identità che ha come elemento le relazioni tra il gruppo sociale e lo spazio in cui si è stabilito. Integrate a scenari sociali fisici, le esperienze del narratore, influenzate dalla presenza di autori e idee anarchiche, sono catturate come figurazioni, sotto le quali altri si nascondono e altri ne derivano e si rivelano. Sono pieghe incessanti, drammatiche, costruttive, pieghe storiche.

¹⁰ Si veda anche lo studio che comprende due opere, frutto di due indagini scientifico-letterarie: *Produção literária dos italianos e descendentes no Rio Grande do Sul*, del Prof. Antonio Mottin, e *Scienziati italiani in Brasile nel secolo diciannovesimo*, del Prof. Enzo Casolino in: MOTTIN, Antonio; CASOLINO, Enzo. *Italianos no Brasil: contribuições na literatura e nas ciências, séculos XIX e XX*. Porto Alegre, EDIPUCRS, 1999. Tra gli italiani e/o i discendenti si distinguono: Elvira Vigna, Adriana Lunardi, Marcia Tiburi, Ivone Benedetti, Cecilia Giannetti, Renata Pallottini, Eliane Brum, Cléia Schiavo, Affonso Romano de Sant'Anna, Ivan Angelo, Cristóvão Tezza, Luiz Ruffato, Fernando Fiorese, Wander Piroli, Edney Silvestre, Domingos Pellegrini, Sergio Fantini, Mafra Carbonieri, João Anzanello Carrascoza, Cadão Volpato, Fernando Bonassi, Lourenço Muttarelli, Ronaldo Cagiano, Ronaldo Bressane e Luiz Henrique Pellanda.

Entre os clássicos do anarquismo, Kropotkin, em particular, com *A conquista do pão*, foi um dos autores mais lidos naquela época, sobretudo pela família Gattai, cuja formação intelectual era bem eclética, incorporando as leituras de Bakunin, Eça de Queirós, Émile Zola, Reclus, Tolstói, Proudhon, Oreste Ristori, Pietro Gori etc., daí resulta a visão materialista da autora, compartilhada com o marido Jorge Amado, e um certo espiritualismo místico que se pode atribuir ao acento católico dos De Cal, explícito paradoxalmente no título da obra em questão. Resulta também uma perspectiva analítica acerca do modo de compreensão do artefato urbano e a inexistência de uma linha evidente que separe os espaços imaginados e imateriais dos espaços reais.

3.1.2. Nem pátria, nem patrão...

A expansão italiana no mundo iniciou-se por volta de 1870 e deu-se pela via econômica e cultural, mas também política. Naquele período e contexto, o Brasil, já fazendo as contas com o processo de abolição do trabalho escravo, antecipou medidas cruciais para superar a demanda de mão-de-obra nas áreas latifundiárias e urbanas. Desde a primeira metade do século XX, a territorialização agrária, como premissa parcial para a subsequente expansão das indústrias na metrópole de São Paulo, bem como o estabelecimento progressivo de grupos étnicos – como os descendentes de italianos, muitos deles elevados à classe dominante e detentores de poder, em áreas-chave, hoje entre as mais ricas do país – contribuíram de certa forma para marginalizar, além dos afro-brasileiros e indígenas, muitos «brancos pobres» e quase todos os caboclos (FRANZINA, E. 2014: 10), criando agregações específicas de produção cultural em bairros étnicos. Atraídos pela propaganda populacionistas dos governos latino-americanos, incentivados também pela «indústria» dos transportes marítimos, sobretudo genoveses, e diante da grande crise agrária que explodiu em toda a Europa em 1880, um número considerável de italianos emigrou para o Brasil. Ali, surgiria no imaginário desse imigrante uma grande nação latina ligada culturalmente à Itália e à Europa.

Alguns autores estabelecem distintas fases para o processo migratório italiano. A primeira, entre 1875 e 1910, teve como objetivo fixar os imigrantes seguindo os modelos de uma agricultura de subsistência, através da implementação de núcleos de colonização rural em larga escala, subvencionada pelo governo e gerida pelos italianos. Uma política que, nas palavras de Emilio Franzina, teria influenciado o destino dos nativos luso-brasileiros e africanos. Em 1891, como nota o autor, 293.631 italianos partiram da Itália e 175.520 deixaram o Vêneto, dentre os quais, 68.417 foram para o Brasil e para a América meridional (Id., 12).

Tra i classici dell'anarchismo, Kropotkin, in particolare, con *La conquista del pane*, fu uno degli autori più letti dell'epoca, soprattutto dai Gattai, la cui formazione intellettuale era piuttosto eclettica, incorporando le letture di Bakunin, Eça de Queirós, Émile Zola, Reclus, Tolstói, Proudhon, Oreste Ristori, Pietro Gori ecc. Da qui la visione materialista dell'autrice, condivisa con il marito Jorge Amado, e un certo spiritualismo mistico riconducibile all'accento cattolico della De Cal, paradossalmente esplicitato nel titolo dell'opera in questione. Ne risulta anche una prospettiva analitica sul modo di intendere l'artefatto urbano e l'inesistenza di una linea chiara che separa gli spazi immaginati e immateriali da quelli reali.

3.1.2. Né patria, né padrone...

L'espansione italiana nel mondo iniziò intorno al 1870 e avvenne sia livello economico e culturale, sia politico. In quel periodo e in quel contesto, il Brasile, già alle prese con il processo di abolizione del lavoro schiavistico, anticipò misure cruciali per superare la domanda di manodopera nelle aree urbane e su larga scala. A partire dalla prima metà del XX secolo, la territorializzazione agraria, come parziale premessa alla successiva espansione delle industrie nella metropoli di San Paolo, così come il progressivo insediamento di gruppi etnici – come i discendenti italiani, molti dei quali elevati a classe dirigente e detentori del potere, in aree chiave, oggi tra le più ricche del paese – hanno contribuito in qualche modo ad emarginare, oltre agli afro-brasiliani e agli indigeni, molti “bianchi poveri” e quasi tutti i *caboclos*¹¹ (FRANZINA, E. 2014: 10), creando specifiche aggregazioni di produzione culturale nei quartieri etnici. Attirati dalla propaganda populista dei governi latinoamericani, incoraggiati anche dall’“industria” dei trasporti marittimi, soprattutto genovese, e di fronte alla grande crisi agraria che esplose in tutta Europa nel 1880, un numero considerevole di italiani emigrò in Brasile. Lì, nell'immaginario di questi immigrati, sarebbe sorta una grande nazione latina culturalmente legata all'Italia e all'Europa.

Alcuni autori stabiliscono fasi distinte per il processo migratorio italiano. La prima, tra il 1875 e il 1910, aveva come obiettivo l'insediamento degli immigrati secondo i modelli dell'agricoltura di sussistenza, attraverso la realizzazione di nuclei di colonizzazione rurale su larga scala, sovvenzionati dal governo e gestiti dagli italiani. Una politica che, nelle parole di Emilio Franzina, avrebbe influenzato il destino degli indigeni luso-brasiliani e africani. Nel 1891, come nota l'autore, 293.631 italiani lasciarono l'Italia, e 175.520 lasciarono il Veneto, di cui 68.417 andarono in Brasile e Sud America (Id., 12).

¹¹ Meticcio nato da madre indigena e padre bianco. [n.d.T].

Na segunda fase imigratória, o Brasil era já considerado um lugar privilegiado, um mercado capaz de fornecer matérias-primas e alimentos, e de absorver grandes quantidades de produtos italianos. A própria comunidade italiana já instalada no país atuaria como polo aglutinador capaz de gerar os mercados para os produtos italianos e potencializar uma influência cultural para estimular uma relação mais próxima e harmoniosa entre os dois países. A terceira fase, como sabemos, deu-se a partir dos anos 1950, quando foram instaladas as cooperativas e empresas de industrialização capazes de aproveitar a mão-de-obra e a produção local. Nesta fase, migraram indivíduos isolados, pessoas com certo grau de escolaridade, diferentes daquelas que vieram para o Brasil no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, em geral famílias camponesas, cujos membros eram analfabetos ou de baixo grau de escolaridade.

A viagem da família Gattai para o Brasil começara dois anos antes de embarcarem no *Città di Roma*, em Gênova, quando o avô de Zélia, Arnaldo Gattai, um anarquista de princípios anticlericais, que vivia na Toscana, tivera a oportunidade de ler o livro intitulado *I Comuni in Riva al Mare*, escrito pelo Dr. Giovanni Rossi, pseudônimo Cardias, um agrônomo, poeta e jornalista de Pisa. Rossi idealizava a criação de uma «Colônia Socialista Experimental», num país da América Latina, uma espécie de sociedade sem leis, sem religião, sem propriedade privada, experimento que, embora tenha sobrevivido por um breve período, se tornou realidade com a criação da famosa Colônia Cecília no Paraná. Cardias deu início ao recrutamento dos voluntários através dos jornais e em reuniões públicas. Fundou em Brescia o jornal *Lo Sperimentale* no qual divulgou o pensamento socialista e anarquista, definindo a fundação da colônia experimental enquanto oportunidade para aplicar os princípios socialistas na produção e organização coletiva e nas relações pessoais. Nas palavras da narradora, Rossi frisava que aquela era uma aventura somente para «idealistas endurecidos na luta, dispostos a realizar uma grande experiência social, sem medir sacrifícios» (GATTAI. Z, 2009: 2226)¹². Os candidatos foram surgindo e, entre eles, estava Francesco Arnaldo Gattai que embarcou para o Brasil com a mulher e cinco filhos na intenção de realizar o sonho de cultivar a própria terra, junto aos conterrâneos em uma colônia socialista, «uma comunidade de princípios puros». As condições da viagem eram infames, o pai de Zélia tinha apenas cinco anos e a sua irmã mais nova, ainda bebê, adoeceu durante a travessia do Atlântico e, desnutrida, morreu ao chegar ao Porto de Santos. Os Gattai e os cento e cinquenta compatriotas que desembarcaram não sabiam que Dom Pedro II havia deixado o país e tampouco que, em novembro de 1889, fora proclamada a República.

¹² Uso aqui a edição Ebook: GATTAI, Zélia (2009). *Anarquistas, graças a Deus. Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, portanto indico a posição e não as páginas, considerando a medida n. 1 dos caracteres indicada no display.

Nella seconda fase dell'immigrazione, il Brasile era già considerato un luogo privilegiato, un mercato in grado di fornire materie prime e alimenti, e di assorbire grandi quantità di prodotti italiani. La stessa comunità italiana, già installata nel paese, agirebbe come un polo agglutinante capace di generare mercati per i prodotti italiani e di potenziare un'influenza culturale per stimolare una relazione più stretta e armoniosa tra i due paesi. La terza fase, come sappiamo, è iniziata negli anni '50, quando sono state create cooperative e società di industrializzazione per sfruttare la forza lavoro e la produzione locale. In questa fase migrarono individui isolati, persone con un certo livello di scolarizzazione, diversi da quelli che arrivarono in Brasile alla fine del XIX secolo e nei primi decenni del XX secolo, in generale famiglie contadine, i cui membri erano analfabeti o con un basso livello di scolarizzazione.

Il viaggio della famiglia Gattai verso il Brasile era iniziato due anni prima del loro imbarco sulla *Città di Roma* a Genova, quando il nonno di Zélia, Arnaldo Gattai, un anarchico di principi anticlericali che viveva in Toscana, ebbe modo di leggere il libro intitolato *I Comuni in Riva al Mare*, scritto dal dottor Giovanni Rossi, pseudonimo Cardias, agronomo, poeta e giornalista pisano. Rossi idealizzò la creazione di una “Colonia Socialista Sperimentale”, in un paese dell'America Latina, un tipo di società senza leggi, senza religione, senza proprietà privata, un esperimento che, anche se sopravvisse per un breve periodo, divenne realtà con la creazione della famosa Colonia Cecilia in Paraná. Cardias ha iniziato a reclutare volontari attraverso i giornali e nelle riunioni pubbliche. Fonda a Brescia il giornale *Lo Sperimentale* in cui diffonde il pensiero socialista e anarchico, definendo la fondazione della colonia sperimentale come un'opportunità per applicare i principi socialisti nella produzione, nell'organizzazione collettiva e nei rapporti personali. Nelle parole del narratore, Rossi sottolineava che questa era un'avventura solo per “*idealistas endurecidos na luta, dispostos a realizar uma grande experiência social, sem medir sacrificios*” (GATTAI, Z, 2009: 2226)¹³. I candidati stavano emergendo e, tra questi, c'era Francesco Arnaldo Gattai, che si imbarcò per il Brasile con la moglie e i cinque figli con l'intenzione di realizzare il suo sogno di coltivare la propria terra, insieme ai suoi connazionali in una colonia socialista, “una comunità di puri principi”. Le condizioni del viaggio erano infami, il padre di Zélia aveva solo cinque anni e la sorella più piccola, ancora neonata, si ammalò durante la traversata atlantica e, malnutrita, morì all'arrivo nel porto di Santos. La famiglia Gattai e i 150 compatrioti che sbarcarono non sapevano che Dom Pedro II aveva lasciato il paese, né che la Repubblica era stata proclamata nel novembre 1889.

¹³ Uso qui l'edizione Ebook: GATTAI, Zélia (2009). *Anarquistas, graças a Deus. Memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, quindi indico la posizione e non le pagine, considerando la misura n. 1 dei caratteri indicati nel display.

As terras prometidas pelo Imperador aos italianos se tornariam motivo de contenda política, entre Império e República. Em Santos, «depois de desinfetados», continuaram a viagem até o acampamento: «Um grande barracão erguido junto a um córrego, pequenas barracas em construção, homens movimentando-se para cima e para baixo, um pedaço de terra já limpa para o cultivo ao lado de um pequeno bosque» (Id., 2282). A revista anarquista portuguesa *A Revolta*¹⁴, publicada em Lisboa, em 5 de março de 1893, descrevia com entusiasmo o feito daqueles pioneiros que a 17 km da pequena cidade de Palmeiras, no Paraná-Brasil, tinham erguido a Colônia socialista-anárquica Cecília, com uma superfície aproximada de 278000 m². O assentamento, chamado Anarquia, era composto de 22 casas de madeira, cozinha e refeitório, e, dizia o editorial, fora fundado em abril de 1890 por oito companheiros e reconstruído em junho de 1891, onde viviam 88 pessoas completamente livres.

Zélia, recorrendo às memórias da família, descreve o vilarejo de outro modo, enquanto um lugar hostil e miserável que aos poucos fora abandonado pelos italianos que, não resistindo às condições de miséria e de fome, foram obrigados a procurar trabalho fora das terras, sobretudo nas construções de estradas de ferro. Entretanto, segundo a versão dos Gattai, a Colônia teria sido abandonada devido às divergências políticas que levaram as autoridades republicanas a exigir dos colonos a compra das terras que ocupavam e o pagamento dos impostos atrasados. De fato, Américo Lobo Leite Pereira, nomeado na época governador do Estado do Paraná, em substituição ao Dr. Uladislau Herculano de Freitas Guimarães (1865-1926), teria decretada inválida a doação feita pela Imperador Dom Pedro II, exigindo dos colonos o pagamento das taxas. Sem dinheiro e não havendo nenhum documento que comprovasse a doação, os italianos abandonaram o projeto. Uma outra versão de viés «anticlerical», contada por Guerrando, tio de Zélia, atribui o fim da Colônia à construção de uma igreja católica nas proximidades do acampamento, cujo objetivo era o de hostilizar e reprimir os anarquistas, usando artifícios para prejudicar a colheita que permitia a sobrevivência dos imigrantes.

Dos fatores de atração e expulsão relativa à emigração italiana, resultam úteis os esforços comparativos entre movimento emigratório e ciclos econômicos que confirmam as avaliações de vários estudiosos sobre o assunto. Um estudo articulado, conforme Franzina, mostra também que a história das ideias e das ideologias, produtoras de mudanças sociais, é elemento aliado ao problema da história política e, por que não, sindicalista das emigrações italianas.

¹⁴ Os grupos anarquistas mantinham contato com o jornal francês *Le Revolté*, publicado com a colaboração de Eliseu Reclus e Pedro Kropotkine. Reclus, geógrafo e anarquista, visitou Portugal em 1886 e, em Lisboa, foi recebido pelo jovem João António Cardos, conviveu intimamente com anarquistas da época, entre eles, António José de Ávila, Bakunin, Pedro Kropotkine, Cafiero, A. Hamon, Malatesta, Merlino, Pietro Gori. Ver MENESES, Lená Medeiros de; MATOS, Maria Izilda S. *Portugueses: ações e lutas políticas*. São Paulo: Edições Venora, 2015. Quase todos esses nomes são citados por Zélia Gattai em *Anarquistas, graças a Deus*. A presença de Reclus em Portugal valeu como «injeção ideológica». Daí a rapidez com que as ideias anarquistas se difundiram na época. Ver também: RODRIGUES, Edgar. *História do movimento anarquista em Portugal*. Piracicaba: Ateneu Diego Giménez, 2010 [1 ed. Florianópolis: Insular, 1999].

La terra promessa dall'imperatore agli italiani doveva diventare una fonte di contesa politica tra l'Impero e la Repubblica. A Santos, “dopo essersi disinfettati”, continuarono il loro viaggio verso l'accampamento: “Um grande barracão erguido junto a um correjo, pequenas barracas em construção, homens movimentando-se para cima e para baixo, um pedaço de terra ja limpa para o cultivo ao lado de um pequeno bosque” (Id., 2282). La rivista anarchica portoghese *A Revolta*¹⁵, pubblicata a Lisbona il 5 marzo 1893, descriveva con entusiasmo l'impresa di quei pionieri che, a 17 km dalla piccola città di Palmeiras, nel Paraná-Brasile, avevano eretto la Colonia socialista-anarchica Cecília, con una superficie di circa 278000 m². L'insediamento, chiamato Anarchia, era composto da 22 case di legno, cucina e sala da pranzo, e, diceva l'editoriale, era stato fondato nell'aprile 1890 da otto compagni e ricostruito nel giugno 1891, dove vivevano 88 persone completamente libere.

Zélia, attingendo ai ricordi della sua famiglia, descrive il villaggio in un altro modo, come un luogo ostile e miserabile che era stato gradualmente abbandonato dagli italiani che, incapaci di resistere alle condizioni di miseria e di fame, erano costretti a cercare lavoro fuori dalla terra, soprattutto nella costruzione di ferrovie. Tuttavia, secondo la versione dei Gattai, la colonia sarebbe stata abbandonata a causa di divergenze politiche, che portarono le autorità repubblicane ad esigere che i coloni comprassero le terre che occupavano e pagassero le tasse arretrate. Infatti, Américo Lobo Leite Pereira, nominato all'epoca governatore dello Stato del Paraná, in sostituzione del dottor Uladislau Herculano de Freitas Guimarães (1865-1926), avrebbe decretato invalida la donazione fatta dall'imperatore Dom Pedro II, chiedendo che i coloni pagassero le tasse. Senza soldi e senza documenti che provassero la donazione, gli italiani abbandonarono il progetto. Un'altra versione con un pregiudizio “anticlericale”, raccontata da Guerrando, lo zio di Zélia, attribuisce la fine della Colonia alla costruzione di una chiesa cattolica nelle vicinanze del campo, il cui scopo era di molestare e reprimere gli anarchici, usando artifici per danneggiare il raccolto che permetteva agli immigrati di sopravvivere.

Tra i fattori di attrazione ed espulsione relativi all'emigrazione italiana, gli sforzi comparativi tra emigrazione e cicli economici confermano le valutazioni di diversi studiosi dell'argomento. Uno studio articolato, secondo Franzina, mostra anche che la storia delle idee e delle ideologie, produttrici di cambiamento sociale, è un elemento alleato al problema della storia politica e, perché no, sindacale delle emigrazioni italiane.

¹⁵ I gruppi anarchici mantennero il contatto con il giornale francese *Le Revolté*, pubblicato con la collaborazione di Eliseu Reclus e Pedro Kropotkine. Reclus, geografo e anarchico, visitò il Portogallo nel 1886 e, a Lisbona, fu ricevuto dal giovane João António Cardos, e visse a stretto contatto con gli anarchici dell'epoca, tra cui António José de Ávila, Bakunin, Pedro Kropotkine, Cafiero, A. Hamon, Malatesta, Merlino, Pietro Gori. Vedi MENESES, Lená Medeiros de; MATOS, Maria Izilda S. *Portugueses: ações e lutas políticas*. San Paolo: Edições Venora, 2015. Quasi tutti questi nomi sono citati da Zélia Gattai in *Anarquistas, graças a Deus*. La presenza di Reclus in Portogallo valeva una “iniezione ideologica”. Da qui la velocità con cui le idee anarchiche si diffusero all'epoca. Vedi anche: RODRIGUES, Edgar. *História do movimento anarquista em Portugal*. Piracicaba: Ateneu Diego Giménez, 2010 [1 ed. Florianópolis: Insular, 1999].

O mercado de trabalho e a composição de classe evidenciada e alterada pela emigração são categorias gerais através das quais se podem ler as principais características e valências econômicas, políticas e sociais do movimento migratório italiano em massa, relacionadas à emergente estrutura do capital na Itália e à evolução do capitalismo mundial (FRANZINA, E., 2014: 28). O Anarquismo aportou no Brasil muito antes da política massiva do processo de industrialização e de imigração de massa, embora tenham sido esses dois fatores que contribuíram para a propagação e influência desse ideário entre o operariado. O movimento migratório, nesse sentido, transformou-se em fenômeno social quando uma parte do movimento sindicalista passou a considerá-lo um problema relacionado ao controle do mercado de trabalho nacional e internacional e, conseqüentemente, às políticas de contratação salarial e à tutela assistencial dos trabalhadores. A primeira estratégia dos sindicatos, relativa à política migratória, foi a de construir uma rede internacional de relações que tutelassem os imigrantes, se especializando na criação de «agências de empregos», redes de cooperativas e de oferta de serviços. Com efeito, em 1892, os Gattai, convencidos de que o recrutamento promovido pela imigração oficial não correspondia à realidade vivenciada, em particular por aqueles que foram convocados para o trabalho nas fazendas de café, partiram para a cidade de São Paulo, levando ainda no coração o *slogan* «nem pátria, nem patrão», que influenciou toda uma geração de anarquistas no Brasil (FELICI, I., 2003: 54-64). Na cidade, os imigrantes italianos tornaram-se proletários paulistas (mas nem todos) e concentram-se em alguns bairros: Brás, Mooca, Bexiga e Barra Funda, ganharam nome de proveniência e identidade: «italianinhos».

3.1.3. Figurações «de fachada»

Zélia introduz o seu relato memorialístico indicando a rua onde nasceu e passou a adolescência, uma espécie de tópico frasal do qual deriva a história que envolve os Da Col, católicos do Vêneto de Perarolo, e os Gattai, anarquistas de Florença: a partir daquele casarão antigo, «situado na Alameda Santos número 8», rua de casas modestas, vizinha pobre da Paulista, entre a Rua da Consolação e a Bela Cintra, centro nevrálgico de uma São Paulo que canalizava as ambições da burguesia de viver em uma cidade do futuro, denominada locomotiva do Brasil. Para quem vinha do centro da cidade, a Alameda Santos era a primeira rua paralela à Avenida Paulista, onde residiam na época os ricos, os graúdos, grande parte novos-ricos e por isso a circulação pela Paulista era limitada. Nem todos tinham a permissão de transitar pela avenida, para não lhe danificar o calçamento, não incomodar os moradores. Tudo o que fosse inoportuno deveria passar pela Alameda Santos, «uma das ruas mais movimentadas e estrumadas do bairro» (GATTAI, Z., 2009: 564), diz a autora;

Il mercato del lavoro e la composizione di classe evidenziata e alterata dall'emigrazione sono categorie generali attraverso le quali si possono leggere le principali caratteristiche e valenze economiche, politiche e sociali del movimento migratorio di massa italiano, legate alla struttura del capitale emergente in Italia e all'evoluzione del capitalismo mondiale (FRANZINA, E., 2014: 28). L'anarchismo arrivò in Brasile molto prima della politica di massa del processo di industrializzazione e dell'immigrazione di massa, anche se furono questi due fattori a contribuire alla diffusione e all'influenza di questa ideologia tra i lavoratori. Il movimento migratorio, in questo senso, è diventato un fenomeno sociale quando una parte del movimento sindacale ha cominciato a considerarlo come un problema legato al controllo del mercato del lavoro nazionale e internazionale e, di conseguenza, alle politiche di assunzione dei salari e alla tutela del benessere dei lavoratori. La prima strategia dei sindacati, legata alla politica migratoria, fu quella di costruire una rete internazionale di relazioni che proteggesse gli immigrati, specializzandosi nella creazione di “agenzie di lavoro”, reti di cooperative e fornitura di servizi. Infatti, nel 1892, i Gattai, convinti che il reclutamento promosso dall'immigrazione ufficiale non corrispondesse alla realtà vissuta, soprattutto da coloro che erano chiamati a lavorare nelle piantagioni di caffè, partirono per la città di San Paolo, portando ancora nel cuore lo slogan “né patria, né capo”, che influenzò un'intera generazione di anarchici in Brasile (FELICI, I., 2003: 54-64). Nella città, gli immigrati italiani divennero proletari di San Paolo (ma non tutti) e concentrati in alcuni quartieri: Brás, Mooca, Bexiga e Barra Funda, si guadagnarono un nome di provenienza e identità: “*italianinhos*”.

3.1.3. Raffigurazioni “di facciata”

Zélia introduce il suo racconto memorialistico indicando la strada dove è nata e ha trascorso la sua adolescenza, una sorta di argomento frasale da cui deriva la storia che coinvolge i Da Col, cattolici veneti di Perarolo, e i Gattai, anarchici di Firenze: da quella vecchia casa, “situata in Alameda Santos numero 8”, una strada di case modeste, una povera vicina paulista, tra Rua da Consolação e Bela Cintra, centro nevralgico di una San Paolo che incanalava le ambizioni della borghesia di vivere in una città del futuro, chiamata la locomotiva del Brasile. Per chi veniva dal centro della città, Alameda Santos era la prima strada parallela all'Avenida Paulista, dove all'epoca vivevano i ricchi e i benestanti, soprattutto i nuovi ricchi. Non tutti erano autorizzati a circolare sul viale, per non danneggiare il marciapiede o disturbare i residenti. Tutto ciò che era inopportuno doveva passare per Alameda Santos, “*uma das ruas mais movimentas e estrumadas do bairro*” (GATTAI, Z., 2009: 564), dice l'autore;

por ela transitavam os cortejos fúnebres, os imensos cavalos negros, enfeitados de penachos puxando o coche funerário, as carrocinhas de pão e os burros que levavam o leite nas cangalhas (Ibid.).

O pai, Ernesto Gattai, alugou a casa por volta de 1910, e, embora desprovida de conforto, era uma residência espaçosa que abrigaria a família em crescimento assim como a cidade que os acolhera. Ali, numa velha cocheira, ele instalou sua primeira oficina mecânica, antes fora empregado na oficina do pai, na Rua Barão de Itapetininga (oficina de consertos de bicicletas, armas de fogo, máquinas de costura etc.). Sua paixão eram os automóveis, símbolos de modernidade e do processo de industrialização, além de objeto de consumo de uma elite que marcava suas posições, diferenças de classe e *status* social. Para aumentar o orçamento de casa, Ernesto também trabalhara como chofer para a famosa e poderosa família dos Marinho Prado, que vivia em uma mansão no elegante bairro paulista de Higienópolis, construída na chácara Vila Maria, cujos limites compreendiam o início da Rua Santa Cecília, atualmente Rua Dona Veridiana, até a atual Avenida Angélica, i.e., entre a Avenida Higienópolis e a rua hoje chamada Jaguaribe: «bairros dos ricos autênticos, com tradição e fidalguia» (Id., 95), comenta a narradora. «Fardado de branco, perneiras pretas reluzentes de graxa e escova, luvas brancas e boné» (Ibid.), revelando-lhe a condição de operário de luxo, o pai de Zélia serviu durante dois anos ao empresário Matinho Prado e a esposa (e sobrinha) Dona Veridiana da Silva Prado, uma mulher à frente do seu tempo que promovia em sua residência grandes reuniões para artistas e intelectuais, entre os quais Capistrano de Abreu, Ramalho Ortigão, Graça Aranha, Joaquim Nabuco. Ernesto acompanhava também Remo e Caio Prado Jr., o Caíto, bisneto de dona Veridiana, «menino desenvolvido e forte» (Id., 104) que, crescendo rapidamente, perdia «as finas roupinhas, muitas vezes herdadas pelo filho do chofer» (Ibid.). Mas Ernesto não nascera para receber ordens, para «servir patrões. Não era homem para andar de luvas, empertigar-se ao abrir portas de carros, permanecer imóvel como estátua [...]. Três filhos já haviam nascido, outros mais viriam. Era necessário estabilizar a vida, procuraria um barracão e abriria uma oficina mecânica» (GATTAI, Z., 2009: 104). Da Praça Olavo Bilac até o Largo do Paraíso, era, segundo a autora, aquele «desparrame de ostentação» (Id., 44) e não era difícil identificar a nacionalidade dos proprietários das casas através de suas fachadas. O próprio Rocco Andretta, proprietário do imóvel alugado aos Gattai, exigia dos locatários a conservação dos murais no terraço lateral da casa, paisagens pintadas pelo mestre Joaquim (Joaquina, conforme a pronúncia italiana de seu Roque), um mulato acaboclado de meia-idade. O napolitano Rocco escolheu com cuidado os símbolos que lembravam a sua terra distante: o Vesúvio, a fumaça e as labaredas, e Joaquim os interpretou a partir da sua visão edênica do paraíso e de sobrevivência:

attraverso di essa passavano i cortei funebri, gli enormi cavalli neri, ornati di piume che tiravano la carrozza funebre, i carretti del pane e gli asini che portavano il latte a cannone (Ibid.).

Il padre, Ernesto Gattai, affittò la casa intorno al 1910, e, anche se priva di comfort, era una residenza spaziosa che avrebbe ospitato la famiglia in crescita così come la città che li aveva accolti. Lì, in una vecchia stalla, mise su la sua prima officina meccanica, essendo stato precedentemente impiegato nell'officina di suo padre in Rua Barão de Itapetininga (officina di riparazione di biciclette, armi da fuoco, macchine da cucire, ecc.) La sua passione erano le automobili, simboli della modernità e del processo di industrializzazione, oltre ad essere l'oggetto di consumo di un'élite che segnava le loro posizioni, le differenze di classe e lo status sociale. Per aumentare il bilancio familiare, Ernesto lavorava anche come autista per la famosa e potente famiglia Marinho Prado, che viveva in una villa nell'elegante quartiere di San Paolo di Higienópolis, costruito nella fattoria Vila Maria, i cui limiti comprendevano l'inizio di Rua Santa Cecília, attualmente Rua Dona Veridiana, fino all'attuale Avenida Angélica, cioè tra Avenida Higienópolis e la strada oggi chiamata Jaguaribe: “bairros dos ricos autenticos, com tradicao e fidalguia” (id.: 95), commenta la voce narrante. “Fardado de branco, perneiras pretas reluzentes de graxa e escova, luvas brancas e bone” (Ibid.), rivelando il suo status di lavoratore di lusso, il padre di Zélia servì per due anni l'uomo d'affari Matinho Prado e sua moglie (e nipote) Dona Veridiana da Silva Prado, una donna in anticipo sui tempi che promosse nella sua residenza grandi riunioni per artisti e intellettuali, tra cui Capistrano de Abreu, Ramalho Ortigão, Graça Aranha, Joaquim Nabuco. Ernesto accompagnava anche Remo e Caio Prado Jr., Caíto, il pronipote della signora Veridiana, “un ragazzo sviluppato e forte” (Id., 104) che, crescendo rapidamente, perse “i bei vestiti, spesso ereditati dal figlio dell'autista” (Ibid.). Ma Ernesto non è nato per prendere ordini, per “servir patrões. Não era homem para andar de luvas, empertigar-se ao abrir portas de carros, permanecer imóvel como estatua [...]. Três filhos ja haviam nascido, outros mais viriam. Era necessário estabilizar a vida, procuraria um barracao e abriria uma oficina mecânica” (GATTAI, Z., 2009: 104). Da Praça Olavo Bilac a Largo do Paraíso, era, secondo l'autore, quell'ostentata ricchezza (Id., 44) e non era difficile identificare la nazionalità dei proprietari delle case attraverso le loro facciate. Lo stesso Rocco Andretta, proprietario dell'immobile affittato ai Gattai, pretese dagli inquilini la conservazione dei murales sulla terrazza laterale della casa, paesaggi dipinti dal maestro Joaquim (Joaquina, secondo la pronuncia italiana del signore Roque), un mulatto acaboclado di mezza età. Il napoletano Rocco scelse con cura i simboli che richiamavano la sua terra lontana: il Vesuvio, il fumo e le fiamme, e Joaquim li interpretò a partire dalla sua visione edenica del paradiso e della sopravvivenza:

Escolheu a parte mais espaçosa da parede, a mais vista da rua, para ali colocar o Vesúvio, fumaça e labaredas evolvendo-se da cratera, céu azul, grandes pássaros – que, na interpretação nacionalista de Joaquim, viraram coloridos papagaios, araras e tucanos – voando e, embaixo, na base, algumas carrocinhas carregadas de verduras e frutas, outras de tijolos e materiais de construção, puxadas a burros. As carrocinhas e os burros estavam presentes em todas as paisagens. Quem sabe, no fundo, talvez fizessem parte da propaganda de sua “frota” de transportes (id.: 122).

Os palacetes ornados com parques e jardins eram, em geral, construídos de acordo com a nacionalidade do proprietário, a exemplo os de estilo mourisco que, em sua maioria, pertenciam a árabes, e os de varandas e pórticos de altas colunas imitavam os antigos «palazzi» romanos e outros de caráter essencialmente palladiano¹⁶ revelavam a presença dos italianos. O vale-tudo arquitetônico e os modismos importados espalhavam-se pelas cidades brasileiras, desde São Paulo e Rio de Janeiro, até Manaus. Certas residências chamadas de palacetes, como se refere Zélia Gattai à mansão da família Puccinelli, no elegante bairro do Jardim Europa, eram cópias de *villas* italianas, ou de pequenos hotéis e prédios franceses. Além disso, seus proprietários exibiam com orgulho a origem estrangeira do material empregado na construção das casas, dos sobrados e das mansões híbridas em estilo português. Entretanto, o que predominava na cidade era o estilo neorrenascentista por influência dos arquitetos, mestres-de-obras e desenhistas italianos imigrantes, como Felisberto Ranzini e Alfredo Borioni, que souberam interpretar o estilo nacionalista neocolonial e dar um toque de «italianidade» às tradições lusitanas, conforme a visão do engenheiro português Ricardo Severo. A fachada era tudo, diz Sevcenko. Elas «tornaram-se a preocupação permanente e ubíqua, não só na arquitetura» (SEVCENKO, N., 1999: 96), mas davam o tom da transformação social e da atmosfera cultural da cidade, diz o autor: «O progresso está na altura de novas ruas e avenidas, onde a construção peca pela ausência de arquitetura e prima pelos maciços de alvenaria. Um progresso de argamassa» (Ibid.). São Paulo inicia, assim, sua verticalização, visto que começavam a escassear, a partir do centro, as áreas disponíveis para a construção; assim, economizando nos terrenos, a fórmula era: «os edifícios ganham em altura e perdem em área» (PINTO, A., 1912:8). Surgem, nas palavras de Zélia,

¹⁶ Andrea Palladio (Andrea di Pietro della Gondola, Padova, 1508-1580) foi o primeiro arquiteto a usar a fachada dos tempos antigos em residências privadas, buscando estabelecer relações proporcionais simples e harmônicas, e de fácil percepção entre altura, largura e profundidade em um edifício. As *villas* palladianas exibem esta qualidade, ao bloco deve ser dada a fachada do templo clássico que associasse dignidade e nobreza. Ao aplicar as fachadas dos tempos antigos em suas *villas*, o arquiteto italiano recriava também a fachada das antigas construções do arquiteto romano Vitruvio, desenvolvidas por Leon Battista Alberti.

Escolheu a parte mais espaçosa da parede, a mais vista da rua, para ali colocar o Vesúvio, fumaça e labaredas evolvendo-se da cratera, céu azul, grandes pássaros – que, na interpretação nacionalista de Joaquim, viraram coloridos papagaios, araras e tucanos – voando e, embaixo, na base, algumas carrocinhas carregadas de verduras e frutas, outras de tijolos e materiais de construção, puxadas a burros. As carrocinhas e os burros estavam presentes em todas as paisagens. Quem sabe, no fundo, talvez fizessem parte da propaganda de sua “frota” de transportes (id.: 122).

I palazzi ornati da parchi e giardini erano, in generale, costruiti secondo la nazionalità del proprietario, per esempio, quelli di stile moresco che, nella loro maggioranza, appartenevano agli arabi, e quelli con balconi e portici di alte colonne imitavano gli antichi “palazzi” romani e altri di carattere essenzialmente palladiano¹⁷ rivelavano la presenza di italiani. L'architettura di tutti i mestieri e le mode importate si diffusero nelle città brasiliane, da San Paolo e Rio de Janeiro a Manaus. Certe residenze chiamate palacetes, come Zélia Gattai si riferisce alla villa della famiglia Puccinelli, nell'elegante quartiere Jardim Europa, erano copie di ville italiane, o di piccoli alberghi e palazzi francesi. Inoltre, i loro proprietari mostravano con orgoglio l'origine straniera dei materiali utilizzati nella costruzione delle case, case a schiera e palazzi ibridi in stile portoghese. Tuttavia, quello che predominò nella città fu lo stile neorinascimentale, influenzato da architetti italiani immigrati, capomastri e designer, come Felisberto Ranzini e Alfredo Borioni, che seppero interpretare lo stile neocoloniale nazionalista e dare un tocco “italiano” alle tradizioni lusitane, secondo la visione dell'ingegnere portoghese Ricardo Severo. La facciata era tutto, dice Sevcenko. Essi “divennero la preoccupazione permanente e onnipresente, non solo nell'architettura” (SEVCENKO, N., 1999: 96), ma diedero anche il tono alla trasformazione sociale e all'atmosfera culturale della città, dice l'autore: “Il progresso è all'altezza di nuove strade e viali, dove la costruzione manca di architettura ed eccelle nelle masse di muratura. Un progresso del mortaio” (Ibid.). San Paolo iniziò così la sua verticalizzazione, poiché le aree disponibili per la costruzione stavano diventando scarse, a partire dal centro; così, risparmiando sul terreno, la formula era: “gli edifici guadagnano in altezza e perdono in superficie” (PINTO, A., 1912: 8). Nelle parole di Zélia, apparvero

¹⁷ Andrea Palladio (Andrea di Pietro della Gondola, Padova, 1508-1580) fu il primo architetto a utilizzare la facciata dell'antichità nelle residenze private, cercando di stabilire relazioni proporzionali semplici, armoniose e facilmente percepibili tra altezza, larghezza e profondità in un edificio. Le ville palladiane mostrano questa qualità, il blocco dovrebbe avere la classica facciata del tempio che associava dignità e nobiltà. Applicando le facciate dei tempi antichi alle sue ville, l'architetto italiano ricreò anche la facciata degli antichi edifici dell'architetto romano Vitruvio, sviluppata da Leon Battista Alberti.

os prédios altos do centro da cidade, invadida pelos automóveis importados – o francês *Dedion Boutton*, o italiano *Alfa Romeo* – «de grossos tubos que desprendiam, em violentas explosões, gases e fumaça escura» (Id., 254), além dos estridentes e assustadores fonfons de buzinas que abriam passagem para os motoristas incautos que infringiam as regras de trânsito, chegando, muitas vezes, «ao abuso de alcançar mais de 20 quilômetros a hora, velocidade permitida somente nas estradas» (Ibid.) O primeiro arranha-céu paulistano – o luxuoso Martinelli – foi construído entre 1924-1934, com fachada cor-de-rosa, elevadores e telefones importados da Suíça, cimento da Suécia, escada e revestimento de parede em mármore de Carrara, sanitários da Inglaterra e espelhos da Bélgica. Idealizado pelo empresário ítalo-brasileiro Giuseppe Martinelli, foi projetado pelo arquiteto Húngaro Vilmos Fillinger, membro da Academia de Belas Artes de Viena. O prédio de 30 andares, frequentado na época pela elite da cidade e situado entre as ruas São Bento, Líbero Badaró e São João, no centro da capital paulista, abrigou hotel, cinema, boate, clubes, sindicatos, sede de partidos, restaurantes além de ter hospedado por vários anos o próprio Martinelli. Em 1944, foi rebatizado de Edifício América, mas o nome não vingou. Vencido o preconceito e as dificuldades, tornou-se símbolo da aristocracia e um dos locais mais luxuosos da cidade. As novas paisagens consolidavam-se enquanto lugares de trocas culturais, evidenciando as transformações no tecido urbano e afirmando a presença dos imigrantes como elemento fundamental para a criação do conceito de identidade e modernidade¹⁸. São Paulo, descrita e pensada em sua materialidade por Zélia, expandia-se para além da colina que abrigava seu famoso Triângulo Central. Mas qual era mesmo a identidade de São Paulo? Nas palavras de Nicolau Sevcenko:

Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fabricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha passado (SEVCENKO, N., 1992: 31).

¹⁸ É o caso ainda da produção artística da arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992) inserida no contexto das relações entre o ‘velho’ e o ‘novo’ mundo. Contrária às orientações artísticas e arquitetônicas valorizadas pelo fascismo, Lina (diminutivo de Achillina) mudou-se para Milão, onde trabalhou com o arquiteto Gió Ponti. Casou-se, em 1946, com o crítico historiador da arte Pietro Maria Bardi (1900-1999), com quem viajou para o Brasil, fixando residência em São Paulo. Na capital, o marido foi convidado pelo jornalista e empresário Assis Chateaubriand a fundar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo (M.A.S.P.). Em 1948, Lina inaugurou com o arquiteto italiano Giancarlo Piretti (1906-1977) o *Studio d’Arte Palma*, especializado na produção de móveis de madeira compensada e materiais «brasileiros populares», cuja concepção estilística baseava-se numa «arquitetura pobre», i.e., um modo de ‘devorar’ a cultura popular e conjugá-la às soluções mais ousadas da vanguarda.

gli alti edifici del centro della città, invasi da auto importate – la francese *Dedion Boutton*, l'italiana *Alfa Romeo* - “*de grossos tubos que desprendiam, em violentas explosoes, gases e fumaca escura*” (Id, 254), oltre agli striduli e spaventosi suoni di clacson che aprivano la strada ad incauti automobilisti che infrangevano le regole del traffico, spesso “*ao abuso de alcancar mais de 20 quilometros a hora, velocidade permitida somente nas estradas*” (Ibid.) Il primo grattacielo di San Paolo - il lussuoso Martinelli - fu costruito tra il 1924 e il 1934, con una facciata rosa, ascensori e telefoni importati dalla Svizzera, cemento dalla Svezia, scale e rivestimenti in marmo di Carrara, gabinetti dall'Inghilterra e specchi dal Belgio. Concepito dall'uomo d'affari italo-brasiliano Giuseppe Martinelli, fu progettato dall'architetto ungherese Vilmos Fillinger, membro dell'Accademia di Belle Arti di Vienna. L'edificio di 30 piani, frequentato all'epoca dall'élite della città e situato tra le vie São Bento, Líbero Badaró e São João, nel centro della capitale di San Paolo, ospitava hotel, cinema, nightclub, club, sindacati, sedi di partiti, ristoranti e ospitò per diversi anni lo stesso Martinelli. Nel 1944, fu ribattezzato Edifício América (Edifício America), ma il nome non sopravvisse. Dopo aver superato pregiudizi e difficoltà, divenne un simbolo dell'aristocrazia e uno dei luoghi più lussuosi della città. I nuovi paesaggi si consolidarono come luoghi di scambio culturale, evidenziando le trasformazioni del tessuto urbano e affermando la presenza degli immigrati come elemento fondamentale nella creazione del concetto di identità e modernità¹⁹. San Paolo, descritta e pensata nella sua materialità da Zélia, si è estesa oltre la collina che proteggeva il suo famoso Triangolo Centrale. Ma qual era davvero l'identità di San Paolo? Nelle parole di Nicolau Sevcenko:

Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fabricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical nem subtropical; não era ainda moderna, mas ja não tinha passado (SEVCENKO, N., 1992: 31).

¹⁹ Questo è anche il caso della produzione artistica dell'architetto Lina Bo Bardi (1914-1992) nel contesto delle relazioni tra il “vecchio” e il “nuovo” mondo. Opposta agli orientamenti artistici e architettonici valorizzati dal fascismo, Lina (abbreviazione di Achillina) si trasferì a Milano, dove lavorò con l'architetto Giò Ponti. Sposò, nel 1946, il critico e storico dell'arte Pietro Maria Bardi (1900-1999), con il quale viaggiò in Brasile, stabilendosi a San Paolo. Nella capitale, suo marito fu invitato dal giornalista e uomo d'affari Assis Chateaubriand a fondare e dirigere il Museo d'Arte di San Paolo (M.A.S.P.). Nel 1948 Lina aprì con l'architetto italiano Giancarlo Piretti (1906-1977) lo *Studio d'Arte Palma*, specializzato nella produzione di mobili in compensato e materiali “popolari brasiliani”, la cui concezione stilistica si basava su una “architettura povera”, cioè un modo di “divorare” la cultura popolare e coniugarla alle soluzioni più ardite dell'avanguardia.

No caos da metropolização de São Paulo, a cidade seria uma espécie de *Cativeiro da Babilônia*, sugere o autor, fazendo referência aos milhares de seres desenraizados, submetidos a um aviltamento em progressão geométrica; era um enigma para seus próprios habitantes.

3.1.4. Nem só de pão vive o homem. Ficções do espaço

Contemporaneamente às novas construções, prosperavam também o comércio e os espaços de cultura e divertimento. É através dos passeios da personagem dona Angelina pela cidade de São Paulo que nos aproximamos do aspecto socioeconômico, geográfico e de um complexo de construções materiais, físicas, simbólicas e ideológicas desse espaço urbano. Às quartas-feiras, a mãe de Zélia costumava visitar sua irmã Margarida que vivia no Brás, partia após o almoço e fazia sempre o mesmo itinerário: «tomava o bonde na esquina da Avenida Paulista com Consolação, saltava na Praça do Patriarca. Por duzentos réis, podia-se ir de casa até à Rua Quinze de Novembro, onde havia conexão para o Brás» (GATTAI, Z., 2009: 1584), contudo Angelina preferia descer do bonde²⁰, atravessar a pé a Rua Direita, passando pelas grandes e mais luxuosas lojas²¹ da cidade: *Mappin Store*, espaço que se tornou o principal ponto de encontro da elite paulistana, impulsionado pelo mercado do café; uma espécie de loja de departamentos de origem inglesa que antecipou o conceito de *shopping center*, foi fundada em 1913 e instalada na Rua 15 de Novembro (na Praça do Patriarca). Depois Angelina examinava as vitrines da conhecida «Casa Alemã», loja de confecção fundada pelo imigrante alemão Daniel Heydenreich e, em seguida, detinha-nas nas promoções da «Casa Lebre», situada na antiga Rua Imperatriz (atual rua 15 de Novembro), na esquina da Rua Direita, que comercializava brinquedos, artigos domésticos, perfumaria, porcelanas e cristais; e, finalmente, delongava-se a olhar as novidades da famosa «Loja Ceylão», «sortida de flores e frutos artificiais, lanternas de papel colorido, cestos de todos os formatos» (GATTAI, Z., 2009:1594): «As vitrines das lojas eram renovadas todas as semanas e mamãe parava diante de cada uma, espiando as novidades, embora jamais comprasse nada. O dinheiro de que dispunha não dava para abusos» (GATTAI, Z., 2009: 1593).

²⁰ Somente a 2 de outubro de 1872, a Companhia Carris de Ferro, depois Viação Paulista, inaugurou a primeira linha de bondes entre o largo do Carmo e a estação da Luz, pelas ruas Direita e Imperatriz (hoje 15 de novembro). Os bondes surgem como um espaço móvel dos operários, e os primeiros que trafegaram essa linha não tinham precisamente as dimensões dos atuais da Light: eram mais estreitos, os maiores contavam com cinco bancos e, três, os menores. Ver Affonso A. de Freitas, 1921, p. 23.

²¹ No final do século XIX e no início do XX, lojas como essas e outras, tais como: Casa Paiva, As Duas Cidades, Casa Hamburguesa, Casa Lemke, A favorita, Ao Mundo Elegante, Casa Bonilha, Palais Royal, Humbmayer, Casa Sloper e Casa Enxoval, além da Casa Alemã, «eram responsáveis pelo fornecimento da maior parte do aparato material das modas femininas que se introduziam na capital paulista» (BARBUY, H. 2006:189).

Nel caos della metropolizzazione di San Paolo, la città sarebbe una specie di *Prigionia Babilonese*, suggerisce l'autore, riferendosi alle migliaia di esseri sradicati, sottoposti al degrado in progressione geometrica; era un enigma per i suoi stessi abitanti.

3.1.4. Non di solo pane vive l'uomo. Le narrative dello spazio

Contemporaneamente alle nuove costruzioni, prosperarono anche il commercio e gli spazi per la cultura e il divertimento. È attraverso le passeggiate del personaggio signora Angelina per la città di San Paolo che ci avviciniamo all'aspetto socioeconomico e geografico e a un complesso di costruzioni materiali, fisiche, simboliche e ideologiche di questo spazio urbano. Il mercoledì la madre di Zélia andava a trovare sua sorella Margarida che viveva a Brás, partiva dopo pranzo e faceva sempre lo stesso percorso: “[...] tomava o bonde na esquina da Avenida Paulista com Consolação, saltava na Praça do Patriarca. Por duzentos réis, podia-se ir de casa até a Rua Quinze de Novembro, onde havia conexão para o Brás” (GATTAI, 2009: 1584), tuttavia Angelina preferì scendere dal tram²², attraversare a piedi la Rua Direita, passando per i grandi e più lussuosi negozi²³ della città: *Mappin Store*, spazio che divenne il principale punto d'incontro dell'élite di San Paolo, spinto dal mercato del caffè; un tipo di grande magazzino di origine inglese che anticipò il concetto di centro commerciale, fu fondato nel 1913 e installato in Rua 15 de Novembro (in Piazza Patriarca). Angelina esaminava le vetrine della nota “Casa Alemã”, un negozio di abbigliamento fondato dall'immigrato tedesco Daniel Heydenreich e poi posava gli occhi sulle promozioni della “Casa Lebre”, situata nella vecchia “Rua Imperatriz” (oggi Rua 15 de Novembro), all'angolo con Rua Direita, che vendeva giocattoli, articoli per la casa, profumeria, porcellana e cristallo; e, infine, si soffermava a lungo a guardare le novità della famosa “Loja Ceylão”, “*sortida de flores e frutos artificiais, lanternas de papel colorido, cestos de todos os formatos*” (GATTAI, Z., 2009:1594): “*As vitrines das lojas eram renovadas todas as semanas e mamãe parava diante de cada uma, espiando as novidades, embora jamais comprasse nada. O dinheiro de que dispunha não dava para abusos*” (GATTAI, Z., 2009: 1593).

²² Solamente il 2 ottobre 1872 la Companhia Carris de Ferro (poi Viação Paulista) inaugurò la prima linea tranviaria tra Largo do Carmo e la stazione Luz, lungo Rua Direita e Rua Imperatriz (oggi Rua 15 de Novembro). I tram nascono come uno spazio mobile degli operai, e i primi che trafficavano di questa linea non avevano esattamente le dimensioni dei tram leggeri di oggi: erano più stretti, il più grande aveva cinque panchine e il più piccolo tre. Vedi Affonso A. de Freitas, 1921, p. 23.

²³ Alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX secolo, negozi come questi e altri, come Casa Paiva, As Duas Cidades, Casa Hamburguesa, Casa Lemke, A Favorite, Ao Mundo Elegante, Casa Bonilha, Palais Royal, Humbmayer, Casa Sloper e Casa Enxoval, oltre a Casa Alemã, “erano responsabili della fornitura della maggior parte dell'apparato materiale della moda femminile che fu introdotta nella capitale di San Paolo” (BARBUY, H. 2006:189).

Visitava ainda as lojas de discos onde era possível adquirir as últimas novidades no âmbito da música clássica e das óperas²⁴ italianas que tanto lhe faziam sonhar.

A cidade não era mais dos paulistas bandeirantes, que rasgavam selvas quase impenetráveis, e o seu caráter cosmopolita requeria um novo acento à configuração espacial e identitária, uma geografia capaz de expressar uma nova fisionomia urbana determinada pelo equilíbrio entre funcionalidade, espacialidade, bem-estar e progresso, tornando-se a expressão visual de uma classe social em ascensão. A propósito, assim dizia Adolfo Pinto em 1912: «No quadro dos melhoramentos a realizar para que a cidade de S. Paulo ganhe em higiene, conforto e elegância [...] não há obra mais benfazeja, melhoramento mais útil e necessário do que a criação de parques e jardins públicos» (1912: 8), inspirados nos *Bois de Boulogne*, de Paris, *Villa Borghese*, de Roma, *Hyde Park*, de Londres, no *Prater*, de Viena, e outros.

Entretanto, o percurso traçado por Angelina, além de mostrar o lugar dos comerciantes na estrutura social local, revela uma outra história, uma cidade que não era «única», nem «ideal», imaginada pelos anarquistas. O itinerário mostra o espetáculo civilizador da riqueza e da pobreza que se calculava com o crescimento desordenado da cidade: desde o centro até as periferias alastravam-se os abrigos precários e a população proletária. Bertrand Westphal no ensaio *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) observa que, enquanto o ser ficcional é uma tentativa de separar o real da ficção, o espaço físico e sua percepção e produção de sentido estão estreitamente ligados às atividades da imaginação e à representação estética. Neste caso, a tentativa de separar o real da ficção, enquanto espaço físico, é pura ficção. Assim, o mapa da cidade elaborado pela família Gattai introduz também no plano das figurações da cidade a atividade comercial que, instalada no centro da capital, deixava de ter caráter de abastecimento para a sobrevivência e adquiria proporções de atividades econômicas, extinguindo a relação simples e direta entre comerciante e cliente, entre a necessidade e o bem adquirido, substituindo-a pela difusão de ofertas e pela diversidade de mercadoria.

Parte das moradias simples e dos segmentos do comércio de gêneros alimentícios, bem como oficinas, depósitos e fábricas e serviços menos nobres foram deslocadas do Centro «rico»

²⁴ A propósito, é bom lembrar que ainda hoje existe o monumento em homenagem ao compositor Giuseppe Verdi, que, inaugurado em outubro de 1921, foi instalado ao pé da escadaria que une a rua Líbero Badaró ao Vale do Anhangabaú. A obra foi encomendada pela comunidade italiana, através do *Comitato pró Monumento a Verdi*, e executada pelo artista Amadeo Zani, um italiano de Rovigo radicado no Brasil. Foi autor da escultura de Santos Dumont, no Rio de Janeiro, além dos importantes monumentos em homenagem a Alfredo Maia e a Diogo Antônio Feijó, ambos em São Paulo. Trabalhou com o arquiteto Tommaso Gaudenzio Bezzi responsável pela construção do edifício que posteriormente abrigaria o Museu do Ipiranga. Ver CENNI, Franco. *Italianos no Brasil – Andiamo in 'Merica'*. São Paulo. 3ª Edição. Edusp, 2003, p. 454.

Ver Inventário de Obras de Arte em Logradouros Públicos da Cidade de São Paulo. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/?p=4537 [Acedido a data 10 de janeiro de 2020].

Visitava anche i negozi di dischi dove era possibile acquistare le ultime novità nel campo della musica classica e delle opere italiane²⁵ che tanto lo facevano sognare.

La città non apparteneva più ai “*paulistas bandeirantes*”, che si facevano largo in giungle quasi impenetrabili, e il suo carattere cosmopolita richiedeva un nuovo accento sulla configurazione spaziale e sull'identità, una geografia capace di esprimere una nuova fisionomia urbana determinata dall'equilibrio tra funzionalità, spazialità, benessere e progresso, diventando l'espressione visiva di una classe sociale in ascesa. A questo proposito, Adolfo Pinto disse nel 1912: “Nel quadro delle miglitorie da fare perché la città di San Paolo guadagni in igiene, comodità ed eleganza [...] non c'è opera più benefica, miglioramento più utile e necessario che la creazione di parchi e giardini pubblici” (1912: 8), ispirandosi al *Bois de Boulogne* di Parigi, *Villa Borghese* di Roma, *Hyde Park* di Londra, il *Prater* di Vienna, e altri.

Tuttavia, il percorso tracciato da Angelina, oltre a mostrare il posto dei mercanti nella struttura sociale locale, rivela un'altra storia, una città che non era “unica” né “ideale”, immaginata dagli anarchici. L'itinerario mostra lo spettacolo contrastante dei processi civilizzatori della ricchezza e della povertà che si calcolava con la crescita disordinata della città: dal centro alla periferia si diffondevano alloggi precari e una popolazione proletaria. Bertrand Westphal nel suo saggio *La Géocritique. Réel, fiction, espace* (2007) osserva che, mentre l'essere fittizio è un tentativo di separare il reale dalla finzione, lo spazio fisico e la sua percezione e produzione di significato sono strettamente legati alle attività di immaginazione e rappresentazione estetica. In questo caso, il tentativo di separare il reale dalla finzione, come spazio fisico, è pura finzione. Così, la mappa della città preparata dai Gattai introduce anche nel piano di figurazione della città l'attività commerciale che, installata nel centro della capitale, cessò di avere un carattere di approvvigionamento per la sopravvivenza e acquisì porzioni di attività economiche, estinguendo la relazione semplice e diretta tra mercante e cliente, tra il bisogno e il bene acquistato, sostituendola con la diffusione delle offerte e la diversità della merce.

Una parte dei semplici segmenti dell'edilizia e del commercio alimentare, così come le officine, i magazzini e le fabbriche e i servizi meno nobili furono spostati dal “ricco” centro

²⁵ A proposito, vale la pena ricordare che ancora oggi esiste un monumento in onore del compositore Giuseppe Verdi, che, inaugurato nell'ottobre del 1921, fu installato ai piedi della scalinata che collega la via Líbero Badaró alla Vale do Anhangabaú. L'opera è stata commissionata dalla comunità italiana, attraverso il *Comitato pró Monumento a Verdi*, ed eseguita dall'artista Amadeo Zani, un italiano di Rovigo che vive in Brasile. Fu l'autore della scultura di Santos Dumont, a Rio de Janeiro, così come degli importanti monumenti in onore di Alfredo Maia e Diogo Antônio Feijó, entrambi a San Paolo. Lavorò con l'architetto Tommaso Gaudenzio Bezzi, responsabile della costruzione dell'edificio che avrebbe poi ospitato il Museo Ipiranga. Vedere CENNI, Franco. *Italiani in Brasile - Andiamo in 'Merica'*. San Paolo. 3ª. edizione. Edusp, 2003, p. 454.

Consultare Inventario delle opere d'arte nei luoghi pubblici della città di San Paolo. Disponibile presso: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/adote_obra/?p=4537 [Accesso il 10 gennaio 2020].

da cidade de São Paulo em direção aos bairros vizinhos. Na Consolação, assim como em outros bairros mais pobres, conservavam-se as «vendas» ou armazéns, muitos deles de propriedade italiana, como o do personagem Sr. Donato, importavam da Itália iguarias, fornecendo vinho calabrês, queijos e linguiça picante, além do pão caseiro, recorrendo ao método de anotações do consumo do cliente em cadernetas. Tratava-se de um tipo de comércio mais simples voltado basicamente ao abastecimento alimentar e à prestação de serviços menos especializados, havendo coexistência entre moradia e trabalho. Vale lembrar que no conto «Armazém Progresso de São Paulo» (1927), de Antônio de Alcântara Machado, o autor descreve a trajetória do italiano que faz fortuna, atribuindo seu sucesso a atos desonestos, tais como cobrança por produtos não vendidos, subornos etc. O que se tem é a figura de um italiano rico, pouco confiável, aliado aos traços toscos e estereotipados do «carcamano».

O pesquisador Affonso A. de Freitas, em *Tradições e reminiscências paulistanas* (1921)²⁶, também se refere, em suas investigações, à presença do comércio na cidade e inclui ainda os logradouros que estiveram em via de extinção ou transformação, além de localizar antigos edifícios públicos, residências privadas e antigas chácaras, bem como as reminiscências das principais ruas da cidade. Muitas das transformações pelas quais passou o espaço urbano paulistano estavam diretamente ligadas, sobretudo, ao comércio, observa o autor:

Os mascates, as vendas, as tamancarias, as forjas de ferreiro e os talhos de carne verde, que o high life comercial conseguiu afinal ablegar do triangulo central da Pauliceia, ao tempo ainda disputavam localização nas ruas de São Bento, Direita e Imperatriz. Os banhos da “sereia Paulista”, do Fisher, com o subsequente bife a cavalo regado a generoso vinho Húngaro, que a maledicência popular indigitava procedente de Tiete, ja eram famosos e, conhecidíssimas, além de outras, a Casa Levy, a Livraria Garraux, a Casa Lebre, ainda hoje existentes e a loja dos Três Irmãos já então considerada a mais legítima representante do conservadorismo comercial de 1822; Henrique Fox, estabelecido a rua da Imperatriz n. 6, era tido como o mais hábil concertador de relógios da cidade (FREITAS, A. A., 1921: 20).

Antônio Egídio Martins (1911-1912) também se dedicou a registrar as miudezas da presença do comércio para individuar a trajetória da expansão da cidade fazendo das lojas comerciais referências espaciais de localização e, dos comerciantes, figuras inseridas na vida social urbana.

²⁶ Obra muito rara do historiador, jornalista e pesquisador da língua Tupi, Affonso Antonio Freitas, que foi presidente do Instituto Histórico e Geográfico e determinou os limites entre os estados de São Paulo e Minas Gerais.

di San Paolo verso i quartieri vicini. A Consolação, così come in altri quartieri più poveri, c'erano ancora dei “saldi” o magazzini, molti dei quali di proprietà italiana, come quello del signor Donato, che importava prelibatezze dall'Italia, fornendo vino calabrese, formaggi e salsicce piccanti, oltre al pane fatto in casa, con il metodo di annotazione del consumo dei clienti su quaderni. Era un tipo di commercio più semplice, volto fondamentalmente alla fornitura di cibo e alla fornitura di servizi meno specializzati, con la coesistenza di alloggio e lavoro. Vale la pena ricordare che nel racconto “*Armazém Progresso de São Paulo*” (1927), di Antônio de Alcântara Machado, l'autore descrive la traiettoria dell'italiano che fa fortuna, attribuendo il suo successo ad atti disonesti, come l'addebito di prodotti invenduti, tangenti, ecc. Quello che abbiamo è la figura di un italiano ricco, inaffidabile, alleato ai tratti rozzi e stereotipati del “*carcamano*”²⁷.

Il ricercatore Affonso A. de Freitas, in *Tradições e reminiscências paulistanas* (1921)²⁸, si riferisce anche, nelle sue indagini, alla presenza del commercio nella città e include anche le strade che erano in via di estinzione o trasformazione, oltre a localizzare vecchi edifici pubblici, residenze private e vecchie fattorie, così come le reminiscenze delle strade principali della città. Molte delle trasformazioni che subì lo spazio urbano di San Paolo furono direttamente legate, soprattutto, al commercio, osserva l'autore:

Os mascates, as vendas, as tamancarias, as forjas de ferreiro e os talhos de carne verde, que o high life comercial conseguiu afinal ablegar do triangulo central da Pauliceia, ao tempo ainda disputavam localização nas ruas de São Bento, Direita e Imperatriz. Os banhos da “sereia Paulista”, do Fisher, com o subsequente bife a cavalo regado a generoso vinho Húngaro, que a maledicência popular indigitava procedente de Tiete, ja eram famosos e, conhecidíssimas, além de outras, a Casa Levy, a Livraria Garraux, a Casa Lebre, ainda hoje existentes e a loja dos Três Irmãos já então considerada a mais legítima representante do conservadorismo comercial de 1822; Henrique Fox, estabelecido a rua da Imperatriz n. 6, era tido como o mais hábil concertador de relógios da cidade (FREITAS, A. A., 1921: 20).

Antônio Egídio Martins (1911-1912) si dedicò anche a registrare le minuzie della presenza commerciale per individuare la traiettoria di espansione della città rendendo i negozi commerciali riferimenti spaziali di ubicazione e, i commercianti, figure inserite nella vita sociale urbana.

²⁷ Termine brasiliano spregiativo con cui in Brasile possono essere chiamati gli Italiani, e in generale gli Europei non iberici. Riferito alla pratica di truffare premendo con la mano sul piatto di una bilancia. Vedi <https://unaparolaalgiorno.it/significato/carcamano>.

²⁸ Opera molto rara dello storico, giornalista e ricercatore della lingua Tupi, Affonso Antonio Freitas, che fu presidente dell'Istituto Storico e Geografico e determinò i limiti tra gli stati di São Paulo e Minas Gerais.

Igualmente, dona Angelina, ao atravessar a cidade de São Paulo para visitar a irmã no Brás, estabelece as margens e as diferenças entre os espaços e os mundos diferentes, ocupados pelos imigrantes em São Paulo, seu universo sociocultural, político e econômico. Note-se que a família de Margarida lutava para equilibrar o orçamento da família com o pequeno salário do marido e o da filha mais velha que já trabalhava em uma das fábricas de tecido do Brás. A mesma fábrica onde Angelina aos 9 anos iniciara sua atividade de operária. Se uma parte da cidade crescia vertiginosamente empurrada pelos cafeicultores, empresários e comerciantes brasileiros e estrangeiros, a outra, onde vivia a irmã de Angelina, estava entregue à especulação de grandes empresários que instalavam suas indústrias em áreas estratégicas de modo a explorar a mão-de-obra barata dos moradores operários. O próprio Matarazzo²⁹ construiu diversas fábricas nesses bairros, suas indústrias tornaram-se o maior complexo industrial da América Latina no começo do século XX.

O loteamento da cidade era caprichoso, obedecia a critérios socioeconômicos e culturais. Na propaganda da *Companhia City* publicada na revista *Architectura e Construções*, no início dos anos 1930, lia-se: «Antes de construir a sua residência, escolha um terreno que o proteja contra surpresas desagradáveis. Seja previdente! Em nossos bairros V. S. terá a garantia de uma boa vizinhança e, portanto, de uma valorização segura: Jardim América, Pacaembu, Jardim da Lapa, Anhangabáhu (sic.), Perdizes e Bella Aliança (sic.)» (SEGAWA, H., 2004: 98-112), excluindo claramente os bairros dos emigrantes pobres.

3.1.5. «Poisia Patriótica»

O Brás e o Bexiga³⁰ eram bairros populares, habitados sobretudo por italianos do Sul da Itália, calabreses principalmente, migrantes à procura de fortuna no Brasil. Nas palavras de Zélia, eram pessoas extremamente religiosas, profundamente patriotas, de sangue quente, devotas da *Madonna Nera*, no Brás, e da Nossa Senhora da Ripalta e da Achiropita, padroeiras do Sul e Norte da Calábria, cuja igreja tinha sido erguida no Bexiga pelos próprios imigrantes, os *capomastri*, mestres-pedreiros, arquitetos improvisados. Não blasfemavam como faziam os italianos do Norte, observa Zélia: «‘Dio Madonna!’; ‘Dio Croce!’; ‘Dio Buono!’; ‘Dio Cristo!’; e outras sem expressão,

²⁹ Matarazzo Sobrinho tornou-se uma figura emblemática no cenário cultural paulista, pois foi criador do Museu de Arte Moderna, do Teatro Brasileiro de Comédia, em parceria com outro empresário italiano Franco Zampari, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz e em 1951.

³⁰ A grande área que envolvia o «loteamento original» do Bexiga passou a ser denominada Bela Vista. Ao determinar a criação «do Distrito de paz de ‘Bella Vista’, desmembrado do da Consolação, do município da Capital», a lei nº 1.242, de 26 de dezembro 1910, enfatiza o distrito e não o bairro.

Allo stesso modo, la signora Angelina, attraversando la città di San Paolo per visitare sua sorella a Brás, stabilisce i margini e le differenze tra i diversi spazi e mondi occupati dagli immigrati a San Paolo, il loro universo socioculturale, politico ed economico. Da notare che la famiglia di Margarida faticava a far quadrare il bilancio familiare con il piccolo stipendio del marito e della figlia maggiore che già lavorava in una delle fabbriche tessili di Brás. La stessa fabbrica dove Angelina, all'età di 9 anni, aveva iniziato la sua attività di operaia. Se una parte della città cresceva vertiginosamente spinta da coltivatori di caffè, uomini d'affari e commercianti brasiliani e stranieri, l'altra, dove viveva la sorella di Angelina, era consegnata alla speculazione dei grandi imprenditori che installavano le loro industrie in zone strategiche per sfruttare la manodopera a basso costo degli abitanti della classe operaia. Matarazzo³¹ stesso costruì diverse fabbriche in questi quartieri, le sue industrie divennero il più grande complesso industriale dell'America Latina all'inizio del XX secolo.

La suddivisione della città è stata capricciosa, obbedendo a criteri socioeconomici e culturali. Nella pubblicità della *Companhia City* pubblicata sulla rivista *Arquitetura e Construções*, all'inizio degli anni '30, si legge: “Prima di costruire la vostra residenza, scegliete un terreno che vi protegga da spiacevoli sorprese. Sii lungimirante! Nei nostri quartieri ti viene garantito un buon quartiere e quindi una valutazione sicura: *Jardim América, Pacaembu, Jardim da Lapa, Anhangabahú* (sic.), *Perdizes e Bella Aliança* (sic.)” (SEGAWA, H., 2004: 98-112), escludendo chiaramente i quartieri degli emigranti poveri.

3.1.5. “Poesia Patriottica”

Brás e Bexiga³² erano quartieri popolari, abitati principalmente da italiani del sud Italia, soprattutto calabresi, immigrati in cerca di fortuna in Brasile. Nelle parole di Zélia, erano gente estremamente religiosa, profondamente patriottica, dal sangue caldo, devoti della Madonna Nera, a Brás, e della Madonna di Ripalta e dell'Achiropita, patroni della Calabria meridionale e settentrionale, la cui chiesa era stata costruita a Bexiga dagli stessi immigrati, i capomastri, maestri costruttori, architetti improvvisati. Non bestemmiavano come gli italiani del Nord, nota Zélia: “‘Dio Madonna!’, ‘Dio Croce!’, ‘Dio Buono!’, ‘Dio Cristo’; e altri senza espressione,

³¹ Matarazzo Sobrinho divenne una figura emblematica nella scena culturale di San Paolo, poiché creò il Museo d'Arte Moderna, il Teatro Comico Brasiliano, in collaborazione con un altro imprenditore italiano Franco Zampari, e nel 1951, la Compagnia Cinematografica Vera Cruz.

³² La grande area che circonda la “suddivisione originale” di Bexiga fu rinominata Bela Vista. Nel determinare la creazione del “Distrito de Paz di ‘Bella Vista’, separato da quello di Consolação, nel comune della Capitale”, la legge n. 1.242, del 26 dicembre 1910, sottolinea il distretto e non il quartiere.

porém metidas a espirituosas: ‘*Dio Cane!*’, ‘*Dio Merda!*’, ‘*Dio Boia!*’, ‘*Puttana de la Madonna!*’» (GATTAI, Z. 2009:1357), mas ofendiam e insultavam o próximo com termos grosseiros e chulos: «‘*Vaffanculo!*’, ‘*A fessa a mamata!*’, ‘*Stronzo!*’ e muitos outros mais» (Ibid.). Os contrastes eram minimizados por meio da religião e da linguagem que era mais fala que língua, expansão de registros híbridos, estratos de cultura e sentimentos que brotavam do cotidiano e da memória. É aproveitando-se desse recorte da sociedade da época que se insere a tradição de sátira política presente em certa corrente da imprensa humorística e de pasquins da época, como as revistas *A Lanterna* e *O Pirralho* que adotavam uma linha editorial libertária e anticlerical, combinando crítica social e literária, sarcasmo e humor, e desenvolvendo uma sátira caricatural de figuras da política nacional e de grupos étnicos. De fato, São Paulo dos anos 1920 foi uma cidade italiana, a «*Hesperia Nostra*», e nos bairros de Bom Retiro, Brás, Bela Vista falava-se o «ítalo-paulista», um curioso, «patois», baseado no registro da fala híbrida dos bairros de forte concentração de imigrantes italianos, cuja memória está viva nas páginas de *O Pirralho*. Marcondes Machado (futuro Juó Bananére) e Oswald de Andrade, em 1911, escreviam «As cartas d’abax’o Piques» (Abaixo Piques era o nome de um trecho do bairro do Bexiga) e *La Divina Incrência* (1924), título que evoca de forma macarrônica a obra imortal de Dante Alighieri e, através da qual, o autor satiriza os costumes dos italianos, como se pode ler em «*O studenti du Bó Retiro – POISIA PATRIOTICA*»:

[...]
O maestro xamo elli un dia,
I prigunto’: – Vuce sabe giograffia?
– Come no!? Se molto be si signore.
– Into mi diga – aparlo o professor
– Quale e o maiore distritto di Zan Baolo?
– O maiore distritto di Zan Baolo,
O maise bello e ch’io maise dimiro
É o Bo Ritiro.
o maestro furioso di indignacô,
Batte con nergia u pe nu chó,
I gritta tutto virmeligno:
– O migliore distritto e o Billezigno.
Ma u aguia du piqueno inveiz,
C’oa brutta carma disse otraveis:
– O distritto che io maise dimiro,

ma ritenuti spiritosi: ‘Dio Cane!’, ‘Dio Merda!’, ‘Dio Boia!’, ‘Puttana de la Madonna!’” (GATTAL, Z. 2009:1357), ma offendevano e insultavano il loro prossimo con termini rozzi e ruffiani: “‘Vaffanculo!’, ‘A fessa a mamata!’, ‘Stronzo!’ e molti altri” (Ibid.). I contrasti venivano minimizzati attraverso la religione e il linguaggio che era più discorso che lingua, l’espansione di registri ibridi, strati di cultura e sentimenti che nascevano dalla vita quotidiana e dalla memoria. È approfittando di questo settore della società dell’epoca che si può inserire la tradizione della satira politica presente in una certa corrente della stampa umoristica e dei *pasquins*³³ del periodo, come le riviste *A Lanterna* e *O Pirralho*, che adottarono una linea editoriale libertaria e anticlericale, combinando critica sociale e letteraria, sarcasmo e umorismo, e sviluppando una satira caricaturale di personaggi politici nazionali e gruppi etnici. Infatti, la San Paolo degli anni Venti era una città italiana, la “*Hesperia Nostra*”, e nei quartieri di Bom Retiro, Brás, Bela Vista si parlava “italo-paulista”, un curioso, “patois”, basato sul registro della parlata ibrida dei quartieri a forte concentrazione di immigrati italiani, il cui ricordo è vivo nelle pagine di *O Pirralho*. Marcondes Machado (futuro Juó Bananére) e Oswald de Andrade, nel 1911, scrissero “As cartas d’abax’o Piques” (Abaixo Piques era il nome di un tratto del quartiere di Bexiga) e *La Divina Increnca* (1924), un titolo che evoca maccheronicamente l’opera immortale di Dante Alighieri e attraverso il quale l’autore satireggia i costumi degli italiani, come si può leggere in “*O studenti du Bó Retiro – POISIA PATRIOTICA*”:

[...]
 O maestro xamo elli un dia,
 I prigunto’: – Vuce sabe giograffia?
 – Come no!? Se molto be si signore.
 – Into mi diga – aparlo o professor
 – Quale e o maiore distretto di Zan Baolo?
 – O maiore distretto di Zan Baolo,
 O maise bello e ch’io maise dimiro
 É o Bo Ritiro.
 o maestro furioso di indignacô,
 Batte con nergia u pe nu chó,
 I gritta tutto virneligno:
 – O migliore distretto e o Billezigno.
 Ma u aguia du piqueno inveiz,
 C’oa brutta carma disse otraveis:
 – O distretto che io maise dimiro,

³³ Scritto pubblico anonimo con valore satirico.

É o Bó Ritiro!
o maestro, virmeglio di indignaco
Alivantô da mesa come un, furaco,
I pigano un mappa du Braiz
Disse: Mostre o Bó Ritiro aqui si fô capaiz!
Aóra o piqueno també si alevantô
I baténo a mon ihzima o goracó,
Disse: – O BO' RITIRO STA AQUI! (BANANÉRE, J., 1924: 17).

Juó Bananére, o barbeiro do Bexiga, fixou em sua sátira uma linguagem própria, que rompia na prática com os esmeros do parnasianismo, misturando códigos ortográficos do idioma português e do italiano, criando neologismos por semelhanças fonéticas. Assim Bananére reconstruía através da paródia da fala inculca dos imigrantes italianos o cotidiano dos 'malazartes' ítalo-paulistas moradores do Brás que despertavam o riso sarcástico entre os leitores. Mas não era somente a linguagem caricatural o motivo da sátira, de preconceito e segregação. Na prática, a própria geografia descentralizada da cidade separava as regiões altas e salubres, onde estavam situados os bairros elegantes da classe alta e média, das regiões baixas, próximas à várzea dos rios e lagos, sujeitas a inundações e ocupadas por estrangeiros, fábricas e habitações pobres, tais como Mooca e Brás. A propósito, escreve Affonso Freitas em seus estudos sobre as reminiscências das ruas de São Paulo no final do século XVIII e início do século XIX:

A Mooca com suas chácaras de entradas de portão de ferro e pilares de alvenaria encimados por leões de louça, de vastos pomares e extensas cultura de chá, impava então de arrabalde nobre de São Paulo. O Brás, permanentemente sitiado pelos transbordamentos dos rios Tamanduatehy e Tiete, continuava a ser a estrada da Pauliceia a Penha com as legendarias chácaras da Figueira, num extremo e a do Tatuapé no outro com escala pelo Marco do Meia Légua (FREITAS, A. A., 1921: 17).

Zélia Gattai relata que Angelina, embora fosse uma pessoa liberal, tinha preconceitos contra a «Caetano Pinto e o Bexiga», devido a seus cortiços famosos. Os moradores de outros bairros dificilmente frequentavam essa área da cidade, considerada um reduto de gente atrasada, perigosa, de sangue quente. Nas palavras da autora, a Rua Caetano Pinto, no Brás, «afastava de suas calçadas moradores de outras ruas. Mal afamada pelas brigas e bafafás diários tornara-se tabu» (GATTAI, Z. 2009:1191).

É o Bó Ritiro!
 o maestro, virmeglio di indignaco
 Alivantô da mesa come un, furaco
 I pigano un mappa du Braiz
 Disse: Mostre o Bó Ritiro aqui si fô capaiz!
 Aóra o piqueno tambê si alevantô
 I baténo a mon ihzima o goracó,
 Disse: – O BO' RITIRO STAAQUI! (BANANÉRE, J., 1924: 17).

Juó Bananére, il barbiere di Bexiga, fissò nella sua satira una lingua propria, che rompeva in pratica con le raffinatezze del parnasianesimo, mescolando i codici ortografici della lingua portoghese e dell'italiano, creando neologismi per similitudini fonetiche. Bananére ha così ricostruito, attraverso la parodia della parlata incolta degli immigrati italiani, la vita quotidiana dei “*malazartes*”, abitanti italo-paulisti di Brás, che suscitava risate sarcastiche tra i suoi lettori. Ma non era solo il linguaggio caricaturale il motivo della satira, del pregiudizio e della segregazione. In pratica, la geografia decentrata della città stessa separava le regioni alte e salubri, dove si trovavano gli eleganti quartieri dell'alta e media borghesia, dalle regioni basse, vicine ai fiumi e ai laghi, soggette a inondazioni e occupate da stranieri, fabbriche e alloggi poveri, come Mooca e Brás. A questo proposito, Affonso Freitas scrive nei suoi studi sulle reminiscenze delle strade di San Paolo alla fine del XVIII secolo e all'inizio del XIX secolo:

A Mooca com suas chácaras de entradas de portão de ferro e pilares de alvenaria encimados por leões de louça, de vastos pomares e extensas cultura de chá, impava então de arrabalde nobre de São Paulo. O Brás, permanentemente sitiado pelos transbordamentos dos rios Tamanduatehy e Tiete, continuava a ser a estrada da Pauliceia a Penha com as legendarias chácaras da Figueira, num extremo e a do Tatuapé no outro com escala pelo Marco do Meia Léguas (FREITAS, A. A., 1921: 17).

Zélia Gattai riferisce che Angelina, sebbene fosse una persona liberale, aveva pregiudizi contro “Caetano Pinto e Bexiga”, a causa delle sue famose case popolari. I residenti di altri quartieri difficilmente frequentavano questa zona della città, considerata una roccaforte di gente arretrata, pericolosa e dal sangue caldo. Nelle parole dell'autore, Rua Caetano Pinto, a Brás, “*afastava de suas calcadas moradores de outras ruas. Mal afamada pelas brigas e bafafas diários tornara-se tabu*” (GATTAI, Z. 2009:1191).

A polícia não circulava naquelas ruas, os habitantes faziam suas próprias leis. «As mulheres tinham fama de valentes, discutiam de janela a janela, batiam nos filhos, à moda italiana». Mas aqui há um outro aspecto revelador do bairro que acolhia os imigrantes e trabalhadores: a intensa repressão policial aos operários, o que implicava o «afastamento físico, pela aplicação direta da força material do Estado, do operariado em relação ao sistema político dominante» (HARDMAN, F.F., 2002: 280). A cidade, que acompanha a cartografia da descentralização industrial e se constrói como elemento fundamental para os modernos, vai se tornando uma paisagem que, paradoxalmente, contrasta um polo de atração e outro de repúdio, a partir mesmo da distribuição desigual, no espaço, da população operária.

Não é à toa que o espaço público se tornou no imaginário brasileiro um lugar mais frágil, descuidado e desprotegido da cidade. A literatura do século XIX mostra como entre os brasileiros a rua vai ser tematizada pelo viés da desordem, vista como lugar de malandros, bandidos e vadios. Assim como o esgoto a céu aberto, o lixo colonial, o desprezo republicano pelas ruas, lugar de «arruaça», vocábulo que significa conflito, desordem, confusão e que traz em sua raiz a própria palavra rua – algo que é externo, público, mundano. Segundo Robert Pechaman, a palavra «Rua há sempre de lembrar a ralé, o viver sem teto, a ausência de família, a falta de amarras, a exclusão. Daí os pejorativos: ‘Moleque de rua’, ‘Rua da amargura’, ‘Colocar no olho da rua’, ‘Ponha-se na rua’, ‘Rueiro’, ‘O sujeito é mais deslavado que as pedras da rua’, ‘Mulher da rua’, entre outras» (PECHMAN, R.M., 2009: 353). Somos herdeiros de uma tradição de canibalização da vida pública e da coisa pública, isto porque na história brasileira o privado sempre fez sombra ao público, seja a Casa Grande sobre a Senzala, seja o Sobrado sobre o Mocambo (Ibid.). E não foi diferente entre os imigrantes italianos. Nas grandes festas, em particular no Natal, Ano Novo, Páscoa e nas datas cívicas, os italianos do Brás e do Bexiga recorriam à banda dos *Bersaglieri*, contratados para tocar em frente de suas casas. O repertório era, sobretudo, composto de antigas marchas militares e, com a implantação do fascismo, já na década de 1930, acrescentaram alguns hinos modernos e cantos de glórias ao Duce. O pai de Zélia, um antifascista militante, recusava-se a receber pessoas que exaltassem o fascismo. Os *Bersaglieri*, portanto, não podiam cantar na calçada em frente de sua casa. As crianças do Brás, em particular os primos que ali viviam e brincavam na rua, eram muito avançadas para a idade que tinham, comentava Zélia, dizendo ter aprendido com elas muitas coisas impensáveis para sua idade, o que a teria perturbado bastante:

La polizia non circolava in quelle strade, gli abitanti facevano le loro leggi. “Le donne avevano la reputazione di essere coraggiose, litigavano di finestra in finestra, picchiavano i loro figli, alla maniera italiana”. Ma qui c'è un altro aspetto rivelatore del quartiere che accoglieva immigrati e lavoratori: l'intensa repressione poliziesca dei lavoratori, che implicava “l'allontanamento fisico, per applicazione diretta della forza materiale dello Stato, dei lavoratori in relazione al sistema politico dominante” (HARDMAN, F.F., 2002: 280). La città, che accompagna la cartografia del decentramento industriale e si costruisce come elemento fondamentale per i moderni, diventa un paesaggio che, paradossalmente, contrappone un polo di attrazione e un altro di ripudio, basato sulla distribuzione ineguale della popolazione attiva nello spazio.

Non c'è da meravigliarsi che lo spazio pubblico sia diventato nell'immaginario brasiliano un luogo più fragile, incurante e non protetto della città. La letteratura ottocentesca mostra come tra i brasiliani la strada sarà tematizzata dal pregiudizio del disordine, vista come un luogo di furfanti, banditi e vagabondi. Come la fogna a cielo aperto, la spazzatura coloniale, il disprezzo repubblicano per le strade, un luogo di “*arruaça*”, una parola che significa conflitto, disordine, confusione e che ha nella sua radice la parola stessa strada – qualcosa che è esterno, pubblico, mondano. Secondo Robert Pechaman, la parola “*Rua* ci ricorda sempre la marmaglia, il vivere senza un tetto sulla testa, l'assenza di una famiglia, la mancanza di legami, l'esclusione. Da qui i peggiorativi: ‘*Moleque de rua*’, ‘*Rua da amargura*’, ‘*Colocar no olho da rua*’, ‘*Ponha-se na rua*’, ‘*Rueiro*’, ‘*O sujeito é mais deslavado que as pedras da rua*’, ‘*Mulher da rua*’, tra gli altri” (PECHMAN, R.M., 2009: 353). Siamo eredi di una tradizione di cannibalizzazione della vita pubblica e della cosa pubblica, perché nella storia brasiliana il privato ha sempre fatto ombra al pubblico, sia la Casa Grande sul Senzala, sia il Sobrado sul Mocambo (Ibid.). E non era diverso tra gli immigrati italiani. Nelle feste più importanti, in particolare a Natale, Capodanno, Pasqua e nelle date civiche, gli italiani di Brás e Bexiga ricorrevano alla banda dei Bersaglieri, assunti per suonare davanti alle loro case. Il repertorio era composto principalmente da vecchie marce militari e, con l'imporsi del fascismo negli anni '30, aggiunsero alcuni inni moderni e canzoni di lode al Duce. Il padre di Zélia, antifascista militante, rifiutava di ricevere persone che esaltavano il fascismo. I Bersaglieri, quindi, non potevano cantare sul marciapiede davanti alla loro casa. I bambini di Brás, in particolare i cugini che vivevano e giocavano nella strada, erano molto avanti per la loro età, commentò Zélia, dicendo che aveva imparato da loro molte cose impensabili alla sua età, e questo l'aveva molto turbata:

«Sabiam modinhas da revolução, viviam cantando: *Fala a metralha / responde o canhão / o Isidoro Lopes*³⁴/*vai ganhar a revolução!* E outras mais: *Isidoro não tem medo / Nem tampouco tem preguiça / Vai fazer do Artur Bernardes / Um pedaço de linguiça!*³⁵» (GATTAI, Z., 2009: 2910). O bairro operário era o lugar de cultura própria, de costumes intraduzíveis, pelo ritmo da vida imposto pelo apito da fábrica, pelos anúncios artesanais, teatros, centros de cultura, cinemas e festas. De fato, importantes para a geografia econômico-cultural da cidade eram os cinemas, ponto alto da «programação semanal» dos Gattai, traduzindo não apenas os hábitos da família, mas revelando os espaços e as formas de frequência social.

Instaladas em antigos galpões, as salas abrigavam espetáculos destinados, inicialmente, a um público proletário e popular que, concentrado nos bairros operários, crescia a olhos vistos, devido à imigração ou a migração interna das fazendas para a cidade, aumentando também o número de salas, quase todas em bairros operários – Mooca, Cambuci, Brás e Barra Funda –, à exceção do Cine República, inaugurado em 1922 e um dos melhores da cidade. Oito das salas se encontravam no Centro e, a maioria, nos bairros pobres: seis no Brás, duas no Bom Retiro e uma na Mooca. Em Barra Funda fora inaugurado o «Roma», cujo nome era uma forma de atrair os italianos. Zélia relata que a mãe costumava ler as legendas em voz alta para uma «pequena audiência» iletrada que a cercava, mulheres e crianças que se ajeitavam nas «duras e incômodas cadeiras de pau». Muitos dramas eram «de arrancar lágrimas das pedras», buliam com a sensibilidade dos Gattai, e a mãe, muitas vezes emocionada ou atormentada com a gritaria dos adolescentes, suspendia a leitura das legendas e esperava o intervalo para explicar aos interessados a sequência do enredo: «o fato de ler em voz alta no cinema não representava nenhum trabalho, nenhum ato de bondade, apenas sentia prazer nisso. Acostumara-se de tal forma a fazê-lo que muitos anos mais tarde, em plateias mais letradas, era preciso cutucá-la mil vezes para que não incomodasse os vizinhos com suas leituras» (GATTAI, Z., 2009:307).

A partir de 1925, os velhos galpões e armazéns foram adaptados e os cinemas deixaram de ser os «poeirinhas» – ou «polipulgas» (SILVA, J.B. da, 2011: 161)³⁶, assim apelidados pelos irreverentes cariocas – e tornam-se «palácios» decorados, assumindo funcionários: porteiro, lanterninha, moça dos doces que se ocupavam dos novos clientes.

³⁴ Zélia Gattai faz referência ao um dos líderes da Revolução de 1924, que iniciou a conspiração contra o Presidente da República Artur Bernardes.

³⁵ “Eles conheciam canções sobre a revolução, continuavam a cantar: ‘A metralhadora fala / o canhão responde / Isidoro Lopes / vai ganhar a revolução! E outros: ‘Isidoro não tem medo / Nem é preguiçoso / Ele fará Artur Bernardes / Um pedaço de salsicha!’” [n.d.T].

³⁶ Ver também: SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / PW Editores / Secretaria de Estado da Cultura, 1990. E GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

“Sabiam modinhas da revolucao, viviam cantando: Fala a metralha/ responde o canhao/ o Isidoro Lopes³⁷/ vai ganhar a revolucao! E outras mais: Isidoromnao tem medo / Nem tampouco tem preguica / Vai fazer do Artur Bernardes / Um pedaco de linguica!³⁸” (GATTAI, Z., 2009: 2910). Il quartiere operaio era il luogo della propria cultura, dei costumi in traducibili, del ritmo di vita imposto dal fischio della fabbrica, degli annunci artigianali, dei teatri, dei centri culturali, dei cinema e delle feste.

Infatti, importanti per la geografia economica e culturale della città erano i cinema, punto culminante del “programma settimanale” dei Gattai, traducendo non solo le abitudini della famiglia, ma rivelando gli spazi e le forme di frequentazione sociale.

Installati in vecchi magazzini, i cinema ospitavano spettacoli destinati, inizialmente, a un pubblico proletario e popolare che, concentrato nei quartieri popolari, era in costante crescita, a causa dell’immigrazione o della migrazione interna dalle fattorie alla città, aumentando anche il numero delle sale, quasi tutte nei quartieri popolari – Mooca, Cambuci, Brás e Barra Funda –, ad eccezione del Cine República, inaugurato nel 1922 e uno dei migliori della città. Otto dei cinema erano in centro e la maggior parte in quartieri poveri: sei a Brás, due a Bom Retiro e uno a Mooca. A Barra Funda aveva aperto il “Roma”, il cui nome era un modo per attirare gli italiani. Zélia racconta che sua madre leggeva i sottotitoli ad alta voce ad un “piccolo pubblico analfabeta” che la circondava, donne e bambini accovacciati su “sedie di legno dure e scomode”. Molti drammi erano “per strappalacrime”, scuotevano la sensibilità dei Gattai, e la madre, spesso commossa o tormentata dalle urla degli adolescenti, smetteva di leggere i sottotitoli e faceva una pausa per spiegare la sequenza della trama agli interessati: “[...] o fato de ler em voz alta no cinema não representava nenhum trabalho, nenhum ato de bondade, apenas sentia prazer nisso. Acostumara-se de tal forma a fazê-lo que muitos anos mais tarde, em plateias mais letradas, era preciso cutuca-la mil vezes para que nao incomodasse os vizinhos com suas leituras” (GATTAI, Z., 2009:307).

A partire dal 1925, i vecchi capannoni e magazzini furono adattati e i cinema smisero di essere le “*poeirinhas*” – o “*polipulgas*” (SILVA, J.B. da, 2011: 161)³⁹, così soprannominate dalle irriverenti *cariocas* – e divennero “palazzi” decorati, assumendo impiegati: portiere, lanterna, ragazze caramella che si occupavano dei nuovi clienti.

³⁷ Zélia Gattai si riferisce a uno dei leader della rivoluzione del 1924, che iniziò la cospirazione contro il presidente della Repubblica Artur Bernardes.

³⁸ “Conoscevano canzoni sulla rivoluzione, continuavano a cantare: ‘La mitragliatrice parla / il cannone risponde / Isidoro Lopes/ vincerà la rivoluzione! E altri ancora: Isidoro non ha paura / Né è pigro / Farà di Artur Bernardes / Un pezzo di salsiccia!’.” [n.d.T].

³⁹ Consultare anche: SIMÕES, Inimá. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Segretario Comunale della Cultura / PW Editori / Segretario di Stato della Cultura, 1990. E GONZAGA, Alice. *Palazzi e polvere: 100 anni di cinema a Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

Em 1927, já eram 35 cinemas, oito localizados no Centro e nas franjas dos bairros residenciais próximos à Avenida Paulista, com a Consolação, Santa Cecília, Higienópolis e Perdizes, onde estavam situadas as melhores salas, mais nobres, voltadas para a elite. Isso anunciava o início de uma série de transformações pela qual passaria a concepção de cinema no país. Os jovens brasileiros de classe média, ao contrário dos americanos que viam na sétima arte a possibilidade de inclusão social dos pobres e imigrantes, concebiam-na como uma forma de diferenciação e distinção classe. Em São Paulo, bem como no Rio de Janeiro, as salas de cinema tornaram-se, portanto, um espaço significativo de cultura, com uma programação voltada para um público específico, a exemplo das *matinéés* e *soirées* que atraíam o público feminino e infantil, e havia sempre um espetáculo artístico que introduzia o filme principal, uma espécie de grande «*ouverture*»⁴⁰, relata Zélia:

Próximo a nossa casa, único do bairro, o “Cinema América” [na Rua da Consolação] oferecia todas as quintas-feiras uma “soirée das mocas”, cobrando as senhoras e senhoritas apenas meia-entrada. Era nessas noites que mamãe ia sempre, levando consigo as três filhas: Wanda, Vera e eu, e também Maria Negra, que a bem dizer era quem mais ia adorando filmes e artistas, não abrindo mão de seu cinema por nada do mundo. Muitas vezes, em noites de chuva, quando a patroa desistia de sair com as crianças, chegava mesmo a ir sozinha. Os meninos não perdiam as matines aos domingos. Papai não se interessava por cinema, preferia o teatro, as operas e operetas.

[...] As sessões eram iniciadas com um documentário ou o “natural”, como era chamado por todos, que mostrava os acontecimentos relevantes da semana.

A sala de projeção ainda clara, eu era transferida para os braços de Maria Negra, sentada algumas carreiras mais a frente, junto a Wanda, que lhe lia os Letreiros [...] em casa ouvia mamãe repetir a fita, detalhe por detalhe, as pessoas que não tinham podido ir ao cinema e que a procuravam depois. Isso acontecia sempre (GATTAI, Z., 2009: 23-24).

A Itália de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, nas palavras de Nelson Pereira dos Santos, ensinou o Brasil a encontrar um atalho que uniu o capital e as condições técnicas à realidade do país e fez com que o cinema brasileiro começasse a existir de uma forma mais autêntica e ter uma relação mais íntima com a própria cultura (FONTES, Maria A. et al, 2007).

⁴⁰ Ver: XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Nel 1927 c'erano già 35 cinema, otto situati nel Centro e ai margini dei quartieri residenziali vicino all'Avenida Paulista, con Consolação, Santa Cecília, Higienópolis e Perdizes, dove si trovavano le sale migliori, più nobili ed elitarie. Questo segnò l'inizio di una serie di trasformazioni che il concetto di cinema nel paese avrebbe subito. I giovani brasiliani della classe media, a differenza degli americani, che vedevano nella settima arte la possibilità di inclusione sociale dei poveri e degli immigrati, la vedevano come una forma di differenziazione e distinzione di classe. A San Paolo, così come a Rio de Janeiro, le sale cinematografiche divennero, quindi, uno spazio culturale significativo, con una programmazione rivolta a un pubblico specifico, come le *matinéés* e le *soirées* che attiravano il pubblico femminile e dei bambini, e c'era sempre uno spettacolo artistico che introduceva il film principale, una sorta di grande “*ouverture*”⁴¹, racconta Zélia:

Próximo a nossa casa, único do bairro, o “Cinema América” [na Rua da Consolação] oferecia todas as quintas-feiras uma “soirée das mocas”, cobrando as senhoras e senhoritas apenas meia-entrada. Era nessas noites que mamãe ia sempre, levando consigo as três filhas: Wanda, Vera e eu, e também Maria Negra, que a bem dizer era quem mais ia adorando filmes e artistas, não abrindo mão de seu cinema por nada do mundo. Muitas vezes, em noites de chuva, quando a patroa desistia de sair com as crianças, chegava mesmo a ir sozinha. Os meninos não perdiam as matines aos domingos. Papai não se interessava por cinema, preferia o teatro, as operas e operetas.

[...] As sessões eram iniciadas com um documentário ou o “natural”, como era chamado por todos, que mostrava os acontecimentos relevantes da semana.

A sala de projeção ainda clara, eu era transferida para os braços de Maria Negra, sentada algumas carreiras mais a frente, junto a Wanda, que lhe lia os Letreiros [...] em casa ouvia mamãe repetir a fita, detalhe por detalhe, as pessoas que não tinham podido ir ao cinema e que a procuravam depois. Isso acontecia sempre (GATTAI, Z., 2009: 23-24).

L'Italia di Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti, nelle parole di Nelson Pereira dos Santos, ha insegnato al Brasile a trovare una scorciatoia che univa il capitale e le condizioni tecniche alla realtà del paese e ha fatto sì che il cinema brasiliano iniziasse ad esistere in modo più autentico e ad avere un rapporto più intimo con la propria cultura (FONTES, Maria A. et al, 2007).

⁴¹ Cfr. XAVIER, I. *O olhar e a cena*. San Paolo: Cosac & Naify, 2003.

3.1.6. Poética e política do espaço

As diferenças culturais e de classe que se impunham aos espaços urbanos eram enormes e o preconceito contra o imigrante italiano pobre era ainda maior. Antônio de Alcântara Machado, no conto «Lisetta» publicado em *Brás, Bexiga e Barra Funda*, onde o escritor destaca o caráter possível de «conto-notícia» da criação literária, descreve a cena em que a pequena italiana em uma viagem de bonde pelo centro de São Paulo cobiçava «o ursinho felpudo [...], amarelo [e] engraçadinho» carregado por outra garotinha, brasileira provavelmente, que seguia com sua mãe em um banco próximo. Com «pirulito de abacaxi na boca», Lisetta, desejando tocar o ursinho, sorria «com um ardor nos olhos», para a «menina de pulseira de ouro e meias de seda» que, percebendo «o enlevo e a inveja de Lisetta» e irritada com sua aproximação, encarou-a, «fez uma careta horrível e apertou contra o peito o bichinho que custara cinquenta mil-réais na Casa São Nicolau». Para completar o embaraço da situação, a mãe da menina ignorou os vacilantes pedidos de desculpa de dona Mariana, murmurados em um português em que era possível ainda ouvir o palimpsesto da língua italiana, e apenas «ajeitou o chapeuzinho da filha, sorriu para o bicho, fez uma carícia na cabeça dele, abriu a bolsa e olhou o espelho». Muito envergonhada e aflita, dona Mariana sussurrou ao ouvido da filha: «*In casa me lo pagherai!*», trazendo para a cena pública um resultado ainda mais constrangedor, uma desastrosa combinação de gritos e choros da menina – postura vista como inadequada para a cidade moderna – que chamou a atenção de todos os passageiros do bonde, seguido de um desfecho ainda pior: as provocações da menina supostamente rica que, antes de entrar no palacete estilo empreiteiro português, voltou-se e agitou no ar o bichinho para a italianinha ver. «E Lisetta viu» (MACHADO, A., 1988: 100-101). A necessidade de circular pela cidade, usando os meios de transporte coletivo, levando eventualmente as crianças, evidencia, para além do escândalo e da frustração de Lisetta, as diferenças sociais dissimuladas nos pequenos acontecimentos do cotidiano e os estereótipos negativos aplicados aos aspectos da imigração italiana. Nesse emaranhado de lugares-tempos por onde se havia perdido a historicidade operária, diz Hardman, «fiquemos na cidade: o espaço das fábricas e os bairros operários (que muitas vezes coincidiam geograficamente)» (2002: 278), eles devem ter guardado bom pedaço da história dessa população trabalhadora.

Circulando pela cidade, as personagens apropriam-se dos lugares e revelam os espaços reais de construção identitária, relacionados particularmente às desigualdades do processo migratório e da ocupação do território, sobretudo aquele operário, mas é através da narração que se constrói também uma cartografia pessoal e autobiográfica.

3.1.6. Poetica e politica dello spazio

Le differenze culturali e di classe che si imponevano negli spazi urbani erano enormi e il pregiudizio contro il povero immigrato italiano era ancora più grande. Antônio de Alcântara Machado, nel racconto “Lisetta” pubblicato in *Brás, Bexiga e Barra Funda*, dove lo scrittore mette in evidenza il possibile carattere di “racconto-notizia” della creazione letteraria, descrive la scena in cui la bambina italiana durante una corsa in tram per il centro di San Paolo brama “l’orsacchiotto peloso [...], giallo [e] buffo” che teneva un’altra bambina, brasiliana probabilmente, che seguiva la madre in una banca vicina. Con “il lecca-lecca all’ananas in bocca”, Lisetta, volendo toccare l’orsacchiotto, sorrise “con un bruciore negli occhi”, alla “ragazza con il braccialetto d’oro e le calze di seta” che, accorgendosi “della gioia e dell’invidia di Lisetta” e infastidita dal suo avvicinarsi, la fissò, “fece una smorfia orribile e si strinse al petto l’animaletto che era costato cinquantamila réais alla Casa São Nicolau”. Per aggiungere l'imbarazzo della situazione, la madre della ragazza ignorò le esitanti scuse di Dona Mariana, borbottò in un portoghese che poteva ancora essere sentito nel palinsesto della lingua italiana, e solo “aggiustò il cappellino della figlia, sorrise all'animale, gli accarezzò la testa, aprì la sua borsetta e si guardò allo specchio”. Molto imbarazzata e angosciata, la signora Mariana sussurrò all'orecchio della figlia: “In casa me la pagherai!”, portando sulla scena pubblica un risultato ancora più imbarazzante, una disastrosa combinazione di urla e pianti della ragazza – postura vista come inappropriata per la città moderna – che ha attirato l’attenzione di tutti i passeggeri del tram, seguita da un risultato ancora peggiore: le provocazioni della presunta ragazza ricca che, prima di entrare nel palazzo in stile “*empreiteiro*” portoghese, si è girata e ha agitato in aria l’orsacchiotto per farlo vedere di nuovo alla piccola italiana. “*E Lisetta viu*” (MACHADO, A., 1988: 100-101). La necessità di spostarsi in città, utilizzando i mezzi pubblici, portando eventualmente i bambini, mostra, al di là dello scandalo e della frustrazione di Lisetta, le differenze sociali nascoste nei piccoli eventi della vita quotidiana e gli stereotipi negativi applicati agli aspetti dell'immigrazione italiana. In questo groviglio di luoghi-tempi attraverso i quali si era persa la storicità operaia, dice Hardman, “restiamo in città: lo spazio delle fabbriche e dei quartieri operai (che spesso coincidevano geograficamente)” (2002: 278), devono aver conservato un buon pezzo della storia di questa popolazione operaia.

Circolando per la città, i personaggi si appropriano dei luoghi e rivelano gli spazi reali di costruzione dell'identità, in particolare legati alle disuguaglianze del processo migratorio e all'occupazione del territorio, soprattutto quella dei lavoratori, ma è attraverso la narrazione che si costruisce anche una cartografia personale e autobiografica.

Em *Anarquistas, graças a Deus*, como já assinali, a família Gattai, ao criar itinerários para visitar os parentes e amigos, estabelece uma geocrítica do espaço urbano que revela as informações inerentes à história e aos costumes dos bairros e regiões. O espaço narrado na escritura de Zélia é um espaço que se confunde com aquele vivido. A autora promove uma contínua confusão entre autobiografia e a narrativa ficcional, a própria cidade é percebida como um cruzamento entre o real e a ficção. Os espaços vividos, através de suas lembranças pessoais e/ou coletivas, ou ainda a partir de citação de um título de uma obra literária, de uma música ou de um filme de sua infância, sublinham diferenças, revelam contrastes entre dois mundos para depois dissolvê-los na indiferença do espaço metropolitano. Ao deparar-se com o «eu», Zélia, assim como a personagem Lisetta, encontra-se também diante do «outro», como em um espelho, e descobre a identidade no reflexo oblíquo da alteridade, vê sua imagem na imagem do outro, seja seu inverso, seu duplo, ou sua forma híbrida. Essa forma de percepção e representação de si e do tecido urbano mostra ainda, conforme M. De Certeau (1990), a capacidade de decifrar os códigos da cidade e de produzir espaços [ainda que descontínuos], através das práticas cotidianas⁴², criando um percurso individual. O espaço revela os desafios e o modo de espacialização da sociedade que o produz e, conseqüentemente, o modo de produção que o gera. Nas análises de Francisco Foot Hardman:

A declinação da política e cultura no interior do espaço operário, entre tantas fontes, pode ser tentada por meio da literatura. Isto é, realizar um trabalho meio arqueológico, meio historiográfico, de todos os modos obstinado, de recolher os sinais dessa história subterrânea, expostos nos sedimentos fragmentários de camadas abruptas e superpostas de historicidades que se viabilizam nos canais variados da criação literária. E nessa busca já louca que redefine o-tempo-no-espaço-da-imaginação reencontra-se a cidade, amarela, e o movimento e uníssono. Na sinestesia perturbadora da ordem habitual das coisas, em rápida magia da percepção, os espaços preenchem os estertores do tempo (HARDMAN, F. F., 2002: 282).

O *stadplan* relaciona-se a um *Erinnerungsraum*, através do qual a cartografia das lembranças reescreve o mapa da cidade, pondo em ato uma poética e política do espaço. Percorrer, por exemplo, em dias de chuva, a Alameda Jaú para baixo, ao término do calçamento, era arriscar um acidente porque, como diz a narradora, «a lama escorregadia impedia a descida de automóveis e ameaçava os pedestres de quedas espetaculares» (GATTAI, Z., 2009: 1069).

⁴² Ver também LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. 4ª. éd., Paris, Anthropos, 2000.

In *Anarquistas, graças a Deus*, come ho già sottolineato, la famiglia Gattai, creando itinerari per visitare parenti e amici, stabilisce una geocritica dello spazio urbano che rivela le informazioni inerenti alla storia e ai costumi di quartieri e regioni. Lo spazio narrato nella scrittura di Zélia è uno spazio che si confonde con quello vissuto. L'autore promuove una continua confusione tra l'autobiografia e la narrazione fittizia, la città stessa è percepita come un incrocio tra realtà e finzione. Gli spazi vissuti, attraverso i suoi ricordi personali e/o collettivi, o anche dalla citazione di un titolo di un'opera letteraria, una canzone o un film della sua infanzia, sottolineano differenze, rivelano contrasti tra due mondi per poi dissolverli nell'indifferenza dello spazio metropolitano. Di fronte all'io, Zélia, così come il personaggio Lisetta, si trova anche davanti all'altro, come in uno specchio, e scopre l'identità nel riflesso obliquo dell'alterità, vede la sua immagine nell'immagine dell'altro, sia esso il suo inverso, il suo doppio, o la sua forma ibrida. Questa forma di percezione e rappresentazione di sé stessi e del tessuto urbano mostra anche, secondo M. De Certeau (1990), la capacità di decifrare i codici della città e di produrre spazi [anche se discontinui], attraverso pratiche quotidiane⁴³, creando un percorso individuale. Lo spazio rivela le sfide e il modo di spazializzazione della società che lo produce e, di conseguenza, il modo di produzione che lo genera. Nelle analisi di Francisco Foot Hardman:

A declinação da política e cultura no interior do espaço operário, entre tantas fontes, pode ser tentada por meio da literatura. Isto é, realizar um trabalho meio arqueológico, meio historiográfico, de todos os modos obstinado, de recolher os sinais dessa história subterrânea, expostos nos sedimentos fragmentários de camadas abruptas e superpostas de historicidades que se viabilizam nos canais variados da criação literária. E nessa busca já louca que redefine o-tempo-no-espaço-da-imaginação reencontra-se a cidade, amarela, e o movimento e uníssono. Na sinestesia perturbadora da ordem habitual das coisas, em rápida magia da percepção, os espaços preenchem os estertores do tempo (HARDMAN, F. F., 2002: 282).

Lo *stadplan* si riferisce a un *Erinnerungsraum*, attraverso il quale la cartografia dei ricordi ri-scive la mappa della città, mettendo in atto una poetica e una politica dello spazio. Camminare, per esempio, nei giorni di pioggia, lungo Alameda Jaú, alla fine del marciapiede, significava rischiare un incidente perché, come dice il narratore, “a lama escorregadia impedia a descida de automoveis e ameacava os pedestres de quedas espetaculares” (GATTAI, Z., 2009: 1069).

⁴³ Consultare inoltre LEFEBVRE, H. *La production de l'espace*. 4^a ed., Parigi, Anthropos, 2000.

Igualmente, instalar-se à Rua Haddock Lobo era viver próximo à «Várzea», em pleno lamaçal; e frequentar as «Águas Férreas» era um ato de coragem e imprudência, mas sobretudo de desobediência, porque se tratava de um lugar deserto e perigoso, cujo nome provinha das fontes de águas cristalinas e de um lago, ambos situados no interior da mata, «nas profundas de um barranco onde foi erguido mais tarde o estádio do Pacaembu» (Id., 1759). Tanto as «Águas Férreas» quanto a «Várzea», hoje o bairro Jardim América, localizadas em direções opostas, porém nas imediações da residência da família Gattai, eram, nas palavras de Zélia, «redutos de marginais perigosos» e, portanto, «proibidos aos meninos lá de casa» (Ibid.). Portanto, ao considerar as narrativas como práticas cotidianas, afirma-se também a importância da percepção narrativa na construção dos espaços urbanos, e do espaço urbano na narração.

Assim o sujeito migrante, ao se relacionar com o espaço urbano, instaura um movimento em que se sobrepõem os espaços vividos e imaginados e cujo itinerário engloba o ponto de partida, mas não define com exatidão o ponto de chegada que é – conforme a perspectiva dos processos de modernização e expansão urbana, determinados, neste período, pelo capitalismo em consolidação – um lugar em contínua mutação, obra de construção coletiva à qual, no correr do século XX, aderiram diversos segmentos sociais, entre eles os imigrantes italianos, operando uma reescritura do espaço geopolítico, promovendo articulações entre o microcosmo local e as conjunturas nacionais e internacionais. Esse espaço não é somente o da modernização das ruas, da arquitetura, mas das relações culturais, econômicas, sociopolíticas e também gastronômicas. Lugar de grande impacto e importância no processo de resistência à aculturação, na criação de novos imaginários nos quais a própria cultura se soma ao cotidiano da cidade porosa que se deixa contaminar pelos afetos, invadidos também pelo espírito da urbe. Assim, circulando pela cidade, esses sentimentos se alastram pelas ruas, inundando-as e dando forma aos acontecimentos, à medida que também afetam os indivíduos (PECHMAN, R.M., 2009: 352).

A importância da literatura de ficção traduz-se, neste caso, nas contradições que permeavam as transformações das capitais brasileiras, contrapostas à documentação técnica e oficial que privilegiava os aspectos modernizadores das intervenções. O urbano, nas palavras de Hardman, «propicia a passagem do âmbito regional para o nacional, pelos mecanismos políticos peculiares ao Estado» (2002: 279). Com efeito, em seus passeios obrigatórios ao Jardim da Luz, as jovens Gattai tomavam o bonde misto, de segunda classe e mais barato, que transportava operários e animais.

Confessavam que se sentiam constrangidas e envergonhadas por usarem aquele meio de transporte popularmente chamado de «caradura»; porque, não obstante a condição de operária e anarquista, a família prosperava economicamente com a criação da «Sociedade Anônima Gattai»

Allo stesso modo, stabilirsi a Rua Haddock Lobo significava vivere vicino alla “Várzea”, in mezzo al fango; e frequentare le “Águas Férreas” era un atto di coraggio e di imprudenza, ma soprattutto di disobbedienza, perché era un luogo deserto e pericoloso, il cui nome derivava dalle sorgenti di acqua cristallina e da un lago, entrambi situati all'interno della foresta, “*nas profundas de um barranco onde foi erguido mais tarde o estádio do Pacaembu*” (Id., 1759). Sia “Águas Férreas” che “Várzea”, oggi il quartiere di Jardim América, situati in direzioni opposte ma nelle vicinanze della residenza della famiglia Gattai, erano, nelle parole di Zélia, “roccaforti di pericolosi criminali” e quindi “vietati ai ragazzi di casa” (Ibid.). Pertanto, quando si considerano le narrazioni come pratiche quotidiane, si afferma anche l'importanza della percezione narrativa nella costruzione degli spazi urbani, e dello spazio urbano nella narrazione.

Così il soggetto migrante, quando si relaziona con lo spazio urbano, stabilisce un movimento in cui si sovrappongono spazi vissuti e immaginati e il cui itinerario comprende il punto di partenza, ma non definisce esattamente il punto di arrivo che è, secondo la prospettiva dei processi di modernizzazione ed espansione urbana, determinati, in questo periodo, un luogo in continua mutazione, un'opera di costruzione collettiva alla quale, nel corso del XX secolo, aderirono vari segmenti sociali, tra cui gli immigrati italiani, operando una riscrittura dello spazio geopolitico, promuovendo articolazioni tra il microcosmo locale e le congiunture nazionali e internazionali. Questo spazio non è solo quello della modernizzazione delle strade, dell'architettura, ma delle relazioni culturali, economiche, sociopolitiche e anche gastronomiche. Un luogo di grande impatto e importanza nel processo di resistenza all'acculturazione, nella creazione di nuovi immaginari in cui la cultura stessa si aggiunge alla vita quotidiana della città porosa che viene contaminata dagli affetti, invasa anche dallo spirito della città. Così, circolando attraverso la città, questi sentimenti si diffondono per le strade, inondandole e plasmando gli eventi mentre influenzano anche gli individui (PECHMAN, R.M., 2009: 352).

L'importanza della letteratura narrativa si traduce, in questo caso, nelle contraddizioni che permeavano le trasformazioni delle capitali brasiliane, contrapposte alla documentazione tecnica e ufficiale che privilegiava gli aspetti modernizzanti degli interventi. L'urbano, nelle parole di Hardman, “propizia il passaggio dalla sfera regionale a quella nazionale, attraverso meccanismi politici propri dello Stato” (2002: 279). Infatti, nei loro viaggi obbligatori a Jardim da Luz, le giovani Gattai prendevano il tram misto di seconda classe, più economico, che trasportava lavoratori e animali.

Hanno confessato che si sentivano imbarazzati e si vergognavano di usare quel mezzo di trasporto chiamato popolarmente “*caradura*”; perché, nonostante la condizione di operai e anarchici, la famiglia prosperò economicamente con la creazione della “*Sociedade Anônima Gattai*”

– a concessionária da *Alfa Romeo* no Brasil –, e por isso se permitia algumas extravagâncias, a exemplo, comprar um carro, boas roupas, livros e discos, vinhos e queijos provenientes da Europa, almoçar e jantar em restaurantes, cujo cardápio ostentava *risotto* de «*funghi secchi*», de «*tartufi*» ou com «*zafferano*», e produtos importados da Itália:

[...] nossa cozinha, por exemplo, andava mais farta, subira de qualidade. Papai associara-se a outros italianos para importar azeite da Itália, acondicionado em garrafões de cinquenta litros (passamos a cozinhar somente com azeite de oliva, “melhor gastar em comida do que em remédios e médicos”), azeitonas, queijos, latas de atum, salames variados e vinho. Quando terminava uma barrica de vinho, outra cheia logo a substituía. Sem contar os vinhos finos engarrafados, vindos em caixas (GATTAI, Z., 2009: 1514).

A porosidade da cidade movimentava os encontros e, conseqüentemente, os afetos, através dos quais se materializavam as cenas urbanas. Para visitarem os parentes em São Caetano, na chácara de Angelim e Gigi, Angelina e as filhas tomavam dois bondes até a Estação da Luz, e depois seguiam viagem em um trem parador de segunda classe – não por economia, mas por divertimento – que, nas palavras da narradora, «ia chegando e despejando passageiros em todas as estações: Brás, Mooca, Ipiranga, Vila Prudente» (Id., 740), antes de chegar ao destino final. Nesses trens era permitido o transporte de grandes volumes e de animais:

Viviam sempre apinhados de gente, de bichos e de mercadorias. Todo mundo se atropelava, ao entrar no trem, na ânsia de conseguir sentar – havia o costume de marcar lugar pela janela antes de subir ao vagão –, tropeçando em jacas de frutas e de verduras, em trouxas de roupas, em bujões de leite, em cestas de ovos e em gente mesmo (*ibid.*).

Embora defendessem o ideal anarquista, os membros da família Gattai deixavam-se, paradoxalmente, seduzir pelo desejo de ascensão social e de consumo, típico da burguesia paulistana, daí a frase de Zélia «não por economia, mas por divertimento». Angelina lia obras de Bakunin e de Kropotkin, os romances de Eça de Queirós e de Émile Zola, ídolo dos anarquistas italianos, conhecia a história de Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti e defendia justamente sua inocência, as filhas auxiliavam na venda do jornalzinho anticlerical *A Lanterna*

– la concessionaria dell'Alfa Romeo in Brasile –, e così si permise alcune stravaganze, come comprare una macchina, buoni vestiti, libri e dischi, vini e formaggi europei, pranzare e cenare in ristoranti il cui menu vantava risotti con “funghi secchi”, “tartufi” o “zafferano”, e prodotti importati dall'Italia:

[...] nossa cozinha, por exemplo, andava mais farta, subira de qualidade. Papai associara-se a outros italianos para importar azeite da Itália, acondicionado em garrações de cinquenta litros (passamos a cozinhar somente com azeite de oliva, “melhor gastar em comida do que em remédios e médicos”), azeitonas, queijos, latas de atum, salames variados e vinho. Quando terminava uma barrica de vinho, outra cheia logo a substituí. Sem contar os vinhos finos engarrafados, vindos em caixas (GATTAI, Z., 2009: 1514).

La porosità della città muoveva gli incontri e, di conseguenza, gli affetti, attraverso i quali si materializzavano le scene urbane. Per visitare i loro parenti, per esempio, a São Caetano, nella fattoria di Angelim e Gigi, Angelina e le sue figlie prendevano due treni fino alla stazione della Luz, e poi viaggiavano su un treno parador di seconda classe – non per economia, ma per divertimento – che, nelle parole del narratore, “arrivava e scaricava passeggeri in tutte le stazioni: *Brás, Mooca, Ipiranga, Vila Prudente*” (Id., 740), prima di raggiungere la loro destinazione finale. In questi treni si potevano trasportare grandi volumi e animali:

Viviam sempre apinhados de gente, de bichos e de mercadorias. Todo mundo se atropelava, ao entrar no trem, na ânsia de conseguir sentar – havia o costume de marcar lugar pela janela antes de subir ao vagão –, tropeçando em jacas de frutas e de verduras, em trouxas de roupas, em bujões de leite, em cestas de ovos e em gente mesmo (ibid.).

Pur difendendo l'ideale anarchico, i membri della famiglia Gattai si lasciarono paradossalmente sedurre dal desiderio di ascesa sociale e di consumo, tipico della borghesia di San Paolo, da cui la frase di Zélia “non per economia, ma per divertimento”. Angelina leggeva le opere di Bakunin e Kropotkin, i romanzi di Eça de Queirós e di Émile Zola, idolo degli anarchici italiani, conosceva la storia di Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti e difendeva la loro innocenza, le sue figlie aiutavano nella vendita del piccolo giornale anticlericale “*A Lanterna*”

e do jornal socialista *La Difesa*⁴⁴, cujo diretor era o Conde Francesco Frola, um antifascista amigo da família. Não obstante tudo isso, a romântica Angelina «gostava das coisas bonitas» encantava-se com a modernização dos costumes, com a beleza dos produtos e vestidos que chegavam da Europa e, quando a situação econômica permitia, ia com a família a restaurantes caros, comprava nas lojas *Mappin* roupas e calçados finos para os filhos, «roupas de gente rica», diz a autora; chapéus elegantes e vistosos que Angelina não se atrevia a usar nas reuniões dos operários – seria «uma afronta», dizia ela –, para esses encontros preferia usar «um quase gorro, de veludo preto, sem abas».

Os encontros aconteciam, muitas vezes, no Café Guarani, na Rua Quinze, próximo ao largo Antonio Prado e ao lado da Galeria de Cristal, onde os líderes anarquistas e socialistas se reuniam para discutir os mais recentes tratados políticos. Ali se encontravam Antonio Piccarolo, Paolo Mazzoldi, diretor do semanário *Don Chisciotte*, Oreste Ristori, diretor de *L'Alba Rossa*, Alessandro Cerchiai e Gino Damiani, diretores de *La Battaglia* (CENNI, F., 1975: 185). Assim relata Zélia uma das visitas que Oreste Ristori fez a seu pai em São Paulo:

[...] vinha convocar papai e mamãe para uma reunião na Lega Lombarda: um encontro entre antifascistas e socialistas, organizado pelo movimento socialista de São Paulo. Estudariam na reunião a maneira de comemorar o primeiro aniversário da morte do grande líder socialista italiano, Giacomo Matteotti, [em 10 junho de 1924] assassinado por milicianos fascistas em Roma. Sua morte, aos trinta e nove anos de idade – por ter denunciado na Câmara os crimes, as violências e a corrupção do regime de Mussolini –, causara consternação no mundo inteiro. Com o pretexto de comemoração, liberais e revolucionários de São Paulo queriam reacender a antiga chama, usando Matteotti como bandeira da luta antifascista (GATTAI, Z., 2009: 3015).

Antonio Piccarollo, um intelectual italiano, que chegara ao Brasil em 1904, redigiu e publicou, em 1908, o Manifesto para o Centro Socialista Paulista que provocou um grande impacto na criação dos centros operários e de cultura política da cidade e influenciou os anarquistas italianos, justamente no ano seguinte ao «I Congresso Operário Brasileiro», em janeiro de 1907, quando o decreto nº 1.641, a *Lei Adolfo Gordo* – que trazia o nome do parlamentar paulista identificado com a sua aprovação – reiterava a expulsão dos estrangeiros do território nacional, já tratada em código no ano de 1890.

⁴⁴ *La Difesa – Organo settimanale dell'antifascismo*, com sede na cidade de São Paulo no Largo da Sé. Zélia conta que no dia da Conferência do Conde Frola em São Paulo, estiveram presentes os amigos de seu avô Gattai: Edgard Leuenroth, José Oiticica, Alexandre Cerchiai, Ângelo Bandoni e Oreste Ristori.

e del giornale socialista “*La Difesa*”⁴⁵, il cui direttore era il conte Francesco Frola, amico antifascista della famiglia. Nonostante tutto questo, alla romantica Angelina “piacevano le cose belle”, era incantata dalla modernizzazione dei costumi, dalla bellezza dei prodotti e dei vestiti che arrivavano dall'Europa e, quando la situazione economica lo permetteva, andava con la sua famiglia in ristoranti costosi, comprava nei negozi *Mappin* vestiti e scarpe raffinate per i suoi figli, “vestiti da ricchi”, dice l'autrice; Cappelli eleganti e vistosi che Angelina non osava indossare nelle riunioni dei lavoratori – sarebbe stato “un affronto”, diceva –, per quelle riunioni preferiva indossare “un quasi berretto, di velluto nero, senza tese”.

Le riunioni si svolgevano spesso al Café Guarani, in Rua Quinze, vicino a largo Antonio Prado e accanto alla Galeria de Cristal, dove i leader anarchici e socialisti si riunivano per discutere gli ultimi trattati politici. Lì incontrarono Antonio Piccarollo, Paolo Mazzoldi, direttore del settimanale “*Don Chisciotte*”, Oreste Ristori, direttore de “*L'Alba Rossa*”, Alessandro Cerchiai e Gino Damiani, direttori de “*La Battaglia*” (CENNI, F., 1975: 185). Ecco come Zélia racconta una delle visite che Oreste Ristori fece a suo padre a San Paolo:

[...] vinha convocar papai e mamãe para uma reunião na Lega Lombarda: um encontro entre antifascistas e socialistas, organizado pelo movimento socialista de São Paulo. Estudariam na reunião a maneira de comemorar o primeiro aniversário da morte do grande líder socialista italiano, Giacomo Matteotti, [em 10 junho de 1924] assassinado por milicianos fascistas em Roma. Sua morte, aos trinta e nove anos de idade – por ter denunciado na Câmara os crimes, as violências e a corrupção do regime de Mussolini –, causara consternação no mundo inteiro. Com o pretexto de comemoração, liberais e revolucionários de São Paulo queriam reacender a antiga chama, usando Matteotti como bandeira da luta antifascista (GATTAI, Z., 2009: 3015).

Antonio Piccarollo, un intellettuale italiano, arrivato in Brasile nel 1904, elaborò e pubblicò, nel 1908, il Manifesto per il Centro Socialista Paulista, che ebbe un grande impatto sulla creazione di centri operai e di cultura politica nella città e influenzò gli anarchici italiani, appena l'anno dopo il “I Congresso Operaio Brasiliano”, nel gennaio 1907, quando il Decreto n. 1. 641, la *legge Adolfo Gordo* - che portava il nome del parlamentare di San Paolo identificato con la sua approvazione – ribadì l'espulsione degli stranieri dal territorio nazionale, già trattata in codice nell'anno 1890.

⁴⁵ *La Difesa - Organo settimanale dell'antifascismo*, con sede nella città di San Paolo a Largo da Sé. Zélia racconta che il giorno della conferenza del conte Frola a San Paolo erano presenti gli amici di suo nonno Gattai: Edgard Leuenroth, José Oiticica, Alexandre Cerchiai, Ângelo Bandoni e Oreste Ristori.

A medida provocou grande tensão entre os anarquistas e comunistas e houve uma imediata reação da imprensa operária. Todavia, os anarquistas eram cidadãos indesejáveis, considerados desordeiros, malvistas pelas autoridades policiais e empresários; acusados de agitadores de ofício pagos por governos estrangeiros, para fazer manobras subversivas e «provocar a greve entre os trabalhadores» (DULLES, J.W.F, 1977:29)⁴⁶. Já o mundo associativo dos trabalhadores ítalo-paulistanos era muito mais articulado do que se pensava, tanto que os socialistas italianos desempenhavam um papel mais intenso e ramificado do que os dos próprios anarquistas, devido à capacidade de circular entre diferentes espaços e tipos de associações étnicas e de classe. Nas palavras de F. Hardman:

O anarquismo, com sua radicalidade internacionalista, com seu revolucionarismo messiânico, com sua ingênua e utópica espontaneidade, conseguiu mais adeptos na ampla massa de desorganizados e explorados. Vinculando-se estreitamente a resistência cultural do imigrante, enriqueceu-a pelos valores próprios a constituição de uma “cultura proletária”, que reafirmava a autonomia de classe ante a sociedade burguesa. Pela intensa propaganda libertaria, o Estado, tanto em seus aparelhos repressivos (forças armadas) quanto ideológicos (Igreja, família, sistema educacional), era radicalmente negado (Hardman, F. F., 2022: 298).

Não obstante o decreto nº 4.269 de 17 de janeiro de 1921 não desse margens a interpretações sobre o seu principal objetivo, ao evidenciar no seu subtítulo a «Repressão do Anarquismo», os Gattai e o grupo de operários não esmoreceram. Engajados no movimento, protestavam contra o fechamento de sindicatos e clamavam pela livre circulação de seus opúsculos impedidos de circular por atentarem contra o governo, faziam rifas de objetos e de livros, em benefício dos próprios jornais e para saldar o aluguel do salão onde realizavam as reuniões políticas das «classes laboriosas», no 1º andar de um sobrado na Rua do Carmo. Note-se que, entre 1890 e 1920, o proletariado de fábrica da cidade de São Paulo era constituído prevalentemente por italianos (com um número ainda maior entre os tipógrafos) (TRENTO, A., 2001:12-13).

As numerosas agremiações (em geral, regionais) da época aceitavam inscrições somente de concidadãos, excluindo outras nacionalidades. Tratava-se de sociedades esportivas, culturais e religiosas que prestavam ajuda aos compatriotas e através das quais se estabeleciam redes de controle social e de representações.

⁴⁶ Sobre a censura ver: Ana Luiza Martins, «Sob o signo da censura». In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.), *Minorias Silenciadas. História da Censura no Brasil*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.

La misura provocò una grande tensione tra gli anarchici e i comunisti, e ci fu un'immediata reazione della stampa operaia. Tuttavia, gli anarchici erano cittadini indesiderabili, considerati disordinati, antipatici alle autorità di polizia e agli uomini d'affari; erano accusati di agitatori d'ufficio pagati da governi stranieri, per fare manovre sovversive e “provocare lo sciopero tra i lavoratori” (DULLES, J.W.F, 1977:29)⁴⁷. Il mondo associativo degli operai italo-paulisti, invece, era molto più articolato di quanto si pensasse in genere, tanto che i socialisti italiani ebbero un ruolo più intenso e ramificato di quello degli stessi anarchici, per la loro capacità di circolare tra diversi spazi e tipi di associazioni etniche e di classe. Nelle parole di F. Hardman:

O anarquismo, com sua radicalidade internacionalista, com seu revolucionarismo messiânico, com sua ingênua e utópica espontaneidade, conseguiu mais adeptos na ampla massa de desorganizados e explorados. Vinculando-se estreitamente a resistência cultural do imigrante, enriqueceu-a pelos valores próprios a constituição de uma “cultura proletária”, que reafirmava a autonomia de classe ante a sociedade burguesa. Pela intensa propaganda libertaria, o Estado, tanto em seus aparelhos repressivos (forças armadas) quanto ideológicos (Igreja, família, sistema educacional), era radicalmente negado (Hardman, F. F., 2022: 298).

Anche se il decreto n. 4.269 del 17 gennaio 1921 non lasciava spazio all'interpretazione del suo obiettivo principale, poiché il suo sottotitolo si riferisce alla “Repressione dell'anarchismo”, Gattai e il gruppo di lavoratori non si persero d'animo. Impegnati nel movimento, protestavano contro la chiusura dei sindacati e chiedevano a gran voce la libera circolazione dei loro opuscoli, impediti a circolare perché contrari al governo, organizzavano lotterie di oggetti e libri, a beneficio dei propri giornali e per pagare l'affitto della sala dove tenevano le riunioni politiche delle “classi operaie”, al primo piano di una casa in via Carmo. Bisogna notare che tra il 1890 e il 1920, il proletariato di fabbrica nella città di San Paolo era composto prevalentemente da italiani (con un numero ancora maggiore tra i tipografi) (TRENTO, A., 2001:12-13).

Le numerose associazioni (in generale regionali) dell'epoca accettavano iscrizioni solo da concittadini, escludendo altre nazionalità. Si trattava di società sportive, culturali e religiose che aiutavano i loro connazionali e attraverso le quali si stabilivano reti di controllo sociale e rappresentazioni.

⁴⁷ Sulla censura si veda: Ana Luiza Martins, “*Sob o signo da censura*”. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.), *Minorias Silenciadas. História da Censura no Brasil*. San Paolo: Edusp; Fapesp, 2002.

Como lembra Foot Hardman: «o que a massa dos *senza* pátria teria como contribuição, numa pátria de bacharéis e oligarcas, a não ser sua própria presença, por si só portadora de um sentido revolucionário, e por isso mesmo, tão incômoda e arriscada aos olhos das classes dominantes e seu Estado?» (HARDMAN, F. F., 2002: 68). Sugiram nessa época mais de 300 escolas, círculo de cultura italiana, bibliotecas, federações e associações, 500 revistas e jornais espalhados por todo Brasil, só em São Paulo eram 360, dos quais 70 estavam ligados ao movimento operário⁴⁸. As atividades políticas e culturais pulularam por todas as principais cidades e isso implicava a resistência ao mal dominante, explica Hardman:

A moral anarquista esteve sempre preocupada em montar uma fortaleza cultural que resistisse aos males da ordem dominante e fosse um campo de treinamento para a comunidade do porvir. No plano estético, essa atitude traria, em muitos casos, uma tensão não resolvida entre o novo e o velho, entre a tradição do conhecido e a energia explosiva e criadora do desconhecido (HARDMAN, F. F., 2002: 95-96).

Nesse ambiente, o sindicalismo revolucionário plantou sólidas raízes, de modo que, em 1922, já se tinha criado o Partido Comunista Brasileiro, e a Semana de Arte Moderna ocupava os espaços públicos da capital paulista. São bastante evidentes as influências dos intelectuais imigrantes, em particular dos italianos, na vida cultural e na expansão das cidades brasileiras e o texto de Zélia Gattai mostra como esses agentes históricos operaram uma transformação simbólica da realidade, retirando as manifestações culturais de sua esfera particular e articulando-as ao trabalho, numa totalidade que transcendia a esfera local⁴⁹. Hardman também faz referência à «invenção da cidade ideal» (Id., 97) que, recorrente nas utopias inglesas desde o Renascimento, dará forma a uma tradição que se estenderá até os socialistas reformadores utópicos. No Brasil do século XIX, segundo o autor, «essas utopias repercutiram nas origens do processo de formação do proletariado como classe» (Id., 98) que previa a experiência coletiva, tanto em nível trabalhista quanto cultural e política,

⁴⁸ Uma ampla ilustração do fenômeno acerca das revistas e jornais italianos no Brasil, ver: Trento, A. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1988.

⁴⁹ Cito aqui algumas figuras importantes para o projeto de desenvolvimento cultural e urbano das capitais brasileiras: Teresa Cristina de Bourbon, irmã do rei de Nápoles (1843), Giuseppe Garibaldi, o florentino Filippo Cavalcanti, João Antônio Andreoni, Ciccillo Matarazzo, criador do Museu de Arte Moderna (MAM), os construtores Jannuzzi, os empresários e pioneiros do cinema brasileiro os Irmãos Segretto, Eliseo Visconti, Irmãos Bernardelli e Gastão Formenti, os diretores cinematográficos Ruggero Jacobbi e Flaminio Bollini, o napolitano Franco Zampari, que fundou o «Teatro Brasileiro de Comédia» e, junto a Alberto de Almeida Cavalcanti, a «Vera Cruz» – a primeira companhia brasileira de produção cinematográfica.

Come ci ricorda Foot Hardman: “cosa avrebbe la massa dei senza patria come contributo, in una patria di scapoli e oligarchi, se non la propria presenza, di per sé portatrice di un senso rivoluzionario, e proprio per questo così scomoda e rischiosa agli occhi delle classi dirigenti e del loro stato?” (HARDMAN, F. F., 2002: 68). Naquero in quest’epoca più di 300 scuole, circoli di cultura italiana, biblioteche, federazioni e associazioni, 500 riviste e giornali diffusi in tutto il Brasile, 360 solo a San Paolo, di cui 70 legati al movimento operaio⁵⁰. Le attività politiche e culturali abbondavano in tutte le principali città, e questo implicava la resistenza al male dominante, spiega Hardman:

A moral anarquista esteve sempre preocupada em montar uma fortaleza cultural que resistisse aos males da ordem dominante e fosse um campo de treinamento para a comunidade do porvir. No plano estético, essa atitude traria, em muitos casos, uma tensão não resolvida entre o novo e o velho, entre a tradição do conhecido e a energia explosiva e criadora do desconhecido (HARDMAN, F. F., 2002: 95-96).

In questo ambiente, il sindacalismo rivoluzionario piantò solide radici, tanto che nel 1922, il Partito Comunista Brasiliano era già stato creato, e la Settimana dell'Arte Moderna occupava gli spazi pubblici della capitale San Paolo. Le influenze degli intellettuali immigrati, in particolare gli italiani, nella vita culturale e nell'espansione delle città brasiliane sono abbastanza evidenti, e il testo di Zélia Gattai mostra come questi agenti storici operarono una trasformazione simbolica della realtà, togliendo le manifestazioni culturali dalla loro sfera particolare e articolandole al lavoro, in una totalità che trascendeva la sfera locale⁵¹. Hardman si riferisce anche all’“invenzione della città ideale” (Id., 97) che, ricorrente nelle utopie inglesi a partire dal Rinascimento, formerà una tradizione che si estenderà ai socialisti utopisti riformisti. Nel Brasile del XIX secolo, secondo l'autore, “queste utopie ebbero ripercussioni sulle origini del processo di formazione del proletariato come classe” (Id., 98), che prevedeva l'esperienza collettiva, tanto a livello lavorativo quanto a livello culturale e politico,

⁵⁰ Un'ampia illustrazione del fenomeno riguardante le riviste e i giornali italiani in Brasile, si veda: Trento, A. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. San Paolo: Nobel, 1988.

⁵¹ Ci sono diverse figure importanti per il progetto di sviluppo culturale e urbano delle capitali brasiliane tra cui: Teresa Cristina di Borbone, sorella del re di Napoli (1843), Giuseppe Garibaldi, il fiorentino Filippo Cavalcanti, João Antônio Andreoni, Ciccillo Matarazzo, creatore del Museo d'Arte Moderna (MAM), i costruttori Jannuzzi, gli imprenditori e pionieri del cinema brasiliano i Fratelli Segretto, Eliseo Visconti, I fratelli Bernardelli e Gastão Formenti, i registi Ruggero Jacobbi e Flaminio Bollini, il napoletano Franco Zampari, che fondò il “Teatro Comico Brasiliano” e, insieme ad Alberto de Almeida Cavalcanti, la “Vera Cruz” - la prima casa di produzione cinematografica brasiliana.

«afinada com a perspectiva libertária mais ampla do anarquismo para a sociedade, baseada no princípio da organização livre e espontânea» (Id., 101). De fato, inúmeros intelectuais italianos socialistas e/ou anarquistas colaboravam com os movimentos de criação de laços comunitários que, ao difundirem conteúdos culturais e experienciais, conservavam as ligações com o outro lado do Atlântico. «Na impossibilidade de se viver a integralidade da cidade-única no capitalismo, a arte, como os homens, deixa de ser livre para se converter em instrumento didático de conscientização» (Id., 101). Entre os intelectuais socialistas, lembrados por Zélia, estão Oreste Ristori, um jornalista, militante anárquico italiano que abandonou a Itália por motivos políticos, transferindo-se para Buenos Aires, Montevideu e depois para São Paulo, onde fundou a revista *La Battaglia* que denunciava a exploração e as condições desumanas às quais eram submetidos os trabalhadores das fazendas de café. Zélia relembra também Pietro Nenni e Umberto Terracini, presidente da Assembleia Constituinte e diretor do Partido Comunista Italiano, ambos expoentes do antifascismo e da esquerda italiana que batalharam, segundo a autora, «pela revisão do processo que condenara dois inocentes» (GATTAI, Z., 2009:1119): Sacco e Vanzetti. Recorda ainda o anarquista Pietro Gori, cuja peça teatral fazia referência aos tempos dos «*senza patria*». Intelectual considerado um exemplo do anarquismo social romântico, cujo livro, uma «reunião de dramas anarquistas», era a «verdadeira bíblia de dona Angelina», por defender uma nova sociedade baseada na propriedade comum e no trabalho livre.

Esses imigrantes e seus descendentes integraram-se às cidades brasileiras através do mundo da cultura e da política, consolidando, nos bairros e nas cidades onde viviam, instituições importantes, voltadas para o comércio, a indústria, o divertimento de massa e para os movimentos políticos. Na busca da memória desse espaço do trabalho em que reside uma das chaves histórico-culturais das classes, a literatura desenvolve um papel importante, porque estabelece uma outra narrativa, na qual reafirma a consciência de identidade, a memória e os espaços coletivos onde se efetivaram os laços de solidariedade de classe, criados e representados pelas associações e instituições, grupos sociais que constituíram a cidade e contribuíram para seu desenvolvimento. A literatura, como bem observou Sevcenko, é um «testemunho triste», porém sublime, dos homens que foram vencidos pelos fatos, dos desejos inexecutáveis, dos projetos impraticáveis, produtos de situações concretas de carência e privação, que encontraram na ficção «o seu âmbito social de correspondências» (1999:21). Os estudos acerca dos fluxos migratórios e da identidade cultural na literatura têm propiciado uma análise sobre as representações dos espaços que reproduzem de alguma maneira as condições de enfrentamento das diferentes formas de opressão e exclusão, de subalternidades e assimetrias sociais, de desenvolvimento econômico, cultural e urbano.

“in sintonia con la più ampia prospettiva libertaria dell'anarchismo per la società, basata sul principio di organizzazione libera e spontanea” (Id., 101). In effetti, numerosi intellettuali italiani socialisti e/o anarchici collaborarono con i movimenti per creare legami comunitari che, diffondendo contenuti culturali ed esperienziali, conservavano legami con l'altra parte dell'Atlantico. “Nell'impossibilità di vivere l'integrità della città unica nel capitalismo, l'arte, come gli uomini, cessa di essere libera per diventare uno strumento didattico di coscientizzazione” (Id., 101). Tra gli intellettuali socialisti ricordati da Zélia ci sono Oreste Ristori, giornalista italiano e militante anarchico che lasciò l'Italia per motivi politici, trasferendosi a Buenos Aires, Montevideo e poi a San Paolo, dove fondò la rivista *La Battaglia*, che denunciava lo sfruttamento e le condizioni disumane a cui erano sottoposti i lavoratori delle piantagioni di caffè. Zélia ricorda anche Pietro Nenni e Umberto Terracini, presidente dell'Assemblea costituente e dirigente del Partito Comunista Italiano, entrambi esponenti dell'antifascismo e della sinistra italiana, che si batterono, secondo l'autore, per la revisione del processo che condannò “due innocenti” (GATTAI, Z., 2009:1119): Sacco e Vanzetti. Ricorda anche l'anarchico Pietro Gori, la cui opera teatrale si riferiva ai tempi del “*senza patria*”. Intellettuale considerato un esempio di anarchismo sociale romantico, il cui libro, una “raccolta di drammi anarchici”, fu la “vera bibbia della signora Angelina”, per la difesa di una nuova società basata sulla proprietà comune e sul lavoro libero.

Questi immigrati e i loro discendenti si integrarono nelle città brasiliane attraverso il mondo della cultura e della politica, consolidando, nei quartieri e nelle città dove vivevano, importanti istituzioni, incentrate sul commercio, l'industria, il divertimento di massa e i movimenti politici. Nella ricerca della memoria di questo spazio di lavoro in cui risiede una delle chiavi storico-culturali delle classi, la letteratura sviluppa un ruolo importante, perché stabilisce un'altra narrazione, in cui riafferma la coscienza dell'identità, la memoria e gli spazi collettivi in cui si attuavano i vincoli di solidarietà di classe, creati e rappresentati dalle associazioni e istituzioni, gruppi sociali che costituivano la città e contribuivano al suo sviluppo. La letteratura, come ha ben osservato Sevcenko, è una “triste ma sublime testimonianza” degli uomini sconfitti dai fatti, dei desideri irrealizzabili, dei progetti impraticabili, prodotti di situazioni concrete di bisogno e privazione, che hanno trovato nella finzione “la loro sfera sociale di corrispondenza” (1999:21). Gli studi sui flussi migratori e l'identità culturale nella letteratura hanno fornito un'analisi delle rappresentazioni degli spazi che riproducono in qualche modo le condizioni di confronto delle diverse forme di oppressione ed esclusione, delle subalternità e delle asimmetrie sociali, degli aspetti economici, culturali e urbani.

3.1.7. Considerações finais

O artifício constitutivo das representações cartográficas está particularmente atrelado às representações identitárias e nacionais. O olhar de Zélia, tomando aqui emprestado a frase de Antonio Candido: «descobre a sociedade na variação dos lugares, dos grupos, das classes». Esse modo de compreender a representação estética do espaço parece corresponder à leitura da realidade histórica dos espaços urbanos brasileiros, proposta pelo crítico literário, cuja correspondência explícita é a dialética da ordem e da desordem, que se manifesta na própria materialidade da cidade, numa modernização urbanística que jamais se completa, espelhando, nesse sentido, a própria sociedade na conseqüente morfologia. Ocupando-se das interseções entre história e experiências, Zélia interpreta o encontro com o Outro, descrevendo o deslocamento e as travessias desses viajantes – cronótopos da estrada e dos mares –, a partir de um olhar que temporaliza a realidade e busca seu sentido. Ao narrar as vivências de um grupo social de imigrantes e o espaço pensado enquanto território em contínua transformação e reconstrução, decorrentes da pluralidade de sujeitos que o interpretaram e ocuparam, a própria cidade se torna ela mesma uma narrativa. Tanto a cidade quanto a literatura nomeiam e requalificam os princípios da modernidade, revelando-lhe suas ambigüidades e sua formação nos países periféricos através da própria materialização urbana. As figuras e os espaços que compõem suas memórias referem-se menos a um lugar-ponte entre as duas culturas do que a um espaço rizomático que dissolve as linhas, raízes e direções dos povos em movimento, testemunhando o cruzamento de várias culturas e não apenas o encontro entre brasileiros e italianos.

3.1.7. Considerazioni finali

L'artificio costitutivo delle rappresentazioni cartografiche è particolarmente legato alle rappresentazioni dell'identità e della nazione. Lo sguardo di Zélia, prendendo in prestito qui la frase di Antonio Candido, “scopre la società nella variazione dei luoghi, dei gruppi e delle classi”. Questo modo di intendere la rappresentazione estetica dello spazio sembra corrispondere alla lettura della realtà storica degli spazi urbani brasiliani proposta dal critico letterario, la cui corrispondenza esplicita è la dialettica di ordine e disordine, che si manifesta nella materialità stessa della città, in una modernizzazione urbana che non è mai completa, rispecchiando, in questo senso, la società stessa nella morfologia conseguente. Trattando le intersezioni tra storia ed esperienze, Zélia interpreta l'incontro con l'Altro, descrivendo gli spostamenti e gli attraversamenti di questi viaggiatori – cronotopi della strada e dei mari – da uno sguardo che temporalizza la realtà e ne cerca il senso. Nel raccontare le esperienze di un gruppo sociale di immigrati e lo spazio pensato come un territorio in continua trasformazione e ricostruzione, frutto della pluralità di soggetti che lo hanno interpretato e occupato, la città stessa diventa una narrazione. Sia la città che la letteratura nominano e riclassificano i principi della modernità, rivelando le sue ambiguità e la sua formazione nei paesi periferici attraverso la stessa materializzazione urbana. Le figure e gli spazi che compongono le loro memorie si riferiscono meno a un luogo-ponte tra le due culture che a uno spazio rizomatico che dissolve le linee, le radici e le direzioni dei popoli in movimento, testimoniando l'incrocio di più culture e non solo l'incontro tra brasiliani e italiani.

FONTES, M. A. “‘*Nem Deus, nem Pátria, nem Patrão*’. *Figurações da cidade nos relatos sobre imigração italiana no Brasil*”. In.: VILA MAIOR, Dionísio (Org.). *Figurações do Literário I. Estudos Luso-Brasileiros*. Lisboa Portol Viseu Aveiro: Edições Esgotadas, 2020, pp. 49-86. Tradução.

BIBLIOGRAFIA:

- AMADO, J. *O livro de Zélia*. In Zélia Gattai, *Anarquistas, graças a Deus*. Memórias (12-38). São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1a ed. Rio de Janeiro: Record, 1979].
- BANANERE, J. *La Divina Incenca* (livro di Prupaganda da Literatura Nazionale). 7a e 8a ed. São Paulo: Livraria do Globo, 1924.
- BARBUY, H. *A cidade-exposição: comercio e cosmopolitismo em São Paulo*. 1860-1914. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- CANDIDO, A. *Dialética da Malandragem*. Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros, (8), pp. 67-89. 1970.
- CENNI, F. *Italianos no Brasil – Andiamo in ‘Merica*’. 3a Ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- DE CERTEAU, M. *L’invention du quotidien, I. L’art de faire*. Paris: Gallimard, 2009.
- DULLES, J. W. F. *Anarquistas e Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- FELICI, I. *Anarchici italiani in Brasile. Il percorso emblematico di Francesco Gattai*. Rivista Storica dell’Anarchismo, V. 10, Fascicolo 2, pp. 54-64. 2003.
- FONSECA, C. *Juo Bananere: o abuso em blangue*. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- FONTES, M. A. R.; WEYRAUCH, Cléia Schiavo; AVELLA, Aniello Angelo [Orgs.]. *Travessias Brasil Itália: políticas, urbanas, literárias e cinematográficas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.
- FRANZINA, E. *Storia dell’emigrazione Veneta: dall’Unità al Fascismo*. Verona: Cierre Edizioni, 1991.
- FRANZINA, E. *Merica! Merica! Emigrazione e colonizzazione nelle lettere dei contadini veneti e friulani in America Latina, 1876-1902*. Verona, Cierre: Nuove Edizione 42, 2002.
- FRANZINA, E. *La terra ritrovata. Storiografia e memoria della prima immigrazione italiana in Brasile*. Genova: Stefano Termanini Editore, 2004.
- FREITAS, A. A. *Tradições e reminiscências paulistanas*. São Paulo: Edições da Revista do Brasil, Monteiro Lobato & Cia, 1921. [Ultima edição, São Paulo: Edusp, 1985].
- GATTAI, Z. *Anarquistas, graças a Deus*. Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1a ed. Rio de Janeiro: Record, 1979].
- GONZAGA, A. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- HARDMAN, F. F. *Nem pátria, nem patrão*. 3ª ed., São Paulo: Ed. UNESP. LEFEBVRE, H. (2000). *La production de l'espace*. 4a ed., Paris: Anthropos.
- MACHADO, A. A. *Novelas Paulistanas: "Brás, Bexiga e Barra Funda"*. (1927), "Laranja da China". 1988.
- MARTINS, A. L. *Sob o signo da censura*. In Maria Luiza Tucci Carneiro (Org.), *Minorias Silenciadas. História da Censura no Brasil (155-182)*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 2002.
- MARTINS, A. E. S. *Paulo Antigo (1554-1910)*. Rio de Janeiro: Francisco Alves & C.; São Paulo: Typ. do Diário Oficial, V.1. 2V. 1911-1912.
- MENESES, L. M.; MATOS, M. I. S. *Portugueses: ações e lutas políticas*. São Paulo: Edições Verona, 2015.
- MOTTIN, A.; CASOLINO, E. *Italianos no Brasil: contribuições na literatura e nas ciências, séculos XIX e XX*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- PECHMAN, R. M. *9 cenas, algumas obs-cenas, da rua*. Fractal: Revista de Psicologia, 2009. V. 21 (2), maio/ago., pp. 351-368.
- PINTO, A. *A transformação e o embelezamento de S. Paulo* (Artigos publicados n' O Estado de S. Paulo em novembro de 1912. São Paulo: Tvp. Cardozo Filho & Comp, 1912.
- RODRIGUES, E. *História do movimento anarquista em Portugal*. Piracicaba: Ateneu Diego Gimenez, 2010. [1a ed. Florianópolis: Insular, 1999].
- SEGAWA, H. *Prelúdio da metrópole. Arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SILVA, J. B. *Telas que se foram: os antigos cinemas do Rio de Janeiro*. Joinville: Clube dos autores, 2011.
- SIMÕES, I. *Salas de cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura / PW Editores / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- TRENTO, A. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1998.
- TRENTO, A. In Brasile. *Storia dell'emigrazione italiana*. Arrivi (12-13). Donzelli: Roma, 2001.
- WESTPHAL, B. *La Geocritique, Reel, fiction, espace*. Paris: Editions de Minuit, 2007.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

3.2. *A Rêstencia*, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação

Ainda que o campo literário brasileiro seja bastante diferente do francês, vivemos hoje num mundo amplamente conectado, em que as obras circulam de forma vertiginosa, permitindo intenso intercâmbio dos modelos literários. Além disso, os desdobramentos históricos das duas guerras, da Shoá e das divisões do mundo como decorrência da guerra fria, repercutem aqui, guardadas as devidas proporções, de maneira similar. A especificidade da produção que busco analisar relaciona-se às tensões, às repercussões e aos prolongamentos do arbítrio das ditaduras sul-americanas, que provocaram a prisão, a morte, o desaparecimento e o exílio de milhares de pessoas. Neste artigo explorarei o conceito de narrativa de filiação de Dominique Viart, também retomado por Laurent Demanze, para analisar como Julián Fuks constrói sua relação com seus pais e irmãos e como as migrações dos ancestrais forjaram a família que veio parar em São Paulo durante a última ditadura militar na Argentina. A história familiar é caudatária da grande história.

Destaco a existência de pelo menos quatro escritores que poderíamos chamar de “filhos do exílio”: além de Julián Fuks (já nascido em São Paulo), temos três autoras que vieram para cá ainda pequenas, Gabriela Aguerre (nascida no Uruguai), Paloma Vidal (nascida na Argentina) e Carola Saavedra (nascida no Chile). De algum modo, todos eles tematizam, em seus romances, questões que envolvem a relação com seus países de origem; no entrelugar em que se encontram, é comum o uso do espanhol em situações de diálogo, procedimento que causa algum estranhamento no ato de leitura. Viagens de caráter autobiográfico ou autoficcional rumo ao sul estão presentes em todos eles, com exceção de Carola Saavedra, que só menciona o Chile em *O inventário das coisas ausentes* (2014), um romance bastante áspero que mostra relações familiares conflituosas e violentas (o título talvez já indicie essa ausência no passado da autora). A primeira obra de Paloma Vidal intitula-se, significativamente, *Mais ao Sul* (2008), enquanto Gabriela Aguerre estreia com *O quarto branco* (2019), no qual a narradora-protagonista tem urgência de voltar ao Uruguai de sua infância. A menção às três autoras visa tão somente colocar Julián Fuks no contexto geopolítico do exílio de sua geração, pois não há espaço para analisar as obras delas no âmbito deste artigo.

Dominique Viart (Viart e Vercier, 2008) e Laurent Demanze (2008) perceberam a tendência de autores franceses, a partir dos anos 1980, de encenar suas origens, porque a transmissão da herança entrou em crise após as duas grandes guerras e, principalmente, devido às grandes transformações da sociedade, com o êxodo rural, o colapso de algumas profissões ou a mudança de classe social.

3.2. *A Résistencia*, di Julián Fuks: una narrativa di filiazione

Anche se il campo letterario brasiliano è molto diverso da quello francese, viviamo oggi in un mondo ampiamente connesso, in cui le opere circolano in modo vertiginoso, permettendo un intenso scambio di modelli letterari. Inoltre, gli sviluppi storici delle due guerre, la Shoà e le divisioni nel mondo come risultato della guerra fredda, hanno ripercussioni simili qui, con le dovute proporzioni. La specificità della produzione che cerco di analizzare è legata alle tensioni, alle ripercussioni e ai prolungamenti del dominio arbitrario delle dittature sudamericane, che hanno causato l'imprigionamento, la morte, la scomparsa e l'esilio di migliaia di persone. In questo articolo esplorerò il concetto narrativo della filiazione di Dominique Viart, ripreso anche da Laurent Demanze, per analizzare come Julian Fuks costruisce il suo rapporto con i genitori e i fratelli e come le migrazioni degli antenati hanno forgiato la famiglia che è finita a San Paolo durante l'ultima dittatura militare in Argentina. La storia della famiglia è il caudatario della grande storia.

Sottolineo l'esistenza di almeno quattro scrittori che potremmo chiamare "figli dell'esilio": oltre a Julián Fuks (nato a San Paolo), ci sono tre autori venuti qui quando erano ancora giovani, Gabriela Aguerre (nata in Uruguay), Paloma Vidal (nata in Argentina) e Carola Saavedra (nata in Cile). In qualche modo, tutti loro trattano nei loro romanzi questioni che riguardano il rapporto con i loro paesi d'origine; nei luoghi di passaggio in cui si trovano, è comune l'uso dello spagnolo nelle situazioni di dialogo, un procedimento che provoca qualche stranezza nell'atto della lettura. Viaggi di natura autobiografica o autofiction verso il sud sono presenti in tutti loro, con l'eccezione di Carola Saavedra, che menziona solo il Cile in *O inventario das coisas ausentes* (2014), un romanzo piuttosto crudo che mostra relazioni familiari conflittuali e violente (il titolo forse indica già questa assenza nel passato dell'autrice). La prima opera di Paloma Vidal è, significativamente, intitolata *Mais ao Sul* (2008), mentre Gabriela Aguerre debutta con *O quarto branco* (2019), in cui il narratore-protagonista ha urgenza di tornare all'Uruguay della sua infanzia. La menzione dei tre autori mira solo collocare Julián Fuks nel contesto geopolitico dell'esilio della sua generazione, poiché non c'è spazio per analizzare le loro opere nell'ambito di questo articolo. Dominique Viart (Viart e Vercier, 2008) e Laurent Demanze (2008) hanno notato la tendenza degli autori francesi, a partire dagli anni 80, a mettere in scena le loro origini, perché la trasmissione dell'eredità è entrata in crisi dopo le due grandi guerre e, soprattutto, a causa delle grandi trasformazioni della società, con l'esodo rurale, il crollo di alcune professioni o il cambiamento della classe sociale.

Se na França⁵² essa narrativa de filiação tem suas implicações sociais internas, na literatura brasileira esse tipo de romance é praticado, sobretudo, por autores descendentes de imigrantes, cujos laços familiares foram rompidos com viagens e choques culturais.

Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 20) considera que o sucesso do aforismo do poeta René Char – “Nossa herança nos é transmitida sem testamento” – exprime a consciência de uma herança em geral difícil de carregar e a necessidade de interrogar o passado, não para imitá-lo, nem para jogar com ele, mas para se conhecer através dele, numa espécie de diálogo que revitaliza curiosidades que certa modernidade tinha desfeito em proveito de sua prática da *tabula rasa*. Ele toma emprestado de Michel Chaillou a ideia de que o “extremo contemporâneo” põe todos os séculos juntos, ou seja, relê a biblioteca (basta pensar aqui na Biblioteca de Babel, de J. L. Borges) e, sem negar as rupturas da modernidade, leva em consideração as interrogações de toda a cultura acumulada.

Para Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 79), a narrativa de filiação desloca a investigação da interioridade em favor da anterioridade, ou seja, o narrador faz uma prospecção da sua genealogia (ou de seus personagens) porque o conhecimento de si passa pela compreensão da vida do pai, da mãe ou dos avós. Do ponto de vista formal, caracteriza-se por um hibridismo genérico, já que dialoga tanto com a ficção quanto com a autobiografia; não é linear, procura recolher os fragmentos de uma herança e, para isso, precisa fazer uma busca, porquanto o narrador não conhece, senão de modo lacunar, aquilo que foi vivenciado pelos pais e avós. Em última instância, como a identidade se constrói através do outro, é preciso fazer reviver esse outro do passado. Assim, a “narrativa de filiação, tomando a forma autobiográfica ou fictícia, é, pois, o modo privilegiado de escrita do sujeito” (Viart e Vercier, 2008, p. 92, tradução nossa). A narrativa de filiação se ancora numa ferida, entre testemunho travado e homenagem às figuras apagadas da ascendência.

Julián Fuks, que não sofreu diretamente nem os traumas da tortura nem a perseguição durante a ditadura, faz parte da segunda geração, aquela que herda o trauma familiar e possui o que Marianne Hirsch (2008) chamou de pós-memória, que designa a memória de eventos vividos pelos ancestrais, transmitida através do testemunho pessoal de familiares ou amigos. E é também difícil relatar aquilo que não se viveu, aquilo que está saturado de não ditos, de segredos de família, de fatos envoltos na bruma de um passado que não passa, apesar de todos os esforços para esquecê-lo. Trata-se de um ato de transferência inter e transgeracional da “geração-dobradora” (Hoffman *apud* Hirsch, 2008, p. 103, tradução nossa), porque une aqueles que vivenciaram a guerra (ou a ditadura) e as novas gerações.

⁵² Os autores mais estudados nessa perspectiva na França são Claude Simon, Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon e Annie Ernaux.

Se in Francia⁵³ questa narrazione di affiliazione ha le sue implicazioni interne alla società, nella letteratura brasiliana questo tipo di romanzo è praticato, soprattutto, da autori discendenti da immigrati, i cui legami familiari sono stati spezzati con viaggi e shock culturali.

Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 20) considera che il successo dell'aforisma del poeta René Char – “La nostra eredità ci viene trasmessa senza volontà” - esprime la consapevolezza di un patrimonio ingenerale difficile da portare e la necessità di interrogare il passato, non per imitarlo, né per giocare con esso, ma per conoscere se stessi attraverso di esso, in una sorta di dialogo che rivitalizza le curiosità che una certa modernità aveva disfatto per amore della sua pratica della *tabula rasa*. Prende in prestito da Michel Chaillou l'idea che “l'estremo contemporaneo” mette insieme tutti i secoli, cioè rilegge la biblioteca (basta pensare qui alla Biblioteca di Babele di J. L. Borges) e, senza negare le rotture della modernità, tiene conto degli interrogativi di tutta la cultura accumulata.

Per Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 79), la narrazione della filiazione sposta l'indagine dell'interiorità a favore dell'anteriorità, cioè il narratore fa una prospettiva della sua genealogia (o dei suoi personaggi) perché la conoscenza di sé stessi passa attraverso la comprensione della vita del padre, della madre o dei nonni. Dal punto di vista formale, è caratterizzato da un generico ibridismo, poiché dialoga sia con la finzione che con l'autobiografia; non è lineare, cerca di raccogliere i frammenti di un'eredità e, per questo, ha bisogno di fare una ricerca, perché il narratore non conosce, se non in modo lacunoso, ciò che è stato vissuto da genitori e nonni. In definitiva, poiché l'identità si costruisce attraverso l'altro, necessario far rivivere questo altro del passato. Così, la “narrazione della filiazione, assumendo la forma autobiografica o romanzesca, è dunque il modo privilegiato di scrivere il soggetto” (Viart e Vercier, 2008, p. 92). La narrazione della filiazione ancorata in una ferita, tra la testimonianza pagata e l'omaggio alle figure cancellate dell'ascendenza.

Julian Fuks, che non ha subito direttamente i traumi della tortura o della persecuzione durante la dittatura, fa parte della seconda generazione, quella che eredita il trauma familiare e ha quello che Marianne Hirsch (2008) ha chiamato post-memoria, che designa la memoria degli eventi vissuti dagli antenati, trasmessa attraverso la testimonianza personale di parenti o amici. Ed è anche difficile riportare ciò che non è stato vissuto, ciò che è saturo di non detto, di segreti familiari, di fatti avvolti nella foschia di un passato che non passa, nonostante tutti gli sforzi per dimenticarlo. È un atto di transfert inter- e transgenerazionale della “doppia generazione” (Hoffman *apud* Hirsch, 2008, p. 103), perché unisce coloro che hanno vissuto la guerra (o la dittatura) e le nuove generazioni.

⁵³ Gli autori più studiati da questo punto di vista in Francia sono Claude Simon, Pierre Bergounioux, Gérard Macè, Pierrie Michon e Annie Ernaux.

No romance *A resistência*, o narrador refaz os percursos de sua família materna, católica, espanhola, e de sua família paterna cuja origem remonta à Alemanha, de onde provém o sobrenome. Parte da família foi para a Romênia, adaptando a grafia ao novo idioma. O avô Abraham e sua esposa Ileana, ambos judeus, temendo o antissemitismo crescente, decidiram migrar para a Argentina nos anos 1920, onde nasceria o pai de Julián nos anos 1940, no momento em que os judeus eram mandados para os campos da morte. Se o pai sabia, vagamente, que os avós tinham sido deportados, esse assunto não era tratado nas reuniões da família. Não se falava disso de um ponto de vista pessoal, senão como assunto histórico, portanto, impessoal. E Fuks declara numa entrevista que o pai, incentivado pelo seu romance, “subjetivou o seu passado, foi atrás dessa trajetória pessoal que ilustra e representa uma coisa mais ampla, mais social, mais histórica e mais política” (Fuks, 2018, p. 276). Trata-se, segundo ele, de um corte geracional, destacando justamente a tendência contemporânea de criar narrativas de filiação, “de recuperação das próprias raízes, da procura desses fantasmas [...], a procura desses traumas que ficaram, em alguma medida, relegados ao passado, mas que reverberam constantemente na nossa existência” (Fuks, 2018, p. 276).

Em *A resistência*, de Julián Fuks, que se apresenta como romance, a ficção consiste muito mais no arranjo da linguagem a fim de dar uma forma estética que possa entrar em comunicação com o leitor do que, propriamente, como fantasia, imaginação ou fabulação. O escritor não pode restituir a verdade plena do acontecimento, isso não é realizável, como já escrevia Walter Benjamin (1993, p. 224): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. E Fuks observa que, mesmo diante da materialidade que evoca o passado, como a casa onde algo aconteceu, o local da catástrofe, não é possível ter acesso à verdade: “Por isso, o tipo de literatura ou autoficção que mais me interessa hoje é a que desconfia de si mesma e desconfia da própria capacidade de reconstruir o passado” (Fuks, 2018, p. 277).

Um artigo do próprio Julián Fuks, “A era da pós-ficção”, publicado no livro coletivo *Ética e pós-verdade*, pode ajudar a compreender a questão. Ele assinala a imposição ética em que se encontra e que o leva a enredos verdadeiros, como é o caso de seu romance *A resistência*, de modo que a verdade no romance passa a ocupar uma centralidade impensada há um século. Dessa maneira, são suas próprias biografias, suas lembranças e seus passados que exploram os escritores atuais, “seres estranhos, deslocados, perdidos”, “ficcionistas na era da pós-ficção” (Fuks, 2017, p. 76).

Nel romanzo *A resistência*, il narratore ripercorre le strade della sua famiglia materna cattolica spagnola e della sua famiglia paterna le cui origini risalgono alla Germania, da dove proviene il suo cognome. Una parte della famiglia si trasferì in Romania, adattando l'ortografia alla nuova lingua. Il nonno Abraham e sua moglie Ileana, entrambi ebrei, temendo il crescente antisemitismo, decisero di emigrare in Argentina negli anni Venti dove il padre di Julián sarebbe nato negli anni Quaranta, in un periodo in cui gli ebrei venivano mandati nei campi di sterminio. Se il padre sapeva, vagamente, che i suoi nonni erano stati deportati, questo argomento non veniva trattato nelle riunioni di famiglia. Non se ne parlava da un punto di vista personale, ma come una questione storica, quindi impersonale. E Fuks afferma in un'intervista che il padre, incoraggiato dal suo romanzo, “*subjetivou o seu passado, foi atrás dessa trajetória pessoal que ilustra e representa uma coisa mais ampla, mais social, mais histórica e mais política*” (Fuks, 2018, p. 276). Si tratta, secondo lui, di un taglio generazionale, evidenziando proprio la tendenza contemporanea a creare narrazioni di appartenenza, “*de recuperação das próprias raízes, da procura desses fantasmas [...], a procura desses traumas que ficaram, em alguma medida, relegados ao passado, mas que reverberam constantemente na nossa existência*” (Fuks, 2018, p.276).

In *A resistência*, di Julián Fuks, che si presenta come un romanzo, la finzione consiste molto più nella disposizione del linguaggio per dare una forma estetica che possa entrare in comunicazione con il lettore che, propriamente, come fantasia, immaginazione o fabbricazione. Lo scrittore non può restituire la piena verità dell'evento, questo non è realizzabile, come Walter Benjamin (1993, p. 224): “Articolare storicamente il passato non significa conoscerlo come è stato realmente. Significa appropriarsi di una reminiscenza, così come lampeggia nel momento di un pericolo”. E Fuks nota che anche di fronte alla materialità che evoca il passato, come la casa dove è successo qualcosa, il luogo della catastrofe, non è possibile accedere alla verità: “*Por isso, o tipo de literatura ou autoficção que mais me interessa hoje é a que desconfia de si mesma e desconfia da própria capacidade de reconstruir o passado*” (Fuks, 2018, p. 277).

Un articolo dello stesso Julián Fuks, “*A era da pós-ficção*”, pubblicato nel libro collettivo *Ética e pós-verdade*, può aiutare a capire la questione. Indica l'imposizione etica in cui si trova e che lo porta a trame vere, come nel caso del suo romanzo *A resistência*, così che la verità nel romanzo viene ad occupare una centralità impensata un secolo fa. In questo modo, sono le sue stesse biografie, i suoi ricordi e il suo passato che esplorano gli scrittori attuali, “*seres estranhos, deslocados, perdidos*”, “*ficcionistas na era da pós-ficção*” (Fuks, 2017, p. 76).

Romance e testemunho se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo (Fuks, 2017, p. 82).

Nesse movimento atual, curiosamente ressurgem a velha questão da verdade, muito presente no romance do século XVIII, quando o autor fazia prólogos e notas do editor para assegurar a veracidade da história que narrava, usando artifícios tais como: originais encontrados por acaso ou entregues pelo próprio protagonista, palavras apagadas ou incompreensíveis, rasuras. Mas a questão que retorna já se encontra transformada, porque agora o narrador/autor não é confiável, ele duvida de si mesmo, duvida da plausibilidade daquilo que relata. Assim, Fuks vê um movimento em espiral na história do gênero, “uma espiral ainda capaz de provocar alguma vertigem” (Fuks, 2017, p. 90). E apesar de muitos anúncios de sua morte, o romance resiste justamente porque é um gênero aberto, que se apropria de procedimentos de outros gêneros e, por isso, está em constante mutação. Isso comprova a ideia exposta por Viart de que a literatura contemporânea não se caracteriza pela ruptura, pela “tábula rasa”, ao contrário, ela relê a biblioteca, relê a tradição, com claras inovações, porém.

O escritor que lida com a verdade está numa corda bamba, pois, a despeito de querer revelar a verdade, ele tem de fabular para compor cenários, dar sentido para os vestígios deixados pelo passado. Desse modo, seu empreendimento é sempre sentido como um fracasso:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar (Fuks, 2015, p. 95).

Esse romance da era da pós-ficção aparece como testemunha do nosso tempo, testemunha dos horrores vivenciados por tantos humanos que perderam sua humanidade nos porões dos centros de tortura ou nos campos de extermínio durante a Segunda Guerra.

É nesse contexto que o romance se reinventa e se mostra fragmentário, lacunar, um *puzzle* em que faltam peças, em que enigmas não são resolvidos de maneira a tranquilizar o leitor.

Dominique Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 12) postula que, diferentemente da literatura *consentante*, que quer agradar e fazer sucesso e, para isso, consente em fazer concessões ao gosto do público, existe a literatura *déconcertante*, que se concebe como atividade crítica e que chega onde não se espera que chegue.

Romance e testemunho se fundem ou se confundem como poucas outras vezes. O romance se faz um gênero híbrido, se aproxima do ensaio, da reportagem, da autobiografia, do relato historiográfico, dessas outras formas que já lhe pertenciam, mas assemelhando-se a elas como em nenhum outro tempo (Fuks, 2017, p. 82).

In questo movimento attuale, riemerge curiosamente la vecchia questione della verità, molto presente nel romanzo del XVIII secolo, quando l'autore faceva prologhi e note di montaggio per garantire la veridicità della storia che stava narrando, utilizzando artifici come: originali trovati per caso o consegnati dal protagonista stesso, parole cancellate o incomprensibili, cancellature. Ma la domanda che ritorna è già trasformata, perché ora il narratore/autore non è affidabile, dubita di sé stesso, dubita della plausibilità di ciò che riporta. Così, Fuks vede un movimento a spirale nella storia del genere, “una spirale ancora capace di provocare qualche vertigine” (Fuks, 2017, p. 90). E nonostante i molti annunci della sua morte, il romanzo resiste proprio perché è un genere aperto, che si appropria di procedure di altri generi e, quindi, è in costante mutazione. Questo prova l'idea esposta da Viart che la letteratura contemporanea non è caratterizzata dalla rottura, dalla “tabula rasa”, al contrario, rilegge la biblioteca, rilegge la tradizione, con chiare innovazioni, però.

Lo scrittore che si occupa della verità è su una corda tesa, perché nonostante voglia rivelare la verità, deve fabbricare per comporre degli scenari, per dare un senso alle tracce lasciate dal passato. In questo modo, la sua impresa è sempre sentita come un fallimento:

Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar (Fuks, 2015, p. 95).

Questo romanzo dell'era post-fiction appare come un testimone del nostro tempo, un testimone degli orrori vissuti da tanti esseri umani che hanno perso la loro umanità nelle cantine dei centri di tortura o nei campi di sterminio durante la Seconda guerra mondiale. È in questo contesto che il romanzo si reinventa e si mostra frammentario, lacunoso, un *puzzle* in cui mancano pezzi, in cui gli enigmi non sono risolti in modo da rassicurare il lettore.

Dominique Viart (Viart e Vercier, 2008, p. 12) postula che, diversamente dalla letteratura *consenziente*, che vuole piacere e fare successo e, per questo, acconsente a fare concessioni al gusto del pubblico, c'è la letteratura *sconcertante*, che è concepita come attività critica e arriva dove non ci si aspetta che arrivi.

A literatura que tematiza os horrores não pode aplacar, acalmar, apaziguar as consciências; ela deve, ao contrário, desconcertar, provocar o mal-estar e a inquietação. É por essa razão que a melancolia dá o tom, o sentimento de derrota predomina, a incompletude solapa as falácias das soluções fáceis. Essa literatura de resistência se caracteriza pela ausência de linearidade, pela tensão entre o real e o ficcional, pela investigação (que toma, às vezes o ar de narrativa policial), pelo recurso a hipóteses, plausíveis ou implausíveis, e a preocupação com a questão social. Essa “escrita da restituição”, nas palavras de Viart, coloca em dúvida suas próprias investigações e desconfia de discursos e conceitos, recusa as ideias prontas e as verdades bem estabelecidas. A postura enunciativa é explicitada e o leitor sabe quem fala e de que lugar fala o narrador.

Fuks reflete sobre o papel desse tipo de literatura nos dias de hoje ao afirmar que escrever, para ele, é se reposicionar, reelaborar e se redimir. “A literatura se faz nessa busca. Há em certa medida uma dívida com o passado que a literatura não vai saldar, mas ela possibilita a compreensão desse passado” (Fuks, 2018, p. 284). Nesse sentido, a literatura se aproxima da psicanálise: ao encontrar palavras e sentidos, já adquire um papel transformador.

Laurent Demanze (2008, p. 22) detecta uma preocupação arqueológica do escritor contemporâneo que, ao perscrutar os resquícios do passado, vê revelada uma parte desconhecida de si e, nesse sentido, faz uma “retrospecção hermenêutica”. Ele também aponta para a necessidade de exumação de vestígios de uma herança em frangalhos, difícil de ser transmitida: “É no espelho do outro que o indivíduo contemporâneo se descobre, ao elaborar uma narrativa em que a ficção se mistura às lembranças e a escrita de si à fábula familiar” (2008, p. 9, tradução nossa).

Sobre a questão do exílio e da transmissão dos traumas familiares o narrador pergunta: “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?” (Fuks, 2015, p. 19). E nessa pergunta fica explicitado que o sujeito recebe uma herança dos pais e avós que molda sua personalidade: cabe a ele descobrir como assumi-la ou rejeitá-la. O romance atual, como *A resistência*, não se restringe a contar uma história, ele quer interpretar o homem e o mundo, torna-se híbrido e autocrítico. E o escritor, encarnando o sujeito em crise, questiona a própria linguagem, sempre inadequada, precária, para dizer realidades complicadas, sentimentos e afetos convulsionados.

No primeiro capítulo é a palavra “adotado” que é colocada em xeque: como falar do irmão sem ferir suscetibilidades? Como falar do outro, de um outro que já tem suas cicatrizes? Como não feri-lo de novo? Como reconstituir uma vida de carne e sangue por palavras desgastadas pelo uso cotidiano?

La letteratura che si occupa di orrori non può placare, calmare le coscienze; deve, al contrario, sconcertare, provocare inquietudine e turbamento. Ecco perché la malinconia dà il tono, il sentimento di sconfitta predomina, l'incompletezza mina le fallacie delle soluzioni facili. Questa letteratura di resistenza è caratterizzata dall'assenza di linearità, dalla tensione tra il reale e il fittizio, dall'indagine (che prende, a volte, l'aria di una narrazione poliziesca), dal ricorso a ipotesi, plausibili o implausibili, e dalla preoccupazione per la questione sociale. Questa "scrittura di restituzione", nelle parole di Viart, mette in discussione le proprie indagini e diffida dei discorsi e dei concetti, rifiuta le idee preconfezionate e le verità consolidate. La posizione enunciativa è resa esplicita e il lettore sa chi sta parlando e da quale luogo sta parlando il narratore.

Fuks riflette sul ruolo di questo tipo di letteratura al giorno d'oggi affermando che scrivere, per lui, è riposizionare, rielaborare e riscattare sé stessi. *"A literatura se faz nessa busca. Há em certa medida uma dívida com o passado que a literatura não vai saldar, mas ela possibilita a compreensão desse passado"* (Fuks, 2018, p. 284). In questo senso, la letteratura si avvicina alla psicoanalisi: trovando parole e significati, acquisisce già un ruolo trasformativo.

Laurent Demanze (2008, p. 22) rileva una preoccupazione archeologica dello scrittore contemporaneo che, scrutando i resti del passato, vede rivelata una parte sconosciuta di sé e, in questo senso, fa una "retrospettiva ermeneutica". Egli indica anche la necessità di riesumare le tracce di un patrimonio a brandelli, difficile da trasmettere: *"È nello specchio dell'altro che l'individuo contemporaneo scopre sé stesso, quando elabora una narrazione in cui la finzione si mescola ai ricordi la scrittura del sé alla favola familiare"* (2008, p. 9).

Sulla questione dell'esilio e della trasmissione dei traumi familiari il narratore si chiede: *"Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais? Devíamos nos considerar argentinos privados do nosso país, da nossa pátria? Estará também a perseguição política submetida às normas da hereditariedade?"* (Fuks, 2015, p. 19). E in questa domanda si esplicita che il soggetto riceve dai genitori e dai nonni un'eredità che plasma la sua personalità: sta a lui capire come assumerla o rifiutarla. Il romanzo attuale, come *A resistência*, non si limita a raccontare una storia, vuole interpretare l'uomo e il mondo, diventa ibrido e autocritico. E lo scrittore, incarnando il soggetto in crisi, mette in discussione il suo stesso linguaggio, sempre inadeguato, precario, per dire realtà complicate, sentimenti e affetti convulsi.

Nel primo capitolo è la parola "adottato" che viene messa in scacco: come parlare del fratello senza ferire le suscettibilità? Come parlare dell'altro, di un altro che porta già le sue cicatrici? Come non ferirlo di nuovo? Come ricostituire una vita di carne e sangue attraverso parole logorate dall'uso quotidiano?

Apesar de a ideia inicial ter sido a de contar a história do irmão adotado, a quem o romance é dedicado, ele narra a história da família no contexto da ditadura e do exílio. A epígrafe é uma frase do escritor argentino Ernesto Sábato, que diz: “*Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra*”. A palavra resistência é usada com vários sentidos e em vários contextos nesse romance, mas quero destacar o principal deles, o sentido político, já que os pais, psicanalistas, quiçá militantes, deixaram a Argentina durante a ditadura militar. O autor, nascido em São Paulo em 1981, coloca-se como herdeiro desse exílio e desse trauma. Os pais resistiram porque não aceitaram as novas regras que impunham o terror, a falta de liberdade, a perseguição àqueles que ousaram discordar. Valentín Baremlitt, o diretor do hospital onde a mãe trabalhava, fora preso e torturado enquanto Marta Brea, sua amiga e colega de trabalho, havia desaparecido; já o consultório do pai tinha sido sistematicamente destruído; ou seja, para os pais, o cerco se fechava a tal ponto que só lhes restava partir rumo ao exílio. Baremlitt, na prisão, diz à mãe do narrador: “Vocês têm que sair, vocês são os próximos” (Fuks, 2015, p. 81).

Trata-se de um momento crucial na vida de qualquer pessoa, sobretudo para os militantes que tiveram de abandonar a luta para não perder a vida. Esse questionamento lateja naqueles momentos agônicos em que a derrota fica clara, em que os companheiros estão presos, mortos ou desaparecidos. Esse travo de incerteza frente à consciência põe em dúvida se fugir é trair a luta:

Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (Fuks, 2015, p. 79).

O momento de partida rumo ao exílio configura essa tomada de posição atormentada em que o sujeito parece abandonar a causa, ainda que saiba que precisa salvar sua vida, que sua morte de nada servirá diante da derrota que se afigura no horizonte. Esse ponto de inflexão na resistência aparece em muitos relatos e romances que tratam da ditadura brasileira: *Azul corvo*, de Adriana Lisboa; *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva; *K. Relato de uma busca*, de B. Kucinski; *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. Partir para o exílio é também resistir, resistir a se submeter à prisão e à morte.

Anche se l'idea iniziale era quella di raccontare la storia del fratello adottivo, a cui il romanzo è dedicato, racconta la storia della famiglia nel contesto della dittatura e dell'esilio. L'epigrafe è una frase dello scrittore argentino Ernesto Sábato, che dice: “*Creo que hay que resistir: éste ha sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado cómo encarnar esta palabra*”. La parola resistenza è usata con vari significati e in vari contesti in questo romanzo, ma voglio evidenziare il principale, il senso politico, poiché i genitori, psicanalisti, forse militanti, hanno lasciato l'Argentina durante la dittatura militare. L'autore, nato a San Paolo nel 1981, si considera l'erede di questo esilio e di questo trauma. I suoi genitori hanno resistito perché non accettavano le nuove regole che imponevano terrore, la mancanza di libertà, la persecuzione di coloro che osavano dissentire. Valentín Baremlitt, il direttore dell'ospedale dove lavorava la madre, era stato arrestato e torturato, mentre Marta Brea, sua amica e collaboratrice, era scomparsa; l'ufficio del padre era stato sistematicamente distrutto; cioè, per i genitori, l'assedio si stava stringendo a tal punto che l'unica cosa che restava loro da fare era andare in esilio. Baremlitt, in prigione, dice alla madre del narratore: “*Vocês têm que sair, vocês são os próximos*” (Fuks, 2015, p. 81).

Questo è un momento cruciale nella vita di qualsiasi persona, specialmente per i militanti che hanno dovuto abbandonare la lotta per non perdere la vita. Questo interrogativo pulsa in quei momenti strazianti in cui la sconfitta diventa chiara, quando i compagni vengono imprigionati, uccisi o scompaiono. Questa traccia di incertezza di fronte alla coscienza si interroga se fuggire è tradire la lotta:

Resistir: quanto em resistir é aceitar impávido a desgraça, transigir com a destruição cotidiana, tolerar a ruína dos próximos? Resistir será aguentar em pé a queda dos outros, e até quando, até que as pernas próprias desabem? Resistir será lutar apesar da óbvia derrota, gritar apesar da rouquidão da voz, agir apesar da rouquidão da vontade? É preciso aprender a resistir, mas resistir nunca será se entregar a uma sorte já lançada, nunca será se curvar a um futuro inevitável. Quanto do aprender a resistir não será aprender a perguntar-se? (Fuks, 2015, p. 79).

Il momento della partenza per l'esilio configura questa posizione tormentata in cui il soggetto sembra abbandonare la causa, anche se sa che deve salvare la sua vita, che la sua morte non servirà a nulla di fronte alla sconfitta che appare all'orizzonte. Questa svolta nella resistenza appare in molti racconti e romanzi che trattano della dittatura brasiliana: *Azul corvo*, di Adriana Lisboa; *Ainda estou aqui*, di Marcelo Rubens Paiva; *K. Relato de uma busca*, di B. Kucinski; *Os carbonários*, di Alfredo Sirkis. Partire per l'esilio è anche resistere, resistere a sottomettersi alla prigione e alla morte.

Assim, abruptamente, os pais, com o bebê adotado, então com 6 meses de vida, deixam Buenos Aires, atravessam de carro a fronteira com o Uruguai, tomam o avião para São Paulo: “Partir e esquecer a derrota, partir e esquivar o descalabro, e preservar o que lhes restava, fosse muito ou fosse pouco, a existência diária que a cada dia lhes roubavam” (Fuks, 2015, p. 82). Em São Paulo começaria uma nova vida, uma vida de exílio, uma adaptação lenta aos costumes do país, situação dúbia em que se está em dois lugares ao mesmo tempo, porque o país natal não nos deixa nunca, nós o carregamos como o caracol carrega a sua casa.

O escritor problematiza seu fazer literário porque necessita de novas formas de urdir a trama romanesca; ele relê a tradição literária a fim de dar conta de uma situação fronteiriça entre dizer a verdade e criar ficção. Esse aspecto autoficcional fica muito claro no capítulo 46 de *A resistência*, em que se encena a discussão entre os pais e o escritor, depois do livro acabado e lido por eles: “É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós” (Fuks, 2015, p. 135). A conversa desvela, por exemplo, a inversão do problema com comida do irmão que aparece magro demais no romance quando, na realidade, ele tem sobrepeso. O pai parece mais reticente do que a mãe, acha que foi retratado como um militante ingênuo, que guardava armas debaixo da cama, que participou de uma reunião absurda no Parque da Água Branca, em São Paulo, mas, afinal, ele conclui: “Aqueles eram mesmo anos inverossímeis” (Fuks, 2015, p. 136). O pai exprime temor ao tornar público o íntimo e, ao mesmo tempo, carinho pelo filho que contou a história da família. Não quer reprimir o filho, impedi-lo de fazer seu trabalho e publicar seu livro, por isso suas últimas palavras são: “Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance” (Fuks, 2015, p. 137).

É só nesse momento que o narrador recebe um nome, Sebastián, o mesmo que ele tinha no romance precedente, *Procura do romance* (Fuks, 2011), nome com a mesma terminação de Julián. Esse personagem perambula pelas ruas de Buenos Aires, reflete sobre o romance que quer escrever, mas reflete, sobretudo, sobre a família que teve de deixar a cidade, rememora os anos que passou na infância em Buenos Aires, quando os pais decidiram voltar, após o fim da ditadura.

O exercício memorial e escritural empreendido por Julián Fuks aponta para a atitude de resistência, de combate a todo autoritarismo e a toda violência fascista que afetaram a vida de seus pais.

Così, bruscamente, i genitori, con il bambino adottato, allora di sei mesi, lasciano Buenos Aires, attraversano in auto la frontiera con l'Uruguay, e prendono l'aereo per San Paolo: "*Partir e esquecer a derrota, partir e esquivar o descalabro, e preservar o que lhes restava, fosse muito ou fosse pouco, a existência diária que a cada dia lhes roubavam*" (Fuks, 2015, p. 82). A San Paolo inizierebbe una nuova vita, una vita di esilio, un lento adattamento ai costumi del paese, una situazione dubbia in cui si è in due posti allo stesso tempo, perché la patria non ci lascia mai, la portiamo come una lumaca porta la sua casa.

Lo scrittore problematizza il suo fare letterario perché ha bisogno di nuovi modi per tessere la trama romanzesca; rilegge la tradizione letteraria per rendere conto di una situazione di confine tra il dire la verità e il creare la finzione. Questo aspetto di autofiction diventa molto chiaro nel capitolo 46 di *A resistência*, in cui la discussione tra i genitori e lo scrittore è messa in scena dopo che il libro è finito e letto da loro: "*É estranho, minha mãe diz, você diz mãe e eu vejo meu rosto, você diz que eu digo e eu ouço minha voz, mas logo o rosto se transforma e a voz se distorce, logo não me identifico mais. Não sei se essa mulher sou eu, me sinto e não me sinto representada, não sei se esses pais somos nós*" (Fuks, 2015, p. 135). La conversazione svela, per esempio, l'inversione del problema con il cibo di suo fratello che appare troppo magro nel romanzo quando, in realtà, è in sovrappeso. Il padre sembra più reticente della madre, pensa che è stato ritratto come un militante ingenuo, che teneva le pistole sottoli letto, che partecipava a una riunione assurda al parco Água Branca, a San Paolo, ma, in fondo, conclude: "*Aqueles eram mesmo anos inverossímeis*" (Fuks, 2015, p. 136). Il padre esprime paura nel rendere pubblico l'intimo e, allo stesso tempo, affetto per il figlio che ha raccontato la storia della famiglia. Non vuole reprimere il figlio, impedirgli di fare il suo lavoro e di pubblicare il suo libro, così le sue ultime parole sono: "*Só não quero que você se guie pelo que digo, isso eu jamais quis: vá em frente, Sebastián, você fez o que tinha que fazer, e até é possível que alguém leia nisto um bom romance*" (Fuks, 2015, p. 137).

È solo in questo momento che il narratore riceve un nome, Sebastián, lo stesso nome che aveva nel romanzo precedente, *Procura do romance* (Fuks, 2011), un nome con lo stesso finale di Julián. Questo personaggio vaga per le strade di Buenos Aires, riflette sul romanzo che vuole scrivere, ma riflette, soprattutto, sulla famiglia che ha dovuto lasciare la città, ricorda gli anni che ha passato da bambino a Buenos Aires, quando i suoi genitori decisero di tornare, dopo la fine della dittatura.

L'esercizio di memoria e scrittura intrapreso da Julián Fuks indica l'atteggiamento di resistenza, di lotta contro ogni autoritarismo e ogni violenza fascista che colpì la vita dei suoi genitori.

Seu livro é um alerta para novas formas de repressão que nos ameaçam a cada dia pois, como diz o narrador de Fuks, as “ditaduras podem voltar [...], seus arbítrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente” (Fuks, 2015, p. 40). Alfredo Bosi afirma que o sentido mais profundo do verbo resistir “apela para a força da vontade que resiste a uma outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia” (1996, p. 11). A resistência é um conceito ético, mas pode se tornar um conceito estético “quando o narrador se põe a explorar uma força catalisadora da vida em sociedade: os seus valores” (1996, p. 13). Os escritores, inseridos na sociedade num dado momento histórico, mais ou menos afetados pelos horrores cometidos por regimes de exceção, são levados a testemunhar suas experiências ou as de seus familiares. Este é o caso do escritor Julián Fuks, autor de *A resistência* (2015). O escritor narra um passado de antes do seu nascimento, um passado que não conhece nem pode compreender, por conseguinte, ele se apoia no que lhe foi contado, em cacos de informação, muito mais dúvidas do que certezas: “Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícius indigentes que eu insisto em malversar em palavras” (Fuks, 2015, p. 23).

O romance *A resistência* (2015) é emblemático desse deslizamento genérico que acontece nesse início de século e que torna o narrador do romance autoconsciente e autocrítico, hesitando entre dizer uma verdade que o atormenta e a necessidade de ficcionalizar o vivido, ainda que isso o leve a vacilar ainda mais. Perscrutando a história familiar, atingida pela violência da ditadura militar argentina, o narrador faz o luto e tenta costurar os vestígios deixados a fim de dar uma coerência que a vida parece não lhes ter oferecido.

Nesse mundo de incertezas, usando uma memória fugidia, vicária, que não lhes pertence de todo, escritores como Fuks fazem uso de fotografias do passado, tentando interpretar olhares, sorrisos, paisagens. A fotografia representa um real que passou, como já afirmou Roland Barthes (1984) em sua famosa frase de *A câmara clara*: “Isso foi”. Philippe Dubois (1993, p. 50) esclarece que a capacidade de representação da fotografia se deve a seu caráter indiciário, tomando emprestada a noção de índice de Charles S. Peirce, ou seja, estabelece uma relação de conexão física com o referente no momento de sua produção. Na recepção, entretanto, a interpretação da fotografia depende de quem a olha, se conheceu a pessoa, se sabe em que condições a fotografia foi realizada ou não. A foto de sua mãe que emociona Barthes – ela menina no jardim de inverno –, de que fala de modo compungido, não é mostrada no livro porque ninguém seria sensível a ela da mesma maneira que ele foi.

Il suo libro è un monito alle nuove forme di repressione che ci minacciano ogni giorno perché, come dice il narratore di Fuks, le “*ditaduras podem voltar [...], seus arbitrios, suas opressões, seus sofrimentos, existem das mais diversas maneiras, nos mais diversos regimes, mesmo quando uma horda de cidadãos marcha às urnas bienalmente*” (Fuks, 2015, p. 40). Alfredo Bosi afferma che il significato più profondo del verbo resistere “fa appello alla forza della volontà che resiste ad un'altra forza, esterna al soggetto. Resistere è opporre la propria forza alla forza di un altro” (1996, p. 11). La resistenza è un concetto etico, ma può diventare un concetto estetico “quando il narratore si propone di esplorare una forza catalizzatrice della vita nella società: i suoi valori” (1996, p. 13). Gli scrittori, inseriti nella società in un dato momento storico, più o meno colpiti dagli orrori commessi dai regimi d'eccezione, sono portati a testimoniare le loro esperienze o quelle dei loro familiari. È il caso dello scrittore Julián Fuks, autore di *A resistência* (2015). Lo scrittore narra un passato precedente alla sua nascita, un passato che non conosce né può comprendere; perciò, si affida a ciò che gli è stato raccontato, a frammenti di informazioni, molti più dubbi che certezze: “*Isto é história e, no entanto, quase tudo o que tenho ao meu dispor é a memória, noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras*” (Fuks, 2015, p. 23).

Il romanzo *A resistência* (2015) è emblematico di questo slittamento generico che avviene in questo inizio di secolo e che rende il narratore del romanzo autocosciente e autocritico, esitando tra il raccontare una verità che lo tormenta e la necessità di romanzare il vissuto, anche se questo lo porta a vacillare ancora di più. Scrutando la storia della famiglia, colpita dalla violenza della dittatura militare argentina, il narratore piange e cerca di ricucire le tracce lasciate per dare loro una coerenza che la vita sembra non avergli offerto.

In questo mondo di incertezze, utilizzando una memoria inafferrabile, vicaria, che non gli appartiene affatto, gli scrittori come Fuks fanno uso di fotografie del passato, cercando di interpretare sguardi, sorrisi, paesaggi. La fotografia rappresenta un reale che è passato, come ha già detto Roland Barthes (1984) nella sua famosa frase de *La camera chiara*: “Quello era”. Philippe Dubois (1993, p. 50) chiarisce che la capacità di rappresentazione della fotografia è dovuta al suo carattere indicativo, prendendo in prestito la nozione di indice di Charles S. Peirce, cioè stabilisce una relazione di connessione fisica con il referente al momento della sua produzione. Nella ricezione, tuttavia, l'interpretazione della fotografia dipende da chi la guarda, se conosceva la persona, se sa in quali condizioni la fotografia è stata scattata o meno. La fotografia di sua madre che commuove Barthes – era una ragazza nel giardino d'inverno –, di cui parla in modo struggente, non viene mostrata nel libro perché nessuno sarebbe sensibile ad essa come lo era lui.

No exercício que Barthes faz de olhar as fotos da mãe, ele tenta achar aquilo que punge, que ele chamou de *punctum*. Assim, o sentido da fotografia lhe é exterior (Dubois, 1993, p. 52).

Desse modo, as fotografias não esclarecem nada, os chamados instantâneos capturam um momento, um momento que passou. No fundo, as fotografias mentem, porque elas são as provas de um mundo desaparecido, de um mundo em ruínas, de pessoas em sua infância ou juventude, hoje já velhas ou mortas. Em outras palavras, olhar as fotografias é falar com fantasmas, é testemunhar a presença da ausência. Fuks olha os retratos de família tentando capturar sentido em gestos, olhares, sorrisos. Para além dos elementos presentes na fotografia, o que conta é o gesto interpretativo de quem olha, é ele que atribui sentido e sentimento a imagens que, para outros, talvez não signifiquem nada.

O narrador analisa cinco fotos do irmão. Na primeira, ao olhar aquele menino, aparentemente sozinho na varanda, com seus olhos claros e sua beleza infantil, cogita que não pode fazer dele um personagem frágil.

A principal questão diz respeito à ausência de voz do irmão: “Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?” (Fuks, 2015, p. 25). Na verdade, o irmão não é objetificado, não está totalmente mudo na narrativa; sua voz se faz presente principalmente no capítulo 42, o clímax do romance, quando se dá sua explosão em meio à crise familiar. O irmão verbaliza sua solidão, o vazio em que vive, seu medo e sua dor. É neste momento que pede ao autor que escreva sobre ser adotado.

Examinando outra fotografia do álbum de família, o narrador tenta buscar sentidos numa narrativa imaginária a fim de fazer reviver a cena do passado, mas sente-se frustrado porque a foto é muda ao passo que ele insiste em “traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença” (Fuks, 2015, p. 65). Da mesma forma que a escritora francesa Annie Ernaux, cujo romance *Os anos*, recentemente traduzido no Brasil, parte de fotos de família para reconstituir sua história familiar e, ao mesmo tempo, a parcela da história da França que lhe coube viver, Fuks tenta desvendar a história dos seus a partir de fotos. Para Ernaux (2014, p. 73) elas funcionam como detonadores de lembranças e, por conseguinte, de escrita, situando-se, porém, mais do lado da morte que do lado da vida. As fotos correspondem ao tempo parado. A foto mais emblemática é, talvez, aquela que mostra a mãe montando o álbum, construindo a memória familiar que o autor transforma em palavras no livro. Ao reconstituir a história dos pais, ao tentar entender os dramas do irmão adotivo, ele se dá conta que é parte dessa história: “Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história” (Fuks, 2015, p. 104).

Nell'esercizio di Barthes di guardare le foto di sua madre, cerca di trovare ciò che punge, ciò che lui chiama *punctum*. Così, il significato della fotografia gli è esterno (Dubois, 1993, p. 52).

In questo modo, le fotografie non chiariscono nulla, le cosiddette istantanee catturano un momento, un momento che è passato. Alla fine, le fotografie mentono, perché sono la prova di un mondo scomparso, di un mondo in rovina, di persone nella loro infanzia o gioventù, ora vecchie o morte. In altre parole, guardare le fotografie è parlare con fantasmi, è testimoniare la presenza dell'assenza. Fuks guarda i ritratti di famiglia cercando di catturare il significato nei gesti, negli sguardi, nei sorrisi. Al di là degli elementi presenti nella fotografia, ciò che conta è il gesto interpretativo di colui che guarda, è lui che attribuisce significato e sentimento a immagini che, per altri, potrebbero non significare nulla.

Il narratore analizza cinque foto di suo fratello. Nel primo, guardando quel ragazzo, apparentemente solo sul balcone, con i suoi occhi chiari e la sua bellezza infantile, cogita che non può fare di lui un personaggio fragile.

La questione principale riguarda l'assenza della voce del fratello: “*Estarei com este livro tratando de lhe roubar a vida, de lhe roubar a imagem, e de lhe roubar também, furtos menores, o silêncio e a voz?*” (Fuks, 2015, p. 25). Infatti, il fratello non è oggettivato, non è totalmente muto nella narrazione; la sua voce è presente soprattutto nel capitolo 42, il culmine del romanzo, quando la sua esplosione avviene nel mezzo della crisi familiare. Il fratello verbalizza la sua solitudine, il vuoto in cui vive, la sua paura e il suo dolore. È in questo momento che chiede all'autore di scrivere sull'essere adottato.

Esaminando un'altra fotografia dell'album di famiglia, il narratore cerca di trovare i sensi in una narrazione immaginaria per rivivere la scena del passato, ma si sente frustrato perché la foto è muta mentre lui insiste nel “*traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença*” (Fuks, 2015, p. 65). Allo stesso modo della scrittrice francese Annie Ernaux, il cui romanzo *Os anos*, recentemente tradotto in Brasile, parte dalle foto di famiglia per ricostruire la sua storia familiare e, allo stesso tempo, la porzione di storia di Francia che ha dovuto vivere, Fuks cerca di dipanare la storia della propria dalle foto. Per Ernaux (2014, p. 73) funzionano come detonatori di ricordi e, di conseguenza, di scrittura, situandosi, tuttavia, più dalla parte della morte che dalla parte della vita. Le foto corrispondono al tempo fermo. Forse la foto più emblematica è quella che mostra sua madre mentre assembla l'album, costruendola memoria familiare che l'autore trasforma in parole nel libro. Nel ricostruire la storia dei suoi genitori, cercando di capire i drammi del fratello adottivo, si rende conto di essere parte di questa storia: “*Ao vê-los, sinto que sou em parte um ser que eles moldaram para contá-los, que minha memória é feita de sua memória, e minha história haverá sempre de conter a sua história*” (Fuks, 2015, p.104).

Assim, fica confirmada mais uma vez a relevância da categoria “narrativa de filiação” para analisar esse tipo de romance. *A resistência* possui os quatro elementos decisivos nos termos traçados por Dominique Viart: o narrador faz o desvio pela história do irmão e dos pais para poder voltar a si, para se compreender como parte dessa herança; de gênero híbrido, o livro não tem nem o formato do romance nem da autobiografia tradicional; a narrativa não é linear, ela recolhe fragmentos significativos a fim de deslindar os fios da história, investigando hipóteses de explicação, mesmo as mais descabidas, como conjecturar sobre a possibilidade de o irmão ser filho de uma das presas políticas assassinadas na Argentina; e, finalmente, questiona o uso da língua e reflete sobre a linguagem adequada a ser utilizada.

A narrativa de filiação traduz uma necessidade de nossa época. E, como em outros períodos da história, o romance reflete sobre si mesmo, sobre a crise da escrita, sobre a perda de referências e o abalo dos valores humanistas devido ao fracasso das ideologias do progresso. O narrador dessas narrativas duvida de si mesmo, interroga os ancestrais e questiona a herança. O presente no Brasil, que deveria ser o resultado feliz da luta dos pais contra as ditaduras do passado, é ameaçador e decepcionante. A literatura desconcertante transfigura essas hesitações, insiste em ver os lampejos dos vagalumes que, apesar das luzes ofuscantes dos fascismos, não desapareceram – nas palavras de Didi-Huberman (2014, p. 160): “Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado”. A literatura de Julián Fuks é de resistência.

Così, la pertinenza della categoria “narrazione dell'affiliazione” per analizzare questo tipo di romanzo è ancora una volta confermata. *A resistência* ha i quattro elementi decisivi nei termini delineati da Dominique Viart: il narratore percorre la storia di suo fratello e dei suoi genitori per poter tornare a sé stesso, per capirsi come parte di quell’eredità; di genere ibrido, il libro non ha né il formato del romanzo né quello dell'autobiografia tradizionale; la narrazione non è lineare, raccoglie frammenti significativi per dipanare i fili della storia, indagando ipotesi di spiegazione, anche le più irragionevoli, come congetturare sulla possibilità che il fratello sia figlio di uno dei prigionieri politici assassinati in Argentina; e, infine, si interroga sull'uso del linguaggio e riflette sul linguaggio adeguato da utilizzare.

La narrazione dell'affiliazione traduce una necessità del nostro tempo. E, come in altri periodi della storia, il romanzo riflette su sé stesso, sulla crisi della scrittura, sulla perdita di riferimenti e lo scuotimento dei valori umanistici dovuto al fallimento delle ideologie del progresso. Il narratore di questi racconti dubita di sé stesso, mette in dubbio i suoi antenati e la sua eredità. Il presente in Brasile, che dovrebbe essere il felice risultato della lotta dei genitori contro le dittature del passato, è minaccioso e deludente. La letteratura sconcertante trasfigura queste esitazioni, insiste nel vedere i lampi delle lucciole che, nonostante le luci accecanti dei fascismi, non sono scomparse - nelle parole di Didi-Huberman (2014, p. 160): “Alcuni sono molto vicini a noi, ci sfiorano nel buio; altri sono partiti oltre l'orizzonte, cercando di riformare altrove la loro comunità, la loro minoranza, il loro desiderio condiviso.” La letteratura di Julián Fuks è una letteratura di resistenza.

FIGUEIREDO, E. *“A Rêsistencia, de Julián Fuks: uma narrativa de filiação”*. Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil. SEÇÃO TEMÁTICA: Literatura e ditadura DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018605> Organizadoras: Rita Olivieri-Godet e Mireille Garcia Editora: Regina Dalcastagnè e-ISSN: 2316-4018

BIBLIOGRAFIA:

- BARTHES, R. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 222-232.
- BOSI, A. *Narrativa e resistência*. Itinerários. Araraquara, n. 10, 1996. p. 11-27. Disponível em: <https://bit.ly/3aV4Nvu>. Acesso em: 21 jan. 2020.
- DEMANZE, L. *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*. Paris: José Corti, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus Editora, 1993.
- ERNAUX, A. *Le vrai lieu : entretiens avec Michelle Porte*. Paris: Gallimard, 2014.
- FUKS, J. *Procura do romance*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FUKS, J. *A resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- FUKS, J. *A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo*. In: DUNKER, C. et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 73-93.
- FUKS, J. *A situação da narrativa contemporânea hoje*. [Entrevista concedida a] Felício Laurindo Dias. Soletas, Rio de Janeiro, n. 36, 2018. p. 273-285, jul/dez. Disponível em: <https://bit.ly/2O3yx0r>. Acesso em: 20 set. 2019.
- HIRSCH, M. *The generation of post memory*. Poetics Today. Durham, n. 29, 2008. p. 103-128, mar. Disponível em: <https://bit.ly/2wX5bLq>. Acesso em: 13 nov. 2012.
- VIART, D.; VERCIER, B. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2008.

3.3. *Todos os Navios* de Márcio Seligmann-Silva

Freud nos descreveu, habitantes da era moderna, como seres condenados ao mal estar (*Unbehagen*). A cultura exige tantas renúncias pulsionais que nosso ser, um constructo instável e frágil, feito de carne e emoções, se vê reduzido ao *Unbehagen*: mal-estar, mas também, antes de mais nada, “desabrigo”. Em alemão *behaglich* é a denominação de um local confortável; a forma verbal derivada, *hegen*, significa acalantar. Esse universo semântico remete à sensação de proteção, de uma área murada ou cercada onde podemos desdobrar nossa confiança no mundo.

Aquele que se vê subitamente condenado a abandonar seu lar, *Heim*, sua terra natal, *Heimat*, sofre justamente uma ruptura dessa confiança. Ele fica sem chão. Passa a ver o mundo de modo oblíquo, ou o mundo parece algo fora de lugar: torna-se *Unheimlich*, o estranho, não familiar, outro conceito-chave para Freud e a psicanálise. Como formulou Vilém Flusser sobre o desterrado: “sem habitação, sem proteção para o habitual e o contumaz, tudo o que chega até nós é ruído, nada é informação, e em um mundo sem informações, no caos, não se pode nem sentir, nem pensar, nem agir.”⁵⁴ Flusser, judeu nascido em Praga em 1920, escrevia isso de experiência própria, como ele mesmo o narrou: “todas as pessoas às quais eu estava ligado de modo misterioso em Praga foram assassinadas. Todos. Os judeus nas câmaras de gás, os tchecos na resistência, os alemães na campanha russa.”⁵⁵ A partir dessa aniquilação ele veio se reinventar no Brasil em 1940.

Na época de Freud, também Kafka, mesmo sem ser um exilado ou migrante, descreveu esse “mal-estar” como desabrigo em personagens como o seu K. de *O processo*. Anatol Rosenfeld leu essa obra como uma espécie da alegoria da situação do judeu sem-chão (estrangeiro em qualquer lugar), ele comenta: “De qualquer modo, José K. morre sem saber por quê. Também as irmãs de Kafka morreram assassinadas, num campo de concentração, sem saber por quê. E fim semelhante teria tido o próprio autor de *O processo* se tivesse vivido mais. Também Kafka teria morrido sem saber por quê.”⁵⁶ Ele considera o caso de Kafka exemplar e justamente por isso universal: ele vai além da situação judaica. “Nenhuma pessoa de sensibilidade, que viva realmente o momento atual, pode fechar-se inteiramente a esta ‘teologia do exílio’ — fórmula que talvez defina aspectos essenciais da obra kafkiana.”⁵⁷

⁵⁴ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 232.

⁵⁵ FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten*. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim: Bollmann, 1994. p. 19.

⁵⁶ ROSENFELD, Anatol. Introdução. *Entre dois mundos*. Seleção e notas Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967. p. 6.

⁵⁷ ROSENFELD, 1967, p. 10.

3.3. *Todos os Navios* di Márcio Seligmann-Silva

Freud ha descritto noi, abitanti dell'era moderna, come esseri condannati al malessere (*Unbehagen*). La cultura esige così tante rinunce pulsionali che il nostro essere, un costrutto instabile e fragile, fatto di carne ed emozioni, si trova ridotto a *Unbehagen*: disagio, ma anche, soprattutto, “senza casa”. In tedesco *behaglich* è la denominazione di un luogo confortevole; la forma verbale derivata, *hegen*, significa custodire. Questo universo semantico si riferisce alla sensazione di protezione, di uno spazio recintato o murato dove possiamo dispiegare la nostra fiducia nel mondo.

Colui che è improvvisamente condannato ad abbandonare la sua casa, *Heim*, la sua patria, *Heimat*, subisce proprio una rottura di questa fiducia. È rimasto senza terreno. Comincia a vedere il mondo in modo obliquo, o il mondo sembra qualcosa fuori posto: diventa *Unheimlich*, lo strano, non familiare, un altro concetto chiave per Freud e la psicoanalisi. Come ha formulato Vilém Flusser a proposito degli esiliati: “senza alloggio, senza protezione per i soliti e i contumaci, tutto quello che ci arriva è rumore, niente è informazione, e in un mondo senza informazioni, nel caos, non si può né sentire, né pensare, né agire”⁵⁸. Flusser, un ebreo nato a Praga nel 1920, ha scritto questo dalla sua esperienza personale, come lui stesso l'ha raccontata: “tutte le persone a cui ero collegato in modo misterioso a Praga sono state assassinate. Tutti. Gli ebrei nelle camere a gas, i cechi nella resistenza, i tedeschi nella campagna di Russia”⁵⁹. Da questo annientamento arrivò a reinventarsi in Brasile nel 1940.

All'epoca di Freud, anche Kafka, pur senza essere un esule o un migrante, descriveva questo “disagio” come un senza tetto in personaggi come il suo K. de *Il processo*. Anatol Rosenfeld ha letto quest'opera come una sorta di allegoria della situazione dell'ebreo senza casa (straniero ovunque), commenta: “In ogni caso, Joseph K. muore senza sapere perché. Anche le sorelle di Kafka sono morte assassinate, in un campo di concentramento, senza sapere perché. E un destino simile sarebbe toccato allo stesso autore de *Il processo* se fosse vissuto più a lungo. Anche Kafka sarebbe morto senza sapere perché”⁶⁰. Considera il caso di Kafka esemplare e proprio per questo universale: va oltre la situazione ebraica. “Nessuna persona di sensibilità, che viva realmente il momento presente, può chiudersi interamente a questa ‘teologia dell'esilio’ – una formula che forse definisce aspetti essenziali dell'opera kafkiana”⁶¹.

⁵⁸ FLUSSER, Vilém. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 232.

⁵⁹ FLUSSER, Vilém. *Von der Freiheit des Migranten*. Einsprüche gegen den Nationalismus. Bensheim: Bollmann, 1994. p. 19.

⁶⁰ ROSENFELD, Anatol. Introduzione. *Entre dois mundos*. Selezione e note di Anatol Rosenfeld, Iacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967. p. 6.

⁶¹ ROSENFELD, 1967, p. 10.

Ele fala ainda de um “duvidoso privilégio” de ser visto como uma espécie de pioneiro e paradigma dessa experiência contemporânea, que, acrescento aqui, torna-se onipresente no século XXI.

Depois da Segunda Guerra Mundial e de Auschwitz coube ao poeta nascido em Czernowitz, em 1920, Paul Celan, descrever em seus poemas o aprofundamento do nosso mal-estar. Ele definiu a sua poética como uma *Toposforschung*: pesquisa ou busca de um *tópos*, de uma u-topia. A sua poesia justamente procura a todo momento delinear o limite do i-limitado, dar forma ao sem-forma, esse *Unbehagen*, *Unheimlich*, ou a catástrofe que passou a nos definir. Como Celan mesmo a definiu, a sua poética visa construir “Cercamentos em torno do sem-palavra sem-limites” (“*Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose*”). *Einfriedung* deriva de *Frieden* (paz), no sentido bíblico dessa palavra: “*Friede auf Erde*” [Paz na terra], de onde derivou, no alemão, o termo para cemitério: *Friedhof*.

Uta Werner não sem razão definiu a poesia de Celan como uma fala (*Rede*) que se dirige para a exposição do emudecer, vale dizer, como uma poesia que tenta criar uma “sepultura no texto”, literalmente: en-terrar os mortos (terra em alemão, *Erde*, é um anagrama de fala, *Rede*).⁶² Essa é a origem da literalidade extrema dessa poesia; a sua resposta ao evento da catástrofe: evento, que é marcado pela mesma ausência de forma e de medida. Nesse sentido, essa poesia é absolutamente imediata, não metafórica. É uma montagem de ruínas e destroços. Não é casual que o termo hebraico Schibboleth constitua uma das palavras-chave dessa poética. Schibboleth significa justamente, palavra de passe: passagem, ultrapassagem de fronteira.⁶³ Esse é o tema e o cerne da poética de Celan.

Leila Danziger com suas obras em torno do *Navio de emigrantes* na exposição *Navio de Emigrantes* (Brasília/São Paulo: Caixa Cultural, 2018) também está fazendo seus cercamentos em torno do sem-palavra sem-limites. Também ela narra a partir dos escombros das catástrofes do século XX: faz uma curadoria de restos, de inscrições. Paradoxalmente, como nas obras de Lasar Segall, artista homenageado por ela nesta exposição, vemos emanar certa “paz” (*Friede*), uma inquietante calma após a catástrofe, em seus trabalhos.

É como se observássemos os “destroços celestes” deitados sobre a terra, mencionado pelo poema de Celan que ela cita e também está comentado em um ensaio de Hans-Georg Gadamer: “Com mastros cantados, apontados para a terra/ seguem os destroços celestes.// Nesta canção de madeira/ Cravas os dentes com força. //Tu és flâmula /sólida de canto.”⁶⁴

⁶² WERNER, Uta. Das Grab im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie. In: In: BERG, Nicolas (org.) *Shoah – Formen der Erinnerung*, München, Fink, 1996. p. 176.

⁶³ DERRIDA, Jacques. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

⁶⁴ GADAMER, Hans Georg. *Quem sou eu, quem és tu?* Comentários sobre o ciclo de poemas Hausto-Cristal de Paul Celan. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 82.

Parla inoltre di un “dubbio privilegio” di essere visto come una sorta di pioniere e paradigma di questa esperienza contemporanea, che, aggiungo qui, diventa onnipresente nel XXI secolo.

Dopo la Seconda guerra mondiale e Auschwitz è toccato al poeta nato a Czernowice nel 1920, Paul Celan, descrivere nelle sue poesie l'approfondimento del nostro disagio. Definì la sua poetica come una *Toposforschung* ricerca di un topos, una u-topia. La sua poesia cerca precisamente in ogni momento di delineare il limite dell'il-limitato, di dare forma all'informe, questo *Unbehagen*, *Unheimlich*, o la catastrofe che è venuta a definirci. Come lo stesso Celan l'ha definito, la sua poetica mira a costruire “Circondamenti intorno all'illimitato senza parole” (*Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose*). *Einfriedung* deriva da *Frieden* (pace), nel senso biblico di quella parola: "*Friede auf Erde*" [Pace sulla terra], da cui è derivato il termine per cimitero in tedesco: *Friedhof*.

Uta Werner ha definito non senza ragione la poesia di Celan come un discorso (*Rede*) che si dirige verso l'esposizione del mutismo, cioè come una poesia che cerca di creare una “tomba nel testo”, letteralmente: seppellire i morti (terra in tedesco, *Erde*, è un anagramma di parola, *Rede*⁶⁵). Questa è l'origine dell'estrema letteralità di questa poesia; la sua risposta all'evento della catastrofe: evento che è segnato dalla stessa assenza di forma e misura. In questo senso, questa poesia è assolutamente immediata, non metaforica. È un assemblaggio di rovine e rottami. Non è un caso che il termine ebraico *Schibboleth* costituisca una delle parole chiave di questa poetica. *Schibboleth* significa precisamente, una parola d'ordine: passaggio, attraversamento di una frontiera⁶⁶. Questo è il tema e il nucleo della poetica di Celan.

Anche Leila Danziger con le sue opere intorno alla *Navio de emigrantes* nella mostra *Navio de emigrantes* (Brasilia/São Paulo: Caixa Cultural, 2018) fa i suoi recinti intorno all'infinito senza parole. Anche lei narra dalle macerie delle catastrofi del XX secolo: fa una curatela dei resti, delle iscrizioni. Paradossalmente, come nelle opere di Lasar Segall, l'artista che lei onora in questa mostra, vediamo emanare dalle sue opere una certa “pace” (*Friede*), una calma inquietante dopo la catastrofe.

È come se osservassimo i “detriti celesti” che giacciono sulla terra, menzionati dalla poesia di Celan che lei cita e che è anche commentata in un saggio di Hans-Georg Gadamer: “*Com mastros cantados, apontados para a terra/ seguem os destroços celestes.// Nesta canção de madeira/ Cravas os dentes com força. //Tu és flâmula /sólida de canto*”.⁶⁷

⁶⁵ WERNER, Uta. *Das Grab im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie*. In: In: BERG, Nicolas (org.) *Shoah - Formen der Erinnerung*, München, Fink, 1996. p. 176.

⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *Schibboleth per Paul Celan*. Parigi: Galilée, 1986.

⁶⁷ GADAMER, Hans Georg. *Quem sou eu, quem és tu? Commenti al ciclo di poesie Hausto-Cristal di Paul Celan*. Traduzione di Raquel Abi-Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005. p. 82.

Como observa Gadamer com relação a esse poema sobre naufrágios (outro nome para a Modernidade, acima referida): “Não é mais a ajuda do céu que se espera, mas a da terra. Todos os navios naufragaram, mas o canto continua a ser cantado.”⁶⁸ O poeta é aquele que se agarra à “canção de madeira” com seus dentes: ela permite que ele fique acima da água. O poeta vale aqui também, observa Gadamer, por toda a humanidade, com sua esperança mesmo depois das catástrofes, após o fim da crença na religião ou redenção. Kafka, aliás, já o observara a seu modo em uma entrada em seus diários: “Há gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com salvação.”⁶⁹ Um perfeito autorretrato!

Em Segall, tanto no quadro *Pogrom*, de 1937, como no *Navio de emigrantes*, de 1939 – 1941, vemos essa luz melancólico-calma que emana de seus personagens. Em *Pogrom*, mulheres e crianças aparecem já como anjos, dormindo em algum impossível paraíso fora da história; em *Navio de emigrantes* imaginamos duas entidades: Melancolia de mãos dadas com Spes, a deusa da esperança. O que atravessa o oceano não são passageiros, mas todo um mundo que afundou com a Shoah, ou seja, a cultura da *Shtetl*, das vielas judaicas da Europa oriental, dizimadas pelo nazismo. Em suas gravuras, Segall é mais “historiador”, apresenta as diferentes classes sociais, por exemplo, que circulavam por esses navios. Na pintura, ele é poeta, pinta seu mundo que foi vítima de uma violência sem-limite. Esses passageiros estão mergulhados em um silêncio solene: eles são, como no *Pogrom*, os corpos que representam uma cultura aniquilada.

Leila Danziger constrói, monta suas curadorias mnemônicas a partir do fundo do poço do olvido, inscrevendo e traduzindo de muitas maneiras o seu nome toponímico e a história de seu deslocamento. Toda família com uma história recente de imigração/exílio leva consigo esse estado de estupefação derivado do corte, da ruptura, da destruição do “lar”. Não por acaso um dos suportes prediletos de Leila são as impressões: ela carimba, risca, duplica, copia, desmonta livros, recorta documentos – monta. Se nossa psique é um acúmulo de impressões que se sobrepõem, ocultam, afundam no esquecimento para novamente surgirem vigorosas, assim também esses trabalhos são impressões que ajudam a colher e cercar as marcas do tempo.

Sempre me identifiquei com os trabalhos de Leila e nossas histórias em paralelo decerto explicam algo dessa afinidade eletiva. O navio *Aurigny*, zarpado de Hamburgo e que atracou em 24 de dezembro de 1935 no Rio de Janeiro trazendo a bordo o seu pai, Rolf Danziger, então com 14 anos, foi mais um dos muitos navios que aportaram nas Américas salvando milhares de judeus condenados aos fornos nazistas.

⁶⁸ GADAMER, 2005, p. 83.

⁶⁹ KAFKA, Franz. *Sonhos*. Tradução de Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 140.

Come nota Gadamer a proposito di questa poesia sui naufragi (un altro nome della Modernità, citato sopra): “*Non ci si aspetta più un aiuto dal cielo, ma dalla terra. Tutte le navi sono affondate, ma la canzone continua ad essere cantata*”.⁷⁰ Il poeta è colui che si aggrappa con i denti alla “*canzone di legno*”: essa gli permette di restare a galla. Il poeta vale anche qui, nota Gadamer, per tutta l'umanità, con la sua speranza anche dopo le catastrofi, dopo la fine della fede nella religione o nella redenzione. Kafka, per inciso, lo aveva già osservato a modo suo in una voce dei suoi diari: “*Há gente que flutua agarrado num traço a lápis. Flutua? Um afogado sonhando com salvação*”.⁷¹ Un autoritratto perfetto!

Nel quadro di Segall *Pogrom*, del 1937, e *Navio de emigrantes*, del 1939-1941, vediamo questa luce malinconico-sonora che emana dai suoi personaggi. In *Pogrom*, le donne e i bambini appaiono già come angeli che dormono in un paradiso impossibile al di fuori della storia; in *Navio de emigrantes* immaginiamo due entità: *Melancolia* mano nella mano con *Spes*, la dea della speranza. Ciò che attraversa l'oceano non sono i passeggeri, ma un intero mondo che è affondato con la Shoah, cioè la cultura dello *Shtetl*, dei vicoli ebraici dell'Europa dell'Est, decimati dal nazismo. Nelle sue incisioni, Segall è più uno “storico”, presenta le diverse classi sociali, per esempio, che circolavano su queste navi. Nella pittura è un poeta, dipinge il suo mondo che è stato vittima di una violenza senza limiti. Questi passeggeri sono immersi in un silenzio solenne: sono, come nel *Pogrom*, i corpi che rappresentano una cultura annientata.

Leila Danziger costruisce, assembla le sue curatele mnemoniche dal fondo del pozzo dell'oblio, inscrivendo e traducendo in molti modi il suo nome toponomastico e la storia del suo spostamento. Ogni famiglia con una storia recente di immigrazione/esilio porta con sé quello stato di stupefazione derivato dal taglio, dalla rottura, dalla distruzione della “casa”. Non è un caso che uno dei media preferiti di Leila siano le stampe: timbra, graffia, duplica, copia, smonta libri, taglia documenti – assembla. Se la nostra psiche è un accumulo di impressioni che si sovrappongono, si nascondono, affondano nell'oblio per riemergere vigorosamente, così anche queste opere sono impressioni che aiutano a raccogliere e circondare i segni del tempo.

Mi sono sempre identificata con il lavoro di Leila e le nostre storie parallele spiegano certamente parte di questa affinità elettiva. La nave *Aurigny*, che salpò da Amburgo e attraccò a Rio de Janeiro il 24 dicembre 1935 con a bordo suo padre, Rolf Danziger, allora quattordicenne, fu una delle tante navi che attraccarono nelle Americhe salvando migliaia di ebrei condannati ai forni nazisti.

⁷⁰ GADAMER, 2005, p. 83.

⁷¹ KAFKA, Franz. *Sonhos*. Traduzione di Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 2003. p. 140.

Em 17 de agosto de 1939 - portanto, enquanto Segall pintava seu quadro sobre esses navios -, chegava à baía de Guanabara a minha mãe, Edith, com meus avós, Hilde e Martin Seligmann. O passaporte alemão de minha mãe, ainda o mesmo (ela nunca conseguiu pedir outro), expedido no bairro berlinense de Grönewald, onde morava, indica que ela nascera em Londres. Meus avós sabiam que em 1936 seria impossível para um casal de judeus ter filhos em território alemão. Mas, após o nascimento de minha mãe, eles trataram de retornar à Alemanha nazista. Meu avô não acreditava na longevidade daquele regime... Os dois carimbos com a águia alemã e as suásticas no passaporte de minha mãe, emitido em 14 de fevereiro de 1939, são prova inequívoca de seu engano.

Do navio General Artigas, que a trouxe a este país, minha mãe guardou boas recordações de brincadeiras com amigas e com uma monitora simpática. A visão da baía de Guanabara foi fato marcante também para aquela menina de três anos. Nas fotos da viagem que a família tem (meu avô era um exímio fotógrafo) minha mãe sorri, como deve ocorrer com crianças de três anos. Em sua inocência, ela se diverte enquanto o navio, como uma gigantesca arca, carrega para o outro lado do Atlântico um punhado de afortunados sobreviventes da Shoah.

A história da modernidade como história do *Unbehagen* [mal-estar, desabrigo] se desdobra e se deixa narrar a partir de muitos navios: dos milhares de navios negreiros que por aqui aportaram trazendo milhões de africanos para morrerem pela violência de um genocídio via trabalho; da fragata francesa *La Méduse*, que afundou em 2 de julho de 1816 e cuja tripulação de 146 pessoas foi abandonada pelos oficiais, tendo sido inscrita na história graças à genialidade de Théodore Géricault em 1818. No quadro *A balsa da Medusa* vemos uma das mais impressionantes construções na história da arte que testemunha o terror dessa modernidade dilacerante com sua violência intrínseca. Poderíamos falar do *Titanic*, símbolo da arrogância colonialista britânica, mas prefiro lembrar-me do transatlântico alemão *MS St. Louis*. Esse navio saiu de Hamburgo com destino a Havana em maio de 1939. Seus 937 passageiros, quase todos judeus tentando escapar do nazismo, não foram aceitos nem em Cuba nem nos Estados Unidos. Sendo obrigado a retornar à Europa, o *MS St. Louis* aportou em Antuérpia em 17 de junho sendo que 254 passageiros foram vítimas do terceiro Reich, muitos tendo sido assassinados em campos de extermínio.

Mas a história, se não é transformada em experiência, teimosamente ela se repete. No início de junho de 2018 o primeiro-ministro do Interior italiano Matteo Salvini, líder do partido Liga, de extrema-direita, impediu que um navio de resgate, *Aquarius*, com 629 imigrantes a bordo, atracasse na Itália. O navio, que finalmente foi aceito pelo governo espanhol, é apenas uma das centenas de embarcações que transitam e erram pelo Mediterrâneo, que aos poucos se transforma em um gigantesco cemitério marinho em pleno século XXI e às portas da “civilizada” Europa.

Il 17 agosto 1939 - quindi, mentre Segall dipingeva il suo quadro su queste navi - mia madre, Edith, arrivò alla baia di Guanabara, insieme ai miei nonni, Hilde e Martin Seligmann. Il passaporto tedesco di mia madre, sempre lo stesso (non è mai riuscita a ottenerne un altro), rilasciato nel distretto berlinese di Grünewald, dove viveva, indica che è nata a Londra. I miei nonni sapevano che nel 1936 era impossibile per una coppia ebrea avere figli in territorio tedesco. Ma dopo la nascita di mia madre, si organizzarono per tornare nella Germania nazista. Mio nonno non credeva nella longevità di quel regime... I due timbri con l'aquila tedesca e le svastiche nel passaporto di mia madre, emessi il 14 febbraio 1939, sono una prova inequivocabile del suo inganno.

Dalla nave General Artigas, che l'ha portata in questo paese, mia madre ha bei ricordi di quando giocava con gli amici e con una simpatica monitrice. La vista della baia di Guanabara era anche un fatto notevole per quella bambina di tre anni. Nelle foto del viaggio che la famiglia possiede (mio nonno era un eccellente fotografo) mia madre sorride, come dovrebbe accadere con i bambini di tre anni. Nella sua innocenza, si diverte mentre la nave, come una gigantesca arca, trasporta una manciata di fortunati sopravvissuti alla Shoah attraverso l'Atlantico.

La storia della modernità come la storia dell'*Unbehagen* [disagio, mancanza di casa] si dispiega e si lascia narrare da molte navi: dalle migliaia di navi negriere che attraccarono qui portando milioni di africani a morire con la violenza di un genocidio attraverso il lavoro; dalla fregata francese *La Méduse*, affondata il 2 luglio 1816 e il cui equipaggio di 146 persone fu abbandonato dagli ufficiali, essendo stata iscritta nella storia grazie al genio di Theodore Géricault nel 1818. Nel quadro *La zattera della Medusa* vediamo una delle costruzioni più impressionanti della storia dell'arte che testimonia il terrore di questa modernità lacerante con la sua violenza intrinseca. Potremmo parlare del *Titanic*, simbolo dell'arroganza coloniale britannica, ma preferisco ricordare il transatlantico tedesco *MS St. Louis*. Questa nave ha lasciato Amburgo diretta all'Avana nel maggio 1939. I suoi 937 passeggeri, quasi tutti ebrei in fuga dal nazismo, non furono accettati né a Cuba né negli Stati Uniti. Costretta a tornare in Europa, la *MS St. Louis* sbarcò ad Anversa il 17 giugno. 254 passeggeri erano vittime del Terzo Reich, molti dei quali furono uccisi nei campi di sterminio.

Ma la storia, se non si trasforma in esperienza, si ripete ostinatamente. All'inizio di giugno 2018 il Primo Ministro degli Interni italiano Matteo Salvini, leader del partito di estrema destra della Lega, ha impedito a una nave di salvataggio, *Aquarius*, con 629 migranti a bordo, di attraccare in Italia. La nave, che è stata finalmente accettata dal governo spagnolo, è solo una delle centinaia di imbarcazioni che transitano e vagano nel Mediterraneo, che si sta lentamente trasformando in un gigantesco cimitero marino in pieno XXI secolo e alle porte della "civile" Europa.

Observo o documento do Serviço de Imigração com a lista dos passageiros do navio *General Artigas*, que atracou no porto do Rio depois de 20 dias de viagem, em 17 de agosto de 1939, portanto, apenas 15 dias antes do início da segunda Guerra Mundial, que inviabilizou a fuga para os judeus que haviam ficado dentro do Reich. O passageiro de número 16 é meu avô. Seu nome está grafado como sendo Georg Martin Israel Seligmann; o da minha avó consta como Hilde Anna Liese Sara Seligmann (nascida Marxheimer) e o da minha mãe é Edith Sara Seligmann. Tanto o “Israel” como o “Sara” foram inserções obrigatórias nos nomes dos judeus alemães a mando dos nazistas. Nos demais nomes da lista reencontramos esse mesmo dado: Adolf Israel Cohn, Helda Sara Cohn, Heinrich Israel Schindler, Mina Sara Schindler, Herbert Israel Rosenthal, Else Sara Rosenthal. Esses nomes sonoros desfilam e imagens fantasmáticas aparecem diante de meus olhos, tentando visualizar os rostos desses sobreviventes. Se não fosse a pesquisa artística de Leila Danziger, provavelmente a minha família nunca tomaria conhecimento dessa lista. É em grande parte graças e esses artistas da memória (ou do contraesquecimento), que essas listas se inscrevem e reinscrevem em nossa(s) cultura(s) da(s) catástrofe(s).

Volto a olhar as fotografias de minha mãe no navio *General Artigas*. Ela brinca de pescar, de se enrolar em um colchonete, fantasia-se de soldado (?), diverte-se com outras crianças e com moças que parecem ser suas monitoras. Perscruto os adultos: vejo meu avô com 39 anos, todo de branco, jogando um jogo semelhante a bocha. Minha avó, com 25 anos, conversa em uma elegante roda social. Na Alemanha, alguns parentes meus conseguiram sobreviver escondidos durante toda a guerra; meus bisavôs, pelo lado de minha avó materna, fugiram para a Bélgica, mas acabaram sendo pegos e enviados a Auschwitz. É uma história trágica, estranha, de sobrevivências e mortes, como esses personagens da obra de Segall, do *Pogrom* e do *Navio de emigrantes*, que transitam entre a morte e a vida. De resto, não existe uma sobrevivência absoluta, pois quem atravessou uma experiência dessas passa a portar consigo seu quinhão de morte e de mortos: e os passam em testamento, de geração em geração.

A arte de Segall e de Leila Danziger tem a capacidade de detonar em nós ondas de memória que fazem interromper o fluxo do tempo. Leila, ao recolher restos de história, fragmentos de documentos, cópias de imagens, recortes rasurados, folhas apagadas, para remontá-las em suas curadorias da memória e do esquecimento, instaura uma nova ordem do tempo e do espaço. Ela anarquiza documentos e imagens para podermos manuseá-las. Sentimos que, como a criança que brinca de “fazer de conta” no navio (sendo ora soldado, ora tartaruga, ora pescador), podemos também nos apropriar do passado para construirmos casas mais aconchegantes e menos inóspitas.

Guardo il documento del Servizio di Immigrazione con la lista dei passeggeri della nave *General Artigas*, che attraccò al porto di Rio dopo un viaggio di 20 giorni, il 17 agosto 1939, cioè appena 15 giorni prima dell'inizio della Seconda guerra mondiale, che rese impossibile la fuga degli ebrei rimasti nel Reich. Il passeggero numero 16 è mio nonno. Il suo nome è scritto come Georg Martin Israel Seligmann; quello di mia nonna è elencato come Hilde Anna Liese Sara Seligmann (nata Marxheimer) e quello di mia madre è Edith Sara Seligmann. Sia "Israel" che "Sara" erano inserimenti obbligatori nei nomi degli ebrei tedeschi per volere dei nazisti. Negli altri nomi della lista troviamo questi stessi dati: Adolf Israel Cohn, Helda Sara Cohn, Heinrich Israel Schindler, Mina Sara Schindler, Herbert Israel Rosenthal, Else Sara Rosenthal, Questi nomi sonori sfilano e immagini fantasmatiche appaiono davanti ai miei occhi, cercando di visualizzare i volti di questi sopravvissuti. Se non fosse per la ricerca artistica di Leila Danziger, la mia famiglia probabilmente non sarebbe mai venuta a conoscenza di questa lista. È in gran parte grazie a questi artisti della memoria (o della contro-dimenticanza) che queste liste si inscrivono e si reinscrivono nella nostra cultura della catastrofe.

Guardo di nuovo le fotografie di mia madre sulla nave *General Artigas*. Gioca a pescare, si raggomitola su un materasso, si veste da soldato (?), si diverte con gli altri bambini e con le ragazze che sembrano essere i suoi controllori. Guardo gli adulti: vedo mio nonno, di 39 anni, tutto in bianco, che gioca un gioco simile alle bocce. Mia nonna, 25 anni, sta chiacchierando in un elegante circolo sociale. In Germania, alcuni dei miei parenti riuscirono a sopravvivere in clandestinità durante la guerra; i miei bisnonni, da parte di mia nonna materna, fuggirono in Belgio, ma alla fine furono catturati e mandati ad Auschwitz. È una storia tragica e strana di sopravvivenze e morti, come questi personaggi nell'opera di Segall, nel *Pogrom* e in *Navio de emigrantes*, che si muovono tra la morte e la vita. Inoltre, non c'è sopravvivenza assoluta, perché chi è passato attraverso una tale esperienza porta con sé la sua parte di morte e di morti: e la trasmette in un testamento, di generazione in generazione.

L'arte di Segall e Leila Danziger ha la capacità di far esplodere in noi onde di memoria che interrompono il flusso del tempo. Leila, quando raccoglie resti di storia, frammenti di documenti, copie di immagini, ritagli cancellati, fogli cancellati, per riassembrarli nella sua curatela della memoria e dell'oblio, stabilisce un nuovo ordine del tempo e dello spazio. *Anarchivia*⁷² i documenti e le immagini in modo che noi possiamo gestirli. Pensiamo che, come il bambino che gioca alla "finzione" sulla nave (essere prima soldato, poi tartaruga, poi un pescatore), anche noi possiamo appropriarci del passato per costruire case più accoglienti e meno inospitali.

⁷² Archivia in modo anarchico.

SELIGMANN-SILVA, M. “*Todos os Navios*”. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) | São Paulo, Brasil. Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG. Belo Horizonte, v. 15, n. 28, Maio 2021. ISSN: 1982-3053.

BIBLIOGRAFIA :

DERRIDA, J. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

FLUSSER, V. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, V. *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Bensheim: Bollmann, 1994.

GADAMER, H. G. *Quem sou eu, quem és tu? Comentários sobre o ciclo de poemas Hausto Cristal de Paul Celan*. Tradução e apresentação de Raquel Abi Sâmara. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

KAFKA, F. *Sonhos*. Tradução de Ricardo Ferreira. São Paulo: Iluminuras, 2003.

ROSENFELD, A. *Entre dois mundos*. Seleção e notas Anatol Rosenfeld, Jacó Guinsburg, Ruth Simis e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1967.

WERNER, U. *Das Grab im Text. Paul Celans Lyrik im Imaginationsraum der Geologie*. In: BERG, Nicolas (Org.) *Shoah – Formen der Erinnerung*, München, Fink, 1996.

3.4. Uma releitura de *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, como processo de aprendizagem para o “ser e viver junto”

“Aprender a ser e a viver junto em narrativas literárias”: Há muito do projeto intelectual de Humberto de Oliveira na proposição desse tema em torno do qual foi realizado o VI Colóquio Internacional de Estudos Comparados da Universidade Estadual de Feira de Santana. Essa questão de reforçar a importância da literatura em nossas vidas. Ao destacar a propriedade de reunir uma infinidade de conhecimentos (sejam eles de valor histórico, geográfico, social, biológico etc.), Roland Barthes dizia que se alguma prática autoritária suprimisse disciplinas do ensino, a disciplina literária deveria ser resguardada, pois todas as ciências estão presentes no monumento literário. (BARTHES, 1977, p. 18).

Enquanto que parece, via de regra, estarmos rumando para um período insólito, do cada um por si, para certo desencantamento diante de sucessivos absurdos em nosso contexto social e político, Humberto, enquanto proponente, fez a seguinte provocação na chamada do colóquio: “Não seria preciso recuperar a fé nas potencialidades do humano, oferecendo as condições propícias para uma educação do reencantamento do mundo?” Ele também menciona que a literatura pode nos “desvelar a humanidade escondida na aparência da diversidade”. E cá estamos, transitando nas narrativas literárias, aprendendo com elas, em busca desse encantamento ou reencantamento. Gestos de contraveneno.

O “Aprender a ser e a viver junto” é um processo primeiro interno. Algo que precisa ser equacionado e desejado pelo indivíduo antes de se tornar um investimento social, coletivo ou intercultural. Pretendo aqui tratar um pouco do romance de Moacyr Scliar *O Centauro no jardim* (1980), no qual seu protagonista faz uma espécie de percurso de autoconhecimento, uma viagem em um mundo interno. De certo modo, na acepção de Jung, um processo de individuação que ressignifica seu mundo relacional.

Moacyr Scliar (1937- 2011) fora membro da Academia Brasileira de Letras, e teve uma vasta produção: pelo menos 80 livros publicados entre crônicas, contos, ensaios e romances traduzidos para vários idiomas, inclusive o romance em questão, que obteve reconhecimento internacional, sendo eleito em 2002 um dos cem melhores livros de temática judaica escritos nos últimos duzentos anos pelo National Yiddish Book Center, dos Estados Unidos. O meio acadêmico vem destinando um olhar a sua obra, como um todo, que trata de temas como cultura, identidade, memória e sociedade e, sobretudo, a questão da imigração judaica no Brasil e a adaptação e integração desses imigrantes à sociedade brasileira. Ele próprio é nascido em Porto Alegre e originário de uma família de imigrantes judeus russos.

3.4. Una rilettura di *O centauro no jardim*, di Moacyr Scliar, come processo di apprendimento ad “essere e vivere insieme”

“Imparare ad essere e vivere insieme nelle narrazioni letterarie”: c'è molto del progetto intellettuale di Humberto de Oliveira nella proposta di questo tema, attorno al quale si è svolto il VI Colloquio Internazionale di Studi Comparati dell'università Statale di Feira de Santana. La questione di rafforzare l'importanza della letteratura nella nostra vita. Quando Roland Barthes sottolineava il fatto che la letteratura raccoglie una quantità infinita di conoscenze (sia di valore storico, geografico, sociale, biologico, ecc.), diceva che se qualsiasi pratica autoritaria sopprimeva le discipline dall'insegnamento, la disciplina letteraria doveva essere protetta, perché tutte le scienze sono presenti nel monumento letterario. (BARTHES, 1977, p. 18).

Mentre sembra, di regola, che stiamo andando verso un periodo di analfabetismo, di ogni uomo per sé stesso, verso un certo disincanto di fronte alle successive assurdità del nostro contesto sociale e politico, Humberto, come proponente, ha fatto la seguente provocazione nella convocazione del colloquio: “Non sarebbe necessario recuperare la fede nelle potenzialità dell'essere umano, offrendo le condizioni propizie per un'educazione al reincanto del mondo?” Accenna anche al fatto che la letteratura può “rivelarci l'umanità nascosta nell'apparenza della diversità”. Ed eccoci qui, a percorrere le narrazioni letterarie, a imparare da esse, alla ricerca di questo incanto o reincanto. Gesti di contravvenzione.

L'“imparare ad essere e a vivere insieme” è prima di tutto un processo intimo. Qualcosa che deve essere equiparato e desiderato dall'individuo prima di assumere un investimento sociale, collettivo o interculturale. Intendo qui trattare un po' del romanzo di Moacyr Scliar *O Centauro no jardim* (1980), in cui il suo protagonista intraprende una sorta di viaggio di conoscenza di sé, un viaggio in un mondo intero. In un certo senso, secondo la definizione di Jung, è un processo di individuazione che risignifica il suo mondo relazionale.

Moacyr Scliar (1937-2011) è stato membro dell'Accademia Brasiliana di Lettere, e ha avuto una vasta produzione: almeno 80 libri pubblicati tra cronache, racconti, saggi e romanzi tradotti in diverse lingue, tra cui il romanzo in questione, che ha ottenuto un riconoscimento internazionale, essendo eletto nel 2002 uno dei cento migliori libri di argomento ebraico scritti negli ultimi duecento anni dal National Yiddish Book Center, USA. Il mondo accademico ha guardato la sua opera nel suo insieme, che affronta temi come la cultura, l'identità, la memoria e la società e, soprattutto, la questione dell'immigrazione ebraica in Brasile e l'adattamento e l'integrazione di questi immigrati nella società brasiliana. Lui stesso è nato a Porto Alegre e proviene da una famiglia di immigrati ebrei russi.

Scliar também fora um sensato médico sanitaria, escreveu sobre Oswaldo Cruz e a revolta da vacina em *Sonhos tropicais*. Se hoje estivesse entre nós, provavelmente seria questionado sobre como reagiria ao contexto atual, que mais uma vez tem em voga a perigosa mistura entre saúde pública e articulação política. Acredito que seria bastante crítico e pontaria os absurdos e incongruências, mas certamente faria uso do humor e de certa leveza como costumava fazer para tratar de questões polêmicas. Assim o fez para tecer personagens não exatamente confortáveis em seus contextos e muitas vezes em conflito interno. Personagens, de maneira geral, que tentam compreender sua múltipla composição identitária, equacionar as memórias nem sempre exatas, por vezes fragmentadas, e a realidade que os cercam.

Centauros seriam homens da cintura para cima e cavalos da cintura para baixo. Reza a crença que se comportavam como selvagens. Eram fruto de uma união proibida entre um rei e uma deusa grega (Ixion e Hera, mulher de Zeus) e o próprio surgimento desses seres é resultado de uma suposta punição.

O Centauro no Jardim é o caso de uma frutífera forma de reinscrição, melhor dizendo, de reapropriação do mito grego no contexto literário americano. Apresenta-nos um personagem que acredita ser parte homem, parte cavalo e que de centauro dos pampas, por múltiplas matizes – gaúchas, brasileiras, americanas, judaicas, entre outras transmuta-se em centauro no jardim. Esse romance surge no início dos anos 1980, em um período em que mitos e lendas são frequentemente empregados para representar o duplo, o homem e suas dicotomias e também em que o realismo mágico exerce grande influência sobre a literatura latino-americana, sobretudo de língua espanhola. O centauro de Scliar nasceu em 1935, na colônia de Quatro Irmãos, no interior do Rio Grande do Sul, cujos nativos gozavam de reputação na arte da montaria e identificavam-se com as próprias montadas.

A figura híbrida do centauro enquanto mito reconstituído, segundo o que postula Gérard Bouchard, agia como um mediador destinado a ocultar ou superar o contraditório em ambientes novos (como o americano), onde valores, imaginários e culturas advindos do Velho Mundo entrecruzam-se com aqueles do novo contexto (BOUCHARD, 2000).

Domar o cavalo, ritual tão presente nas tradições gaúchas, transformar a fera em fiel companheiro ou arrancá-la de si, vai ser obstinadamente o exercício do protagonista Guedali, filho de imigrantes judeus russos que vem ao mundo em forma de uma aberração, segundo o que informa a voz que conduz a narrativa.

Scliar era stato anche un medico sensibile e scrisse di Oswaldo Cruz e della rivolta dei vaccini in *Sonhos tropicais*. Se fosse tra noi oggi, probabilmente verrebbe interrogato su come reagirebbe al contesto attuale, che ancora una volta ha in auge la pericolosa commistione tra salute pubblica e articolazione politica. Credo che sarebbe molto critico e metterebbe in evidenza le assurdità e le incongruenze, ma certamente userebbe l'umorismo e una certa leggerezza come era solito fare quando affrontava questioni polemiche. Così l'ha fatto per intrecciare personaggi non proprio a loro agio nei loro contesti e molte volte in conflitto tra loro. Personaggi, in generale, che cercano di capire la loro composizione identitaria multipla, di equiparare i ricordi non sempre esatti, a volte frammentati, e la realtà che li circonda.

I centauri sarebbero uomini dalla vita in su e cavalli dalla vita in giù. Si credeva che si comportassero come selvaggi. Erano il frutto di un'unione proibita tra un re e una dea greca (Ixion ed Era, moglie di Zeus) e l'aspetto stesso di questi esseri è il risultato di una presunta punizione.

O Centauro no jardim è un caso di una forma fruttuosa di reinscrizione, o meglio, di riappropriazione del mito greco nel contesto letterario americano. Ci presenta un personaggio che crede di essere parte uomo, parte cavallo e che, da centauro della pampa, da molteplici sfumature - gauchò, brasiliano, americano, ebreo, tra gli altri - si trasmuta in centauro nel giardino. Questo romanzo appare all'inizio degli anni '80, in un periodo in cui i miti e le leggende sono spesso utilizzati per rappresentare il doppio, l'uomo e le sue dicotomie, e in cui il realismo magico esercita una grande influenza sulla letteratura latino-americana, specialmente quella di lingua spagnola. Il centauro di Scliar nasce nel 1935, nella colonia di Quatro Irmãos, nell'interno del Rio Grande do Sul, i cui indigeni godevano di una reputazione nell'arte dell'equitazione e si identificavano con le proprie cavalcature.

La figura ibrida del centauro come mito ricostituito, secondo quanto postulato Gerard Bouchard, ha agito come un mediatore destinato a nascondere o superare le contraddizioni nei nuovi ambienti (come quello americano), dove valori, immaginari e culture del Vecchio Mondo si intersecano con quelli del nuovo contesto (BOUCHARD, 2000).

Domare il cavallo, un rituale così presente nelle tradizioni gauchò, trasformando la bestia in un fedele compagno o strappandoglielo, sarà l'esercizio ostinato del protagonista Guedali, figlio di immigrati ebrei russi che viene al mondo in forma di aberrazione, secondo la voce che conduce la narrazione.

Aberração, segundo o personagem, que é descrita como algo físico, visível, mas que ele próprio – ainda que relutante – ao longo da narrativa a apresenta como interna, de um plano psíquico abastecido de um imaginário composto de memórias, escolhas e perspectivas: “Não falarei de cavalos internos que galopam dentro de nós - E nem é cavalgada, para mim, a marcha incessante da História rumo a um destino que não sei qual é”. (SCLIAR, 1980, p. 14).

3.4.1. Sentimento de pertença e autoconhecimento

Identificar-se com um centauro alegoricamente coloca o personagem na condição de alguém que está compondo suas pertencas e se constituindo como uma individualidade distinta, isto é, alguém que reconhece como seus um histórico familiar e comunitário, que se identifica com uma bagagem cultural, uma memória coletiva, mas que, ao mesmo tempo, está se tornando algo novo, um ser compósito. Integrando identidade judaica, identificação com o meio onde está inserido e suas próprias memórias e vivências.

Podem ser observados registros de absorção das particularidades, mitos e tradições regionais, como a alfabetização de Guedali a partir de leituras com a irmã de um livro sobre as lendas do Sul: “Débora me ensina a ler. Aprendo com enorme facilidade; Negrinho do Pastoreio e Salamanca do Jarau já não me são estranhos, fazem parte do meu cotidiano.” (SCLIAR, 1980, p. 37). Com a irmã, também aprende a tocar violino, remontando costumes das pequenas aldeias judaicas na Rússia, e faz “cavalgadas” pelos pampas tocando o instrumento. Apesar dos inúmeros relatos que remetem a um sentir-se deslocado, essa descrição de momentos da infância do personagem destaca o processo de integração de tradições de transmissão familiar e comunitária vindas de alhures a hábitos e sonoridades locais.

Guedali tampouco consegue identificar-se integralmente com as referências que encontra sobre centauros ou outras que descrevessem de forma sintética a sua condição – “E eu nada tinha a ver com Ixion, Nefele, Tessália, Arcádia.” (SCLIAR, 1980, p. 57) – como também não a encontrava em leituras de Freud, Marx ou Scholem Aleichem, figuras expoentes de origem judaica.

A representação de que está se constituindo o novo, pode ser, por exemplo, constatada na visita que o personagem realiza à literatura tocante ao percurso de uma comunidade, que ele entende por sua, dos seus primórdios até a chegada ao Brasil. Lendo as histórias bíblicas envolvendo as tradições judaicas de sua família, como passagens que contam sobre o povo de Abraão, sobre o sacrifício de Isaac ou sobre a fuga dos judeus no Egito, Guedali inquieta-se por não encontrar qualquer sinal sobre um Centauro no grupo:

Aberrazione, secondo il personaggio, che viene descritto come qualcosa di fisico, visibile, ma che lui stesso – seppur a malincuore – in tutta la narrazione presenta come intatto, da un piano psichico alimentato da un immaginario composto da ricordi, scelte e prospettive: “*Não falarei de cavalos internos que galopam dentro de nós - E nem é cavalgada, para mim, a marcha incessante da História rumo a um destino que nao sei qual è*”. (SCLIAR, 1980, p. 14).

3.4.1. Sentimento di appartenenza e conoscenza di sé

L'identificarsi con un centauro pone allegoricamente il personaggio nella condizione di chi sta componendo le proprie cose e costituendosi come individualità distinta, cioè di chi riconosce come propria una storia familiare e comunitaria, che si identifica con un bagaglio culturale, una memoria collettiva, ma che, allo stesso tempo, sta diventando qualcosa di nuovo, un essere composito. Integrando l'identità ebraica, l'identificazione con l'ambiente in cui è inserito e i propri ricordi ed esperienze.

Si possono osservare registrazioni dell'assorbimento di particolarità regionali, miti e tradizioni, come l'alfabetizzazione di Guedali basata sulla lettura di un libro sulle leggende del Sud con sua sorella: “*Débora me ensina a Ier. Aprendo com enorme facilidade; Negrinho do Pastoreio e Salamanca do Jarau já não me são estranhos, fazem parte do meu cotidiano*”. (SCLIAR, 1980, p. 37). Con sua sorella, impara anche a suonare il violino, riprendendo le usanze dei piccoli villaggi ebrei in Russia, e fa delle “passeggiate a cavallo” attraverso le pampas suonando lo strumento. Nonostante gli innumerevoli resoconti che fanno riferimento a una sensazione di essere fuori posto, questa descrizione di momenti dell'infanzia del personaggio evidenzia il processo di integrazione delle tradizioni familiari e comunitarie provenienti da altrove nelle abitudini e nei suoni locali.

Guedali non riusciva a identificarsi completamente con i riferimenti che trovava ai centauri o ad altri che potessero sinteticamente descrivere la sua condizione – “*E eu nada tinha a ver com Ixion, Nefele, Tessália, Arcádia.*” (SCLIAR, 1980, p. 57) – così come non l'ha trovato nelle letture di Freud, Marx o Scholem Aleichem, figure di spicco di origine ebraica.

La rappresentazione che il nuovo si sta costituendo può essere verificata, per esempio, nella visita che il personaggio fa alla letteratura riguardante il corso di una comunità, che egli intende come la sua, dai suoi inizi al suo arrivo in Brasile. Leggendo le storie bibliche che coinvolgono le tradizioni ebraiche della sua famiglia, come i passaggi che raccontano del popolo d'Abramo, del sacrificio di Isacco o della fuga degli ebrei in Egitto, Guedali è preoccupato di non trovare alcun segno di un Centauro nel gruppo:

Chegada a Canaã. Conquista da terra. Reis, Juizes, Profetas. (E os centauros?) Queda de um Templo, queda de outro Templo, Diáspora, Inquisição, pogroms. (E os centauros?) Barão Hirsch, América, Brasil, Quatro Irmãos. E os centauros? Na história do povo judeu ninguém falava neles, nenhum dos autores que eu, ansioso, compulsava (SCLIAR, 1980, p. 56).

Sua condição judaica, tal como tratada na obra, assemelha-se à condição do imigrante em geral, indivíduo que está às voltas com essa relação de forças representada pelo esforço de assimilação dos múltiplos valores que lhe permitem integrar-se ao contexto local e de manter presentes os valores provenientes de suas outras origens.

O deslocamento espacial para Guedali, esse filho de imigrantes que se sente intimamente deslocado, passa a lhe ser uma alternativa. A narrativa em forma de aventura pode lembrar as estruturas das tragédias gregas, baseadas no percurso e no destino do protagonista ou herói. Há sim uma espécie de reapropriação do mito grego, mas diferentemente daquelas tragédias, o rumo é para um final feliz.

O romance tem estrutura circular, inicia-se em forma de rememoração e termina no mesmo ambiente. São assim organizados os capítulos do romance:

- São Paulo: restaurante tunisino Jardim das Delícias, 21 de setembro de 1973.
- Pequena fazenda no interior do distrito de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul. 24 de setembro de 1935 a 12 de setembro de 1947.
- Casa no bairro de Teresópolis, Porto Alegre, 1947 a 1953.
- Circo, 1953 a 1954.
- Uma estância no Rio Grande do Sul 1954 a 1959.
- Marrocos Junho a dezembro de 1959.
- Porto Alegre 25 de dezembro de 1959 a 25 de setembro de 1960.
- São Paulo, 25 de setembro de 1960 a 15 de julho de 1968.
- Condomínio horizontal 15 de julho de 1965 a 15 de julho de 1972.
- Marrocos 18 de julho de 1972 a 15 de setembro de 1972.
- Pequena fazenda no interior de Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul, Outubro de 1972 a março de 1973.
- São Paulo: restaurante tunisino Jardim das Delícias, 21 de setembro de 1973.

Chegada a Canaã. Conquista da terra. Reis, Juizes, Profetas. (E os centauros?) Queda de um Templo, queda de outro Templo, Diáspora, Inquisição, pogroms. (E os centauros ?) Barão Hirsch, América, Brasil, Quatro irmãos. E os centauros? Na história do povo judeu ninguém falava neles, nenhum dos autores que eu, ansioso, compulsava (SCLIAR, 1980, p. 56).

La sua condizione ebraica, così come viene trattata nell'opera, assomiglia alla condizione dell'immigrato in generale, un individuo che si trova coinvolto in questo rapporto di forze rappresentato dallo sforzo di assimilare i molteplici valori che gli permettono di integrarsi nel contesto locale e di mantenere presenti i valori provenienti dalle sue altre origini.

Lo spostamento spaziale per Guedali, questo figlio di immigrati che si sente intimamente spostato, diventa per lui un'alternativa. La narrazione in forma di avventura può ricordare le strutture delle tragedie greche, basate sul viaggio e il destino del protagonista o eroe. C'è una sorta di riappropriazione del mito greco, ma a differenza di quelle tragedie, la direzione è verso un lieto fine.

Il romanzo ha una struttura circolare, inizia sotto forma di ricordo e finisce nello stesso ambiente. I capitoli del romanzo sono organizzati in questo modo:

- São Paulo: ristorante tunisino Jardim das Delicias, 21 settembre 1973.
- Piccola fattoria nella campagna del distretto di Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul. 24 settembre 1935 al 12 settembre 1947.
- Casa nel quartiere di Teresópolis, Porto Alegre, dal 1947 al 1953.
- Circo, dal 1953 al 1954.
- Una località a Rio Grande do Sul dal 1954 al 1959.
- Marocco da giugno a dicembre 1959.
- Porto Alegre dal 25 dicembre 1959 al 25 settembre 1960.
- São Paulo, dal 25 settembre 1960 al 15 luglio 1968.
- Condominio orizzontale dal 15 luglio 1965 al 15 luglio 1972.
- Marocco dal 18 luglio 1972 al 15 settembre 1972.
- Piccola fattoria nella campagna di Quatro Irmãos, Rio Grande do Sul, da ottobre 1972 a marzo 1973.
- São Paulo: ristorante tunisino Jardim das Delicias, 21 settembre 1973.

Indicam assim deslocamentos espaciais que põem em evidência não só uma sequência cronológica dos acontecimentos como também o projeto pessoal do personagem (movido por ambições alicerçadas em modelos de realização pessoal provenientes de um inconsciente coletivo) de habitar grandes centros urbanos. Mas esses deslocamentos são como que um pano de fundo para a viagem introspectiva de Guedali, que é tanto ou mais relevante.

A narrativa salta no tempo, recua e vai escavar os primórdios da condição conflitante experimentada pelo protagonista. Ora são as impressões do personagem sobre as experiências vividas no exato momento em que ocorrem, ora são inserções deste narrador-personagem que está no ano 1973, comemorando seus trinta e oito anos de vida e relembrando os acontecimentos.

Cercado de complexos, Guedali tem uma vida solitária e muda frequentemente de cidade, inicialmente com a família, depois, como quem procura externamente resolver (ou resolver-se) sua estranheza diante de sua condição singular, sente a necessidade de fazer seu próprio percurso:

Fazer a aliá (transliteração do hebraico que designa a imigração para Israel), projeto de alguns judeus espalhados pelo mundo, por exemplo, vem à mente do personagem: “Por que não ir para Israel? Num país de gente tão estranha – e, ainda por cima, em guerra – eu certamente não chamaria a atenção.” (SCLIAR, 1980, p. 59), no entanto, ainda que em meio a judeus, Guedali seria um centauro. Israelenses não lhe seriam menos estranhos.

Um espaço lacunar, um entre-dois imaginário, manifesta-se obstinadamente no personagem, que trava uma batalha para tornar-se um homem “normal”. A percepção de não ser nem um imigrante, como os pais, tampouco de se sentir um indivíduo como os *outros* – um centauro então –, desencadeia uma peregrinação, uma cavalgada (respeitando o espírito alegórico), por lugares e momentos em que vai experimentar diversas fases: a inconformidade; a vergonha de sua diferença e, assim, a vontade de esconder-se – seja no campo ou em seu pequeno quarto em Porto Alegre –; vai querer passar-se despercebido e assim procurar em outras delimitações geográficas a possibilidade de ser igual a todos, de parecer menos esquisito ou de não chamar a atenção (preocupações vastamente apresentadas ao longo do romance). Por isso, pensa em partir em busca do país dos centauros ou para Israel, locais que não lhe tirariam o sentimento de um meteca em meio a gregos; também descobre que pode explorar o fato de ser diferente, tirando disso algum proveito.

Sua necessidade de percorrer seu próprio percurso o faz deixar o seio familiar. Guedali vai parar em um circo, onde o bizarro, o incomum é visto como algo lúdico e fora do tempo cotidiano e da estrutura social pela qual se sente pressionado.

Indicano quindi spostamenti spaziali che evidenziano non solo una sequenza cronologica di eventi ma anche il progetto personale del personaggio (guidato da ambizioni fondate su modelli di realizzazione personale provenienti da un inconscio collettivo) di abitare i grandi centri urbani. Ma questi spostamenti fanno da sfondo al viaggio introspettivo di Guedali, che è altrettanto rilevante, se non di più.

La narrazione salta nel tempo, va indietro e scava gli inizi della condizione conflittuale vissuta dal protagonista. A volte sono le impressioni del personaggio sulle esperienze vissute nel momento esatto in cui accadono, a volte sono le inserzioni di questo personaggio-narratore che si trova nell'anno 1973, festeggia il suo trentottesimo compleanno e ricorda gli eventi.

Circondato da complessi, Guedali conduce una vita solitaria e si sposta spesso tra le città, inizialmente con la sua famiglia, poi, come se stesse cercando una risoluzione esterna (o risolversi) la sua stranezza di fronte alla sua condizione unica, sente il bisogno di fare il suo viaggio:

Fare l'alia (traslitterazione dell'ebraico che designa l'immigrazione in Israele), un progetto di alcuni ebrei sparsi nel mondo, per esempio, viene in mente al personaggio: "*Porque não ir para Israel? Num país de gente tao estranha – e, ainda por cima, em guerra – eu certamente nao chamaria a atencao.*" (SCLIAR, 1980, p. 59), tuttavia, anche in mezzo agli ebrei, Guedali sarebbe un centauro. Gli israeliani non sarebbero meno strani per lui.

Uno spazio vuoto, un immaginario in mezzo, si manifesta ostinatamente nel personaggio, che combatte una battaglia per diventare un uomo "normale". La percezione di non essere un immigrato, come i suoi genitori, né di sentirsi un individuo come gli *altri* – un centauro quindi -, innesca un pellegrinaggio, una cavalcata (rispettando lo spirito allegorico), attraverso luoghi e momenti in cui vivrà varie fasi: l'anticonformismo; la vergogna della sua differenza e, quindi, la volontà di nascondersi – che sia in campagna o nella sua piccola stanza a Porto Alegre -; vorrà passare inosservato e quindi cercare in altre delimitazioni geografiche la possibilità di essere uguale a tutti, di sembrare meno strano o di non attirare l'attenzione (preoccupazioni ampiamente presentate in tutto il romanzo). Per questo motivo, pensa di andare a cercare il paese dei centauri o in Israele, luoghi che non gli toglierebbero la sensazione di essere un meteco⁷³ tra i greci; scopre anche che può esplorare il fatto di essere diverso, approfittando di questo.

Il suo bisogno di seguire la propria strada lo porta a lasciare la sua famiglia. Guedali finisce in un circo, dove il bizzarro, l'insolito è visto come qualcosa di giocoso e fuori dal tempo quotidiano e dalla struttura sociale da cui si sente pressato.

⁷³ Metecos erano gli stranieri delle polis greche

O circo se articula a partir da emoção em detrimento da razão. Sua condição, por mais absurda que fosse, teria lugar naquele contexto: “Me deixavam em paz. Me achavam um pouco estranho, mas eu não era ali o mais esquisito: o atirador de facas falava sozinho, o palhaço não se dava com ninguém, o trapezista gostava de colocar aranhas e baratas nos bolsos dos anões.” (SCLIAR, 1980, p. 77). Ali, usa o nome falso de Silva, um nome deveras comum para um brasileiro, e que sugere outra intenção de pertencimento.

Em decorrência de desventuras – ou de um sentimento de incompletude –, o circo, contudo, lhe é lugar de acolhida breve. Guedali narra em tom de expectativa a nova partida rumo ao campo, ao interior do Estado:

Hei de encontrar – embora esteja indo em direção oposta à da Tessália e da Arcádia – o lendário país dos centauros, dos reiscentauros, dos súditos centauros, dos lavradores centauros, dos escritores centauros. E das centauras” (SCLIAR, 1980, p. 80).

Expectativas suas confirmadas, chega mesmo a encontrar uma mulher centauro que, contudo, não era judia (fato limitador – não o de ser centauro, mas o de não ser judia – aos olhos da família de Guedali). Uma *centauricidade* compartilhada que, contudo, não contempla a integralidade de sua hibridez, em razão de sua judeidade, a qual ele próprio está procurando compreender:

Este encontro é um novo momento em que ressurge a frase agora está tudo bem, indicando seu contrário: A centaura Tita, Marta na verdade, tem 16 anos quando o conhece em meio a uma cena grotesca onde escapa por pouco de ser abusada pelo pai, um fazendeiro que tem infarto fulminante ao avistar Guedali. Resultado das tensões vividas, o trauma e o sentimento de inferioridade em Marta, ainda que por razões diferentes do protagonista, produzem sentimento de cumplicidade em Guedali: “Somos da mesma aberrante estirpe” (SCLIAR, 1980, p. 85). Tornam-se amantes do pampa e se casam.

A apresentação de uma centaura, que parece não se incomodar com sua aparência, lança mais incisivamente a possibilidade de os fatos corresponderem a um mundo imaginário narrado por Guedali. Por se tratar da perspectiva do personagem-narrador, essas impressões relatadas interpõem-se na narrativa sob suspeição: ser um centauro seria o produto do olhar do outro ou do olhar do narrador sobre si mesmo?

Desconfortável e insatisfeito com suas experiências, Guedali, num ato iconoclasta, quer arrancar parte de si, necessita fazer o luto da origem para enfim superar os paradoxos e forjar a própria identidade.

Il circo si basa sulle emozioni piuttosto che sulla ragione. La sua condizione, per quanto assurda, avrebbe un posto in quel contesto: “*Me deixavam em paz. Me achavam um pouco estranho, mas eu não era ali o mais esquisito: o atirador de facas falava sozinho, o palhaço não se dava com ninguém, o trapezista gostava de colocar aranhas e baratas nos bolso sdos anões*”. (SCLIAR, 1980, p. 77). Lì, usa il falso nome di Silva, un nome molto comune per un brasiliano, e che suggerisce un'altra intenzione di appartenenza.

A seguito di disgrazie – o di un sentimento di incompletezza – il circo, tuttavia, è un luogo di breve rifugio. Guedali racconta con un tono di attesa la nuova partenza verso la campagna, verso l'interno dello Stato:

Hei de encontrar – embora esteja indo em direção oposta à da Tessália e da Arcádia – o lendário país dos centauros, dos reis centauros, dos súditos centauros, dos lavradores centauros, dos escritores centauros. E das centauras” (SCLIAR, 1980, p. 80).

Le sue aspettative furono confermate, incontrò anche una donna centauro che non era ebrea (un fatto limitante – non che fosse un centauro, ma che non era ebrea – agli occhi della famiglia di Guedali). Una *centauricità* condivisa che però non contempla la totalità della sua ibridità, dovuta alla sua ebraicità, che lui stesso sta cercando di comprendere:

Questo incontro è un nuovo momento in cui riappare la frase *agora está tudo bem*, indicando il suo contrario: la centaura Tita, Marta in verità, ha 16 anni quando lo incontra nel mezzo di una scena grottesca in cui sfugge per un pelo agli abusi del padre, un contadino che ha un infarto fulminante quando vede Guedali. Come risultato delle tensioni vissute, il trauma e il sentimento d'inferiorità in Marta, anche se per ragioni diverse da quelle del protagonista, produce un sentimento di complicità in Guedali: “*Somos da mesma aberrante estirpe*” (SCLIAR, 1980, p. 85). Diventano amanti della pampa e si sposano.

La presentazione di un centauro, che sembra non essere infastidito dal suo aspetto, lancia più incisivamente la possibilità che i fatti corrispondano a un mondo immaginario narrato da Guedali. Essendo la prospettiva del narratore-personaggio, queste impressioni riportate si interpongono nella narrazione in modo sospetto: essere un *centauro* sarebbe il prodotto dello sguardo di un altro o lo sguardo del narratore su sé stesso?

A disagio e insoddisfatto delle sue esperienze, Guedali, in un atto iconoclasta, vuole strappare una parte di sé, ha bisogno di piangere la sua origine per superare finalmente i paradossi e forgiare la propria identità.

Acredita que dessa forma permitir-se-á mais confortavelmente aceitar-se, tornando-se menos complexo, menos aberrante. Por isso, um de seus inúmeros deslocamentos – que, de certa forma, fazem referência à secular errância judaica – tem por destino o Marrocos, onde um cirurgião promete extrair-lhe sua parte bestial. Cirurgicamente, ocorre, então, um processo seletivo que lhe oferece a possibilidade de aceitar/rejeitar suas múltiplas pertencas: “Pelo que pude entender, encontrara, à cirurgia, órgãos duplos – de ser humano e de cavalo – de modo que pudera, sem risco, retirar (com exceção das patas dianteiras) toda a parte equina.” (SCLIAR, 1980, p. 106)

Realizado o ato de desmembramento de seu duplo, e mais tarde outra cirurgia em Tita, a qual, em sua versão dos fatos, saberemos tratar-se de um procedimento distinto daquele do marido e sem ligação qualquer com uma fisionomia teratológica, ambos retornam ao Brasil.

Em um primeiro momento sente-se aliviado de seus complexos, aprende a “caminhar como uma pessoa normal” e consegue assim inserir-se socialmente e desfrutar de uma condição de igualdade perante seu meio. Prospera e passa a fazer parte da seleta classe média brasileira.

Ao oscilar entre o relato fantástico e o verossímil, é aqui ensejado à narrativa, ainda que de forma discreta, um cenário de brutalidades decorrentes do período de ditadura no Brasil.

Apesar da vida de confortos materiais, Guedali vai se descobrir incapaz de viver sem os “cascos” do passado e deseja reverter o processo. Volta ao Marrocos reclamar sua parte extirpada ao médico que o operou.

A revelação da esposa Tita, quase ao final do romance, da existência de um suposto tumor cerebral – justamente em forma de um centauro e que causara distúrbios mentais em Guedali – confere novas perspectivas ao leitor sobre o caráter fantástico da trama: seria então a existência de centauros e esfinges um produto do delírio do personagem-narrador em consequência de sua doença? Situação essa que vem se somar às ambiguidades propostas pela obra, conferindo a ela um valor singular.

Independentemente da versão a ser considerada, seja a história contada por Guedali, seja aquela, tanto mais verossímil, apresentada por sua esposa, a do tumor que é extraído no lugar de sua parte animal, Guedali não ignora suas múltiplas realidades, tampouco a sua condição de ser diferente. Consciente da impossibilidade de libertar-se da estranheza, o personagem empenha-se em aceitar-se.

É o que parece revelar a insistência em repetir a si-próprio, mesmo de forma pouco convincente, que tudo está bem: “E aí me surpreendi escrevendo essa frase agora está tudo bem, uma frase absolutamente banal – mas em letras grotescas, angulosas”. (SCLIAR, 1980, p. 13)

Às voltas com sua hibridez, sua parte animal, representativa do estranhamento que experimenta diante de tantas identificações (gaúchas, rurais, judaicas, seus ímpetos mais instintivos?) faz, contudo, falta ao personagem, que parece dar-se conta de que o apagamento absoluto não existe,

Crede che in questo modo potrà accettarsi più comodamente, diventando meno complesso, meno aberrante. Per questo, uno dei suoi innumerevoli spostamenti – che, in un certo senso, fanno riferimento alla secolare peregrinazione ebraica – è destinato al Marocco, dove un chirurgo promette di estrarre la sua parte bestiale. “*Pelo que pude entender, encontrara, à cirurgia, órgãos duplos – de ser humano e de cavalo – de modo que pudera, sem risco, retirar (com exceção das patas dianteiras) toda a parte equina.*” (SCLIAR, 1980, p. 106)

Dopo lo smembramento del suo doppio, e più tardi un altro intervento chirurgico su Tita, che, nella sua versione dei fatti, impareremo essere una procedura distinta da quella del marito ed estranea a qualsiasi fisionomia teratologica, entrambi tornano in Brasile.

All’inizio si sente sollevato dai suoi complessi, impara a “camminare come una persona normale” e riesce a inserirsi socialmente e a godere di una condizione di parità nel suo ambiente. Prospera e diventa parte della selezionata classe media brasiliana.

Oscillando tra il fantastico e il verosimile, la narrazione qui ha implicato, anche se discretamente, uno scenario di brutalità derivanti dal periodo della dittatura in Brasile.

Nonostante una vita di comodità materiali, Guedali si trova incapace di vivere senza gli “zoccoli” del passato e desidera invertire il processo. Torna in Marocco per reclamare la sua parte rimossa dal medico che lo ha operato.

La rivelazione da parte della moglie Tita, quasi alla fine del romanzo, dell’esistenza di un presunto tumore al cervello – a forma di centauro che aveva causato disturbi mentali a Guedali – dà al lettore nuove prospettive sul carattere fantastico della trama: l’esistenza di centauri e sfingi sarebbe un prodotto del delirio del personaggio-narratore come conseguenza della sua malattia? Questa situazione si aggiunge alle ambiguità proposte dall’opera, dandole un valore singolare.

Qualunque sia la versione da considerare, se la storia raccontata da Guedali o quella, tanto più vera, presentata da sua moglie, del tumore che viene estratto al posto della sua parte animale, Guedali non ignora le sue molteplici realtà, né la sua condizione di essere diverso. Consapevole dell’impossibilità di liberarsi dall’estraneità, il personaggio si sforza di accettarsi.

È ciò che sembra rivelare insistenza nel ripetere a sé stesso, anche in modo poco convincente, che tutto va bene: “*E ai me surpreendi escrevendo essa frase agora está tudo bem, uma frase absolutamente banal – mas em letras grotescas, angulosas*”. (SCLIAR, 1980, p. 13)

I giri con la sua ibridazione, la sua parte animale, rappresentativa della stranezza che sperimenta davanti a tante identità (gaucho, rurale, ebreo, il suo più impeto istintivo?) mancano però al personaggio, che sembra rendersi conto che la cancellazione assoluta non esiste,

restam os vestígios, tal a sensação que experimenta dos cascos batendo debaixo da mesa do jantar, no restaurante durante a comemoração de seus trinta e oito anos junto com a esposa e seus amigos. Apesar do incômodo manifestado ao longo da narrativa, entre recusa e aceitação de sua constituição (semelhante à de seus próximos e ao mesmo tempo distinta, porque é o próprio caminho que está traçando), o sentimento de incompletude, de busca sempre recomeçada, integra totalidade de seu ser.

O andamento dessa tomada de consciência que observamos no personagem à medida do avanço dos acontecimentos é o que transforma Guedali em um indivíduo mais resolvido e que quer criar seus próprios caminhos. É o que vemos no extrato que segue: “Ando, a passo, entre as jaulas das feras.

Me fitam os animais, quietos, os olhos luzindo no escuro. O elefante, de pé, oscila de um lado para outro. Pobres bestas. Compreendo-as bem. Minhas vísceras são suas vísceras, embora meu destino já não seja seu destino.” (SCLIAR, 1980, p. 79)

Esses percursos internos e externos do personagem podem de alguma maneira trazer algo análogo ao que se entende por processo de individuação. Sem relação com o termo individualismo, na concepção de Carl G. Jung, o termo ‘individuação’ nos remete a um processo em que uma pessoa se torna um indivíduo, uma unidade ou um todo separado e indivisível. O principal foco da individuação é o conhecimento de si mesmo e é claro, de seu mundo. Esse processo ocorreria no meio da vida, isto é, após os 30 ou 35 anos de idade. Quando já estabelecida uma vida de relações, o homem volta-se para seu mundo interno em busca do que ficou à margem. Pesquisas recentes apontam também que esse processo poderia ser entendido como aquele que ocorre durante toda a vida, como um diálogo entre o ego e o self⁷⁴ que ganha diferentes contornos em cada fase da vida. Nesse caso, poder-se-ia falar da individuação na infância, na adolescência⁷⁵ e etc. Nas palavras de Jung,

a individuação, em geral, é o processo de formação e particularização do ser individual e, em especial, é o desenvolvimento do indivíduo psicológico como ser distinto do conjunto, da psicologia coletiva. É portanto um processo de diferenciação que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual. (...)

⁷⁴ Também conhecido como o si-mesmo. O self é uma imagem arquetípica do potencial mais pleno do homem, ou seja, da totalidade. Ele ocupa a posição central da psique como um todo e, portanto, do destino do indivíduo. Já o ego, segundo Jung, consiste na organização da consciência. É o seu centro, comporta percepções conscientes, recordações e sentimentos e dá à personalidade elementos de identidade e continuidade através do processo de seleção. Contudo, não contempla o conteúdo presente no inconsciente. A relação entre self e ego é um processo contínuo. Ainda, segundo Jung, o ser humano só poderá individualizar-se na medida em que o ego for permitindo que as experiências recebidas se tornem parte da consciência.

⁷⁵ *A história sem fim* (1979), do escritor alemão Michael Ende – que se tornou um clássico em sua versão para o cinema – pode também ser vista sob essa perspectiva: Bastian, um menino solitário e com problemas na escola, entra na história do livro que está lendo e vive uma fantasia que lhe permite fazer um percurso semelhante ao da individuação.

le tracce rimangono, tale è la sensazione che prova degli zoccoli che battono sotto il tavolo da pranzo, nel ristorante durante la celebrazione dei suoi trentotto anni con sua moglie e i suoi amici. Nonostante il disagio manifestato nel corso della narrazione, tra il rifiuto e l'accettazione della sua costituzione (simile a quella dei suoi cari e allo stesso tempo distinto, perché è il percorso stesso che sta tracciando), il sentimento di incompletezza, di ricerca sempre in corso, integra la totalità del suo essere.

Il progresso di questa consapevolezza che osserviamo nel personaggio man mano che gli eventi progrediscono è ciò che trasforma Guedali in un individuo più risolto che vuole creare i propri percorsi. Questo è ciò che vediamo nel seguente estratto: “*Ando, a passo, entre as jaulas das feras. Me fitam os animais, quietos, os olhos luzindo no escuro. O elefante, de pé, oscila de um ludo para outro. Pobres bestas. Compreendo-as bem. Minhas vísceras são suas vísceras, embora meu destino já não seja seu destino.*” (SCLIAR, 1980, p. 79)

Questi percorsi interiori ed esteriori del personaggio possono in qualche modo portare qualcosa di analogo a ciò che si intende per processo di individuazione. Non collegato al termine individualismo, nella concezione di Carl G. Jung, il termine ‘individuazione’ si riferisce a un processo in cui una persona diventa un individuo, un'unità o un insieme separato e indivisibile. Questo processo avverrebbe nella mezza età, cioè dopo i 30 o 35 anni. Quando una vita di relazioni è già stabilita, l'uomo si rivolge al suo mondo alla ricerca di ciò che era rimasto in disparte. Recenti indagini indicano anche che questo processo potrebbe essere inteso come un processo che si verifica durante tutta la vita, come un dialogo tra l'ego e il sé⁷⁶: che assume forme diverse in ogni fase della vita. In questo caso, si potrebbe parlare di individuazione nell'infanzia, nell'adolescenza⁷⁷ e così via. Nelle parole di Jung,

l'individuazione, in generale, è il processo di formazione e particolarizzazione dell'essere individuale e, in particolare, lo sviluppo dell'individuo psicologico come un essere distinto dal tutto, dalla psicologia collettiva. È quindi un processo differenziazione che mira allo sviluppo della personalità individuale. (...)

⁷⁶ Conosciuto anche come il sé. Il sé è un'immagine archetipica del massimo potenziale dell'uomo, cioè della totalità. Occupa la posizione centrale della psiche nel suo insieme e, quindi, del destino dell'individuo. L'ego, secondo Jung, consiste nell'organizzazione della coscienza. È il centro della coscienza, comporta percezioni, ricordi e sentimenti coscienti e dà alla personalità elementi di identità e continuità attraverso il processo di selezione. Tuttavia, non contempla il contenuto presente nell'inconscio, La relazione tra il sé e l'ego è un processo continuo. Eppure, secondo Jung, l'essere umano può solo individualizzarsi nella misura in cui l'ego permette alle esperienze ricevute di diventare parte della coscienza.

⁷⁷ Anche la *Storia senza fine* (1979), dello scrittore tedesco Michael Ende - diventato un classico nella sua versione cinematografica può essere visto da questa prospettiva: Bastian, un ragazzo solitario con un viaggio simile a quello dell'individuazione.

Uma vez que o indivíduo não é um ser único mas pressupõe também um relacionamento coletivo para sua existência, também o processo de individuação não leva ao isolamento, mas a um relacionamento coletivo mais intenso e mais abrangente (JUNG, 2012, p. 467- 68).

Essa abordagem psicanalítica ganha espaço aqui na medida em que encontramos no romance associações entre a condição híbrida do personagem e referências à constituição psíquica do ser. Isso ocorre quando está decidindo realizar a extração de sua parte animal:

E então experimentei um sentimento curioso: uma terna melancolia, uma espécie de nostalgia antecipada. Não, não eram verrugas o que tínhamos em nosso corpo. Eram extensões do nosso ser; no íntimo, também somos centauros, eu pensava, tomando minha cauda na mão e deixando os fios escorrerem entre os dedos. Bela, farta cauda... Cauda, patas, cascos eram coisas tão minhas quanto o meu id ou o meu ego (SCLIAR, 1980, p. 103).

Tita (Marta) também contribui para seu processo de autoconhecimento, uma vez que Guedali identifica também no *outro* traumas pessoais e formas diferentes de abordá-los. Parafraseando Jung, a união entre essas duas personalidades diferentes assemelha-se ao contato de duas substâncias químicas: se alguma reação ocorre, ambos sofrem uma transformação.

Encerrando certo aprendizado, se o personagem primeiramente entende que para equacionar e até mesmo resolver seus conflitos internos deve de alguma forma abrir mão do que lhe parece diferente em si próprio em relação ao outro: “É o meu cavalo que preciso pegar e despojar de todos os esquisitos apêndices. Ou então eliminá-lo completamente dos sonhos.” (SCLIAR, 1980, p. 13), expressando simbolicamente algo sobre escolha de memórias e heranças culturais, Guedali acaba valorizando sua parte inicialmente renegada e compreendendo o que lhe ocorrera. É o que podemos depreender na reflexão apresentada ao final do livro: “Guedali sabe, sabe de muitas coisas. A sabedoria que estava no miolo de seus cascos não se perdeu, apesar da operação” (SCLIAR, 1980, p. 227).

Guedali parece encontrar seu lugar, que não é necessariamente estanque, mas que dá a ideia de um transitar. O processo pelo qual o personagem atravessa não tem fim, é contínuo. Há momentos de aproximação entre os pólos, o inconsciente e o consciente. Sentir-se ainda com os cascos seria aqui uma amostragem do que imageticamente se poderia avaliar como transcultural. Uma vez rompidas as ligações de sua antiga anatomia, permeiam os traços desta última em sua nova condição.

Poiché l'individuo non è un essere individuale ma presuppone anche una relazione collettiva per la sua esistenza, anche il processo di individuazione non porta all'isolamento, ma ad una relazione collettiva più intensa e più completa (JU NG, 2012, p. 467 - 68).

Questo approccio psicoanalitico guadagna qui spazio nella misura in cui troviamo nel romanzo associazioni tra la condizione ibrida del personaggio e riferimenti alla costituzione psichica dell'essere. Questo avviene quando decide di eseguire l'estrazione della sua parte animale:

E entao experimentei um sentimento curioso: uma terna melancolia, uma espécie de nostalgia antecipada. Não, não eram verrugas o que tínhamos em nosso corpo. Eram extensões do nosso ser; no íntimo, também somos centauros, eu pensava, tomando minha cauda na mão e deixando os fôcos escorrerem em tre os dedos. Bela, farta cauda... Cauda, patas, cascos eram coisas tao minhas quanto o meu id ou o meu ego (SCLIAR, 1980, p. 103).

Anche Tita (Marta) contribuisce al suo processo di autoconoscenza, poiché Guedali identifica anche nell'altro traumi personali e diversi modi di affrontarli. Parafrasando Jung, l'unione tra queste due diverse personalità è simile al contatto tra due sostanze chimiche: se avviene qualche reazione, entrambe subiscono una trasformazione.

Concludendo un certo apprendistato, se il personaggio capisce in primo luogo che per equiparare e anche per risolvere i suoi conflitti interni deve in qualche modo rinunciare a ciò che sembra diverso in sé rispetto all'altro: "*É o meu cavalo que preciso pegar e despojar de todos os esquisitos apêndices. Ou então eliminá-lo completamente dos sonhos.*" (SCLIAR, 1980, p. 13), esprimendo simbolicamente qualcosa sulla scelta dei ricordi e dei patrimoni culturali, Guedali finisce per valorizzare la sua parte inizialmente negata e comprendere ciò che gli era successo. Questo è ciò che possiamo dedurre dalla riflessione presentata alla fine del libro: "*Guedali sabe, sabe de muitas coisas. A sabedoria que estava no miolo de seus cascos não se perdeu, apesar da operação*" (SCLIAR, 1980, p. 227).

Guedali sembra trovare il suo posto, che non è necessariamente chiuso, ma che dà l'idea di un transito. Il processo attraverso cui passa il personaggio non ha una fine, è continuo. Ci sono momenti di avvicinamento tra i poli, l'inconscio e il conscio. Sentire ancora con gli zoccoli sarebbe un esempio di ciò che potrebbe essere valutato immaginariamente come transculturale. Una volta rotte le connessioni della sua vecchia anatomia, le tracce di quest'ultima permeano la sua nuova condizione.

O centauro, na visão da pesquisadora Zilá Bernd, é ao mesmo tempo o símbolo da bipartição do ser entre o anímico e o material, mas também da bipartição cultural entre a herança cultural do Velho Mundo e a emergência de uma cultura própria à América.

Há aqui igualmente uma referência à condição de alguns imigrantes judeus nas Américas, não necessariamente acomodados ao novo contexto (e nem alhures), e que procuram compreender a si mesmos e seus caminhos percorridos.

Moacyr Scliar, através do mito do Centauro, retrata um pouco a experiência de viver no cruzamento de múltiplas culturas e ser por elas habitado. É algo que pode lembrar um pouco a história familiar do autor, que é porto-alegrense e, como o personagem, também é filho de imigrantes judeus e certamente na elaboração de sua própria condição identitária conheceu tais particularidades.

Anunciar-se centauro é também acionar um mecanismo que põe em xeque o sentimento de inferioridade, numa espécie de gangorra cuja plataforma seria a trajetória do personagem. Trajetória que vai dos extremos rumo ao eixo, ao equilíbrio dessas percepções. A própria figura do centauro já age como mediadora, como agenciadora de alteridade. A forma em que evolui a narrativa revela o esforço para a ultrapassagem desses conflitos, sobretudo porque o desejo é de pertença e, para tanto, o rito de passagem nunca é tranquilo.

Vê-se representado o processo de adaptação do estrangeiro, devendo entender-se por tal não tanto a concepção que vincula o indivíduo a uma nacionalidade – já que o próprio personagem em questão é nativo do país, mas a condição de alguém cujas identificações vão além das noções de fronteiras territoriais e linguísticas. Na verdade, valendo-se da figura do centauro, o autor consegue esboçar impressões que circulam no imaginário coletivo e tratar da complexa condição de ter múltiplas pertenças culturais e étnicas. Tarefa que, sem a riqueza da metáfora, pode por vezes tornar-se mais rugosa que um mito teratológico.

O romance encerra-se com uma espécie de ensinamento ou final feliz, próprio das linguagens parabólicas, anunciando assim, a manifesta vontade do personagem em aceitar sua hibridez, melhor dizendo, sua condição de ser transcultural e de sociabilizar-se. O autor parece mesmo brincar com eventuais expectativas sobre sua opção estilística, sutilmente reforçando que a densidade de sua obra advém da simbologia adotada para expressar temas complexos e da simplicidade encontrada nos contadores de histórias. O final de sua narrativa parece um clichê novelístico, pensa Guedali, mas um clichê que lhe serviu, como observamos abaixo, para que sua percepção da estranheza em relação à sua condição se torne progressivamente menor:

Il centauro, nell'ottica della ricercatrice Zila Bernd, è allo stesso tempo il simbolo della bipartizione dell'essere tra l'animico e il materiale, ma anche della bipartizione culturale tra l'eredità culturale del Vecchio Mondo e l'emergere di una cultura propria dell'America.

Qui c'è anche un riferimento alla condizione di alcuni immigrati ebrei nelle Americhe, non necessariamente accomodati al nuovo contesto (né altrove), e che cercano di capire sé stessi e i percorsi che hanno intrapreso.

Moacyr Scliar, attraverso il mito del Centauro, ritrae l'esperienza di vivere nell'intersezione di più culture e di essere abitati da esse. È qualcosa che può ricordare un po' la storia familiare dell'autore, che è di Porto Alegre e, come il personaggio, è anche figlio di immigrati ebrei e certamente ha conosciuto queste particolarità nell'elaborazione della propria condizione identitaria.

Annunciarsi come centauro è anche innescare un meccanismo che sfida il sentimento di inferiorità, in una sorta di altalena la cui piattaforma sarebbe la traiettoria del personaggio. Una traiettoria che va dagli estremi verso l'asse, all'equilibrio di queste percezioni. La figura stessa del centauro agisce già come mediatore, come agente di alterità. Il modo in cui la narrazione si evolve rivela lo sforzo di superare questi conflitti, soprattutto perché il desiderio è di appartenenza e, per questo, il rito di passaggio non è mai tranquillo.

Vediamo rappresentato il processo di adattamento dello straniero, e dovremmo intendere con questo non tanto il concetto che lega l'individuo a una nazionalità – dato che il personaggio in questione è egli stesso un nativo del paese –, ma la condizione di qualcuno le cui identificazioni vanno oltre le nozioni di confini territoriali e linguistici. Infatti, utilizzando la figura del centauro, l'autore riesce a tratteggiare impressioni che circolano nell'immaginario collettivo e a trattare la complessa condizione di avere molteplici appartenenze culturali ed etniche. Un compito che, senza la ricchezza della metafora, può talvolta diventare più aspro di un mito teratologico.

Il romanzo si conclude con una sorta di insegnamento o lieto fine, tipico dei linguaggi parabolici, annunciando così la volontà del personaggio di accettare la sua ibridazione, o meglio, la sua condizione di essere transculturale e socializzante. L'autore sembra persino giocare con le aspettative sulla sua scelta stilistica, rafforzando sottilmente chela densità della sua opera deriva dal simbolismo adottato per esprimere temi complessi e dalla semplicità trovata nella narrazione. La fine della sua narrazione sembra un cliché romanzesco, pensa Guedali, ma un cliché che gli è servito, come osserviamo di seguito, affinché la sua percezione dell'estraneità rispetto alla sua condizione diventi progressivamente minore:

Parece final de novela de tv, diz a moça. E tem razão: é uma história tão engenhosamente montada quanto uma novela de tv. Com um único objetivo: me convencer de que eu nunca fui um centauro. O que estão conseguindo. Em parte, pelo menos. Ainda me vejo como um centauro, mas um centauro cada vez menor, um centauro miniatura, um microcentauro. E mesmo essa travessa criaturinha me foge, quer galopar não sei para onde (SCLIAR, 1980, p. 243).

O caminho aqui percorrido pelo personagem de Scliar para compreender a sua condição identitária, múltipla, híbrida ou compósita poderia talvez ser interpretado como um necessário processo para o “ser e viver junto”. Talvez haja possíveis centauros entre nós. Esses indivíduos que passam ou passaram por processos internos e externos de aceitação e de inscrição na sociedade, em que, em muitos casos, está em questão não somente a aceitação do outro como também a aceitação de si próprio em relação ao outro.

Parece final de novela de tv, diz a moça. E tem razão: é uma história tão engenhosamente montada quanto uma novela de tv. Com um único objetivo: me convencer de que eu nunca fui um centauro. O que estão conseguindo. Em parte, pelo menos. Ainda me vejo como um centauro, mas um centauro cada vez menor, um centauro miniatura, um microcentauro. E mesmo essa travessa criaturinha me foge, quer galopar não sei para onde (SCLIAR, 1980, p. 243).

Il percorso intrapreso qui dal personaggio di Scliar per comprendere la sua condizione identitaria, multipla, ibrida o composita potrebbe forse essere interpretato come un processo necessario all'“essere per vivere insieme”. Forse ci sono possibili centauri tra noi. Questi individui che passano o sono passati attraverso processi interni ed esterni di accettazione e iscrizione nella società, in cui, in molti casi, è in questione non solo l'accettazione dell'altro ma anche l'accettazione di sé stessi in relazione all'altro.

LEVEMFOUS, Sérgio Israel. “Uma releitura de *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, como processo de aprendizagem para o ‘ser e viver junto’”. *Léngua & Meia*, Brasil, n.11, v. 2, p. 128- 138, 2020.

BIBLIOGRAFIA :

BARTHES, R. *Leçon*. Paris: Seuil, 1977.

BENESSAIEH, A. *Amériques transculturelles : Les Presses de l’Université d’Ottawa*, 2010.

BERND, Z.; MELLO, A. M. L.; MOREIRA, M. E. *Tributo a Moacyr Scliar*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

BOUCHARD, G. *Littérature et culture nationale du Québec : le clivage culture savante/culture populaire*. In : PORTO, Maria B. (org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Niterói: EDUFF, 2000. p. 15-35.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro : ED. 34, 1995, v.1.

FREUD, S. *O estranho* In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p.275-318, v.17.

GLISSANT, E. *Créolisation dans la Caraïbe et les Amériques*. In: *Introduction à une poétique du Divers*. Montréal: Université de Montréal, 1995.

JUNG, C. G. *Psicologia do inconsciente*. São Paulo: Vozes, 1984

JUNG, C. G. *Tipos Psicológicos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2012. Vol. 6.

KRISTEVA, J. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard, 1988.

LEVEMFOUS, S. I. *Centauro* in BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo editorial/Ed.UFRGS, 2007, pp. 103 - 108.

SCLIAR, J. *Moacyr Scliar* - Site Oficial do Escritor, 2018. Disponível em: <<http://www.moacyrscliar.com>>.

SCLIAR, M. *O centauro no jardim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SCLIAR, M. *A condição judaica*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

SCLIAR, M. *Sonhos tropicais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCLIAR, M. *Sobre centauros*. *Jornal Zero hora*. Crônica publicada em 14 de setembro de 1997

SCLIAR, M. *Uma autobiografia literária: o texto ou a vida*. Porto Alegre: L&PM, 2017.

TROPÉIA, R. *O processo de individuação segundo Carl Gustav Jung*. Disponível em www.institutofreedom.com.br/blog/o-processo-de-individuacaosegundo-carl-gustav-jung. Acesso em 02 de outubro de 2020.

WALDMAN, B. *Entre passos e rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ZARD, P. *De Shylock à Cinoc: Essai sur les judaïsmes apocryphes*. Dissertação inédita apresentada para habilitação em orientação de pesquisas. Universidade Paris-IV Sorbonne, 2016.

ZILBERMAN, R.; BERND, Z. (org.). *O Viajante Transcultural: leituras da obra de Moacyr Scliar*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

3.5. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum

O termo fronteira nos remete, no seu sentido dicionarizado, a limite, contorno, separação. Do ponto de vista epistemológico, hoje, muito se fala em derrubada ou diluição de fronteiras, apontando para a transdisciplinaridade que marca a busca atual de conhecimento, sobretudo no campo das Ciências Humanas. Quando se fala em imigrante, imigração, estrangeiro, também a idéia de fronteira – espacial, cultural, lingüística, entre tantas – faz-se sempre presente.

Tomo como ponto de partida para meu texto, trecho de Murilo Mendes, tirado ao poema “*O emigrante*”, do livro “*As metamorfoses*”:

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra. (MENDES, 1994, p. 313)

Como traçar a fronteira entre nuvem, pássaro e pedra? Entre este e a pedra de onde sai?

Recordar é um fato do espírito, mas a memória é um plasma da alma, é sempre criadora, espermática, pois a memorizamos a partir da raiz da espécie (LIMA, 1988, p. 59).

A fronteira instaura um terceiro, diferente, híbrido, mestiço que indicia uma situação de passagem, evidenciando que o conceito de pertencimento e identidade só se definem pela diferença e alteridade com relação a outros (PESAVENTO, 2001, p. 8). Hibridismo, mestiçagem, diferença, alteridade, fronteira, entrelugar. Conceitos que terão lugar neste meu texto que fala do imigrante e de sua representação na literatura contemporânea.

O imigrante, em si mesmo, já expressa situações de fronteira: a territorial, a simbólica, a identitária e a reflexão sobre sua situação *de fronteira, na fronteira* pode ajudar a apreender conceitualmente realidades importantes do mundo contemporâneo, um mundo em mudança, com fronteiras continuamente redesenhadas e em trânsito. As teorias do nosso tempo vêm no papel das assim chamadas minorias uma possibilidade de contestação da abordagem historicista, linear da nação, fazendo-a escapar do constrangimento territorial e da estereotipia da identidade única e homogênea a que comodamente costumamos nos ancorar enquanto comunidade.

3.5. Frontiere della memoria nel romanzo di Milton Hatoum

Il termine confine, nel suo senso del dizionario, si riferisce al limite, al contorno, alla separazione. Dal punto di vista epistemologico, oggi si parla molto del rovesciamento o della diluizione delle frontiere, indicando la transdisciplinarietà che segna l'attuale ricerca della conoscenza, specialmente nel campo delle Scienze Umane. Quando si parla di immigrato, immigrazione, straniero, l'idea di confine – spaziale, culturale, linguistico, tra i tanti – è sempre presente.

Prendo come punto di partenza per il mio testo, un passaggio di Murilo Mendes, tratto dalla poesia “*O emigrante*”, dal libro “*As metamorfoses*”:

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra. (MENDES, 1994, p. 313)

Come tracciare la linea di demarcazione tra nuvola, uccello e pietra? Tra questo e la pietra da cui emerge?

Ricordare è un fatto dello spirito, mala memoria è un plasma dell'anima, è sempre creativa, spermatica, perché la memorizziamo dalla radice della specie (LIMA, 1988, p. 59).

La frontiera stabilisce un terzo, diverso, ibrido, meticcio che indica una situazione di passaggio, mostrando che il concetto di appartenenza e identità sono definiti solo dalla differenza e dall'alterità in relazione agli altri (PESAVENTO, 2001, p. 8). Ibridità, mescolanza razziale, differenza, alterità, confine, luoghi intermedi. Concetti che avranno posto nel mio testo che parla dell'immigrato e della sua rappresentazione nella letteratura contemporanea.

L'immigrato, in sé stesso, esprime già situazioni di confine: il territoriale, il simbolico, l'identità e la riflessione sulla sua situazione di *confine, sul confine* può aiutare a cogliere concettualmente realtà importanti del mondo contemporaneo, un mondo che cambia, con confini continuamente ridisegnati e in transito. Le teorie del nostro tempo vedono nel ruolo delle cosiddette minoranze una possibilità di contestare l'approccio storicista e lineare della nazione, facendola uscire dal vincolo territoriale e dalla stereotipizzazione dell'identità unica e omogenea alla quale ci ancoriamo comodamente come comunità.

Neste começo de século, encontramos-nos num momento de transito em que figuras complexas de diferença e alteridade se formam a partir do cruzamento tempo/espço. O *imigrante* e sua lingua madrastra, de empréstimo, uma dicção que necessariamente expressa o outro e o mesmo – seus/nossos sonhos, sua/nossa cultura, seu/nosso Imaginário – erige-se como figura singular para conceitualmente captar estes espaços/tempos contemporâneos e o compósito mestiço da *nação*.

A imigração é um prisma de muitas refrações: socioeconômicas, políticas, afetivas e culturais que a transformam em uma realidade movente, somente apreensível por um olhar em trânsito. Os parâmetros tradicionais da cultura considerada como própria, da nação tomada como realidade sem fissuras, são perturbadas pelo imigrante. Ele é o outro, o *de fora*. Mas, é através de sua estranheza que nos colocamos diante da *estrangeiridade* que é dele, inerente à sua identidade, mas que é também a nossa, que já que a busca de uma identidade para ele não pode se dar senão em confronto com a busca da nossa própria, daquilo que nos constitui enquanto comunidade.

O estrangeiro estranhamente nos habita sendo a face oculta de nós mesmos, o espaço que nos arruina enquanto permanência, pois sua *diferença* flagrante – manifesta até à flor da pele, na lingua engrolada, nos hábitos diferentes – fala da diferença constitutiva de cada um nós.

Nos últimos anos, tem sido relevante na produção literária brasileira a temática da imigração, em textos que se assumem como vozes construídas deste *entre lugar*, com uma constituição discursiva *em fuga*. Superando a mirada inaugural dos primeiros estrangeiros que aqui aportaram, as imagens de seus filhos e netos constroem-se em direções diversificadas: na contramão da identidade cultural *exótica* que nos foi conferida pela cultura européia; construindo-se como um subdiscurso que abre rachaduras nos nossos discursos de fundação; inscrevendo-se nas tendências ficcionais mais contemporâneas. As reminiscências, que tão caracteristicamente modulam esses relatos, reforçam seu caráter de invenção, distanciando-se da memória da terra de origem enquanto monumento e universalizando sua proposta ficcional. Pelas frestas e vazios que criam, abre-se espaço para uma fala diferente, que vai adquirindo a forma enunciativa de uma subjetividade literária particularíssima, cuja textualidade enseja classificação e recorte próprios. Tais textos acabam por construir uma enunciação alternativa, resistente à fixidez identitária que de algum modo nos era *imposta* e que se entranhou na própria visão que fazemos de nós mesmos ajudando a estruturar a identidade que acreditamos nos distingue. Assim, se põem em xeque as identidades que nos eram *outorgadas*, exóticas, estereotipadas, mas que são parte, constitutivamente, da visão que fazemos de nós mesmos. Narrativas *nacionais* híbridas convertem o passado nacional *naturalizado* – um tempo e espaço monumentalmente estruturados e para todo o sempre – em um presente histórico deslocável e aberto a novas enunciações (cf. BHABHA, 1998).

All'inizio di questo secolo, ci troviamo in un momento di transito in cui figure complesse di differenza e alterità si formano al crocevia del tempo e dello spazio. L'*immigrato* e la sua lingua madre, in prestito, una dizione che necessariamente esprime l'altro e lo stesso – i suoi/nostri sogni, la sua/nostra cultura, il suo/nostro immaginario – si pone come figura singolare per catturare concettualmente questi spazi/tempi contemporanei e il meticcio composto della *nazione*.

L'immigrazione è un prisma di molte rifrazioni: socioeconomiche, politiche, affettive e culturali che la trasformano in una realtà in movimento, apprezzabile solo da uno sguardo in transito. I parametri tradizionali della cultura considerata come propria, della nazione presa come una realtà senza fessure, sono disturbati dall'immigrato. Lui è l'altro, *l'estraneo*. Ma è attraverso la sua stranezza che affrontiamo *l'estraneità* che è sua, inerente alla sua identità, ma che è anche nostra, poiché la ricerca di un'identità per lui può avvenire solo nel confronto con la ricerca della nostra, di ciò che ci costituisce come comunità.

Lo straniero ci abita stranamente, essendo il volto nascosto di noi stessi, lo spazio che ci rovina come permanenza, perché la sua flagrante *differenza* – manifestata fino alla superficie stessa della pelle, nel linguaggio arricciato, nelle diverse abitudini – parla della differenza costitutiva di ognuno di noi.

Negli ultimi anni, il tema dell'immigrazione è stato rilevante nella produzione letteraria brasiliana, in testi che si assumono come voci costruite da questo *luogo di mezzo*, con una costituzione discorsiva *in fuga*. Superando la visione inaugurale dei primi stranieri arrivati qui, le immagini dei loro figli e nipoti si costruiscono in direzioni diverse: contro l'identità culturale *esotica* che ci è stata conferita dalla cultura europea, costruendosi come un sotto-discorso che apre crepe nei nostri discorsi fondativi, inscrivendosi nelle tendenze romanzesche più contemporanee. Le reminiscenze, che modulano così caratteristicamente questi racconti, rafforzano il loro carattere d'invenzione, allontanandosi dalla memoria della terra d'origine come monumento e universalizzando la loro proposta romanzesca. Attraverso le lacune e i vuoti che creano, c'è spazio per un discorso diverso, che acquisisce la forma enunciativa di una soggettività letteraria molto particolare, la cui testualità richiede una classificazione e un taglio propri. Questi testi finiscono per costruire un'enunciazione alternativa, resistente alla fissità dell'identità che ci è stata in qualche modo *imposta* e che si è radicata nella visione stessa che abbiamo di noi stessi, contribuendo a strutturare l'identità che crediamo ci distingua. Così, le identità che ci sono state *concesse*, esotiche, stereotipate, ma che sono costitutivamente parte della visione che facciamo di noi stessi, sono messe sotto controllo. Le narrazioni nazionali ibride convertono il passato nazionale *naturalizzato* – un tempo e uno spazio monumentalmente strutturati per tutto il tempo – in un presente storico che è dislocabile e aperto a nuove enunciazioni (cfr. BHABHA, 1998).

Outros espaços, outros relatos que fabricam imagens de Brasil – proposital e necessariamente híbridas, mestiças – construindo-se como espaço contraditório para o florescimento da multiplicidade de identidades que caracterizam o mundo contemporâneo. Promovem, pois, uma *desleitura* da identidade nacional, sendo, como diz Bhabha, um cisco no olho impedindo a fixidez do olhar nacionalista. Recuperar estas vozes na série literária brasileira obriga-nos a um rearranjo, a uma negociação entre suas várias identidades.

As palestras que escreveu para serem pronunciadas na Universidade de Harvard registram as qualidades que Italo Calvino percebe na literatura e que seriam os valores que atribui ao novo milênio que se aproximava: visibilidade, leveza, rapidez, exatidão e multiplicidade (CALVINO, 1993). Com a certeza da existência de realidades, de experiências que somente a literatura poderia dar, divisa valores, “propostas” particulares de leitura do discurso literário que, no seu movimento em direção de uma melhor percepção da realidade, apresentam uma experiência com a linguagem. O escritor argentino Ricardo Piglia (PIGLIA, 2001) diz que a sexta proposta – não completada por Calvino, falecido antes de apresentá-la – englobaria o deslocamento e a distância, valores que possibilitariam o espaço para uma enunciação diferenciada, que tomasse distanciamento com relação à palavra do narrador, do enunciador. Seria, em outras palavras, a criação de um espaço para a voz de um outro, para uma outra voz que diz o que, talvez de outro modo, não se poderia dizer. Um lugar de condensação, uma outra cena, uma outra voz que somente como outra pode enunciar-se. A literatura representaria, então, esta possibilidade de espaço de linguagem onde é sempre o outro que vem dizer. E esse outro é o que se faz ouvir como uma forma da experiência.

À luz desta sexta proposta, tomando a distância como observador e deslocando portanto seu olhar, fazendo ouvir outras vozes enunciativas e possibilidades construção de linguagens, privilegiando outros sujeitos é que se pode ler o trabalho textual de escritores que trazem à cena a fala do imigrante na literatura contemporânea. de construção de linguagens, privilegiando outros sujeitos é que se pode ler o trabalho textual de Abrem espaço para, com sua estranheza e deslocamento, fazerem ouvir vozes *nativas*, recalçadas, as vozes dos tidos como afásicos culturais.

Milton Hatoum, escritor amazonense, nos seus dois romances – “*Relato de um certo oriente*” e “*Dois irmãos*” – desenha em seu espaço ficcional um mapa de traços sinuosos, de linhas entrecruzadas de que se pode perseguir temas os mais variados. No seu espaço ficcional mesclam-se as memórias da infância e a recuperação do espaço amazônico, mediação de múltiplos outros espaços culturais: o religioso, o político, o literário.

Altri spazi, altri racconti che fabbricano immagini del Brasile – propositivo e necessariamente ibrido, meticcio – costruendosi come uno spazio contraddittorio per il fiorire della molteplicità di identità che caratterizzano il mondo contemporaneo. Promuovono, quindi, una *de-lettura* dell'identità nazionale, essendo, come dice Bhabha, una pagliuzza nell'occhio che impedisce la fissità dello sguardo nazionalista. Recuperare queste voci nella serie letteraria brasiliana ci obbliga a un riordinamento, una negoziazione tra le sue diverse identità.

Le lezioni che scrisse per essere tenute all'Università di Harvard registrano le qualità che Italo Calvino percepisce nella letteratura e che sarebbero i valori che attribuisce al nuovo millennio che si avvicina: visibilità, leggerezza, velocità, precisione e molteplicità (CALVINO, 1993). Con la certezza dell'esistenza di realtà, di esperienze che solo la letteratura potrebbe dare, egli divina valori, particolari "proposte" di lettura del discorso letterario che, nel loro movimento verso una migliore percezione della realtà, presentano un'esperienza con il linguaggio. Lo scrittore argentino Ricardo Piglia (PIGLIA, 2001) dice che la sesta proposta – non completata da Calvino, che morì prima di presentarla – comprenderebbe lo spostamento e la distanza, valori che permetterebbero lo spazio per un'enunciazione differenziata, che prenderebbe distanza rispetto alla parola del narratore, dell'enunciatore. Sarebbe, in altre parole, la creazione di uno spazio per la voce di un altro, per un'altra voce che dice ciò che, forse in un altro modo, non potrebbe essere detto. Un luogo di condensazione, un'altra scena, un'altra voce che solo come un'altra può enunciarsi. La letteratura rappresenterebbe, allora, questa possibilità di uno spazio di linguaggio dove è sempre l'altro che viene a dire. E quell'altro è ciò che si fa sentire come forma di esperienza.

Alla luce di questa sesta proposta, prendendo la distanza come osservatore e quindi spostando il suo sguardo, facendo sentire altre voci enunciative e possibilità di costruzione dei linguaggi, privilegiando altri soggetti è che si può leggere il lavoro testuale di scrittori che portano sulla scena il discorso dell'immigrato nella letteratura contemporanea. Queste voci inter-luoghi, che articolano spazi e culture diverse, si presentano nella loro *singularità* allo stesso tempo vicine e lontane. Aprono lo spazio per, con la loro estraneità e dislocazione, far sentire le voci *native* e represses, le voci di chi è considerato culturalmente afasico.

Milton Hatoum, scrittore amazzonico, nei suoi due romanzi – "*Relato de um certo Oriente*" e "*Dois irmãos*" – disegna nel suo spazio narrativo una mappa di tratti sinuosi, di linee incrociate da cui si possono perseguire i temi più vari. Il suo spazio narrativo mescola ricordi d'infanzia e il recupero dello spazio amazzonico, mediazione di molteplici altri spazi culturali: il religioso, il politico, il letterario.

Tal espaço é habitado por imigrantes, sobretudo por libaneses, misturados aos *nativos* da terra, negociando suas representações identitárias como formas de construção alternativa de enunciações variadas. Aí, como é comum em relatos que enfocam a figura do imigrante, a memória e sua recuperação, sempre ficcionalizada, desempenham função narrativa central.

As epígrafes que abrem os seus dois romances fornecem chaves de leitura para sua ficção. Versos de W.H. Auden principiam “*Relato de um certo oriente*”: *Shall memory restore/ the steps and the shore,/ The face and the meeting place* (Possa a memória restaurar/ os passos e a praia,/ a face e o lugar de encontro) (HATOUM, 1989). O poema remete a uma dimensão importante da obra de Hatoum que trabalha o texto literário como a possibilidade de restauração da memória, rastro-atrás, como a caça que volta em retaguarda sobre as próprias pegadas para simultaneamente recupera-las, embora sempre despistando o leitor, restaurando o *vivido* vicariamente, pela mediação de muitas outras vozes.

Escrever um texto literário é, de algum modo, dar vazão a um desejo. Não é uma atividade compulsória, mas sim compulsiva, pois inventar uma história parte de uma inquietação, de uma necessidade íntima que a linguagem transforma num microcosmo (HATOUM, Maio 2001, p. 1).

A memória seria, assim, ferramenta conceitual para a compreensão de um mundo sujeito a transformações vertiginosas e *sem dono*, mas que, como quer Calvino, há que ser valorizada enquanto experiência *vivida*. Um dos narradores de “*Relato de um certo oriente*” explicita sua estratégia narrativa, revelando que seu processo de escrita é a junção frágil de fragmentos, que mimetiza as trilhas imprecisas da memória, misturando os espaços da cidade de Manaus, do Líbano, da casa, mas, sobretudo, de tantos relatos que se amalgamam.

O espaço da memória é, pois, recriado lacunarmente, através da mediação de vozes fragmentadas, imprecisas e conscientes da impossibilidade de recuperação do *vivido*. Os procedimentos ficcionais de composição adotados pelo escritor não dão hegemonia a qualquer voz fazendo conviver no espaço narrativo memórias de narradores com suas vozes próprias, muitas vezes em desarmonia. Em tal espaço ficcional, a memória se constrói enquanto releitura e *invenção*, ao invés de nos conduzir ao pretensamente autêntico espaço da origem. *Acho que a memória é viva quando ela trai, quando cria um espaço de hesitação, de oscilação, de dúvida*, nos diz o escritor em entrevista (HATOUM. In: GONQALVES FILHO, 2000, p. 13). Num tempo como o nosso, *doente da memória*, como diz Huyssen, paradoxalmente um discurso da memória explode como um sintoma de fim de milênio, com suas inevitáveis visões enfáticas de futuro.

Tale spazio è abitato da immigrati, soprattutto libanesi, mescolati ai *nativi* della terra, negoziando le loro rappresentazioni identitarie come forme di costruzione alternativa di enunciati variegati. Lì, come è comune nelle storie incentrate sulla figura dell'immigrato, la memoria e il suo recupero, sempre romanzato, giocano un ruolo narrativo centrale.

Le epigrafi che aprono i suoi due romanzi forniscono le chiavi di lettura della sua narrativa, I versi di W.H. Auden iniziano “*Relato de um certo Oriente*”: *Shall memory restore/ the steps and the shore, / The face and the meeting place* (Possa la memoria restaurare/ i passi e la spiaggia,/ la faccia e il punto d'incontro) (HATOUM, 1989). La poesia rimanda a una dimensione importante del lavoro di Hatoum che lavora il testo letterario come possibilità di restauro della memoria, delle tracce, come la caccia che ritorna sulle proprie tracce per recuperarle simultaneamente, anche se sempre eludendo il lettore, restaurando il *vissuto* vicariamente, attraverso la mediazione di molte altre voci.

Escrever um texto literário é, de algum modo, dar vazão a um desejo. Não é uma atividade compulsória, mas sim compulsiva, pois inventar uma história parte de uma inquietação, de uma necessidade íntima que a linguagem transforma num microcosmo (HATOUM, Maggio 2001, p. 1).

La memoria sarebbe, così, strumento concettuale per comprendere un mondo soggetto a trasformazioni vertiginose e senza proprietario, ma che, come vuole Calvino, deve essere valorizzato come esperienza vissuta. Uno dei narratori di “*Relato de um certo Oriente*” spiega la sua strategia narrativa, rivelando che il suo processo di scrittura è la fragile congiunzione di frammenti, che imita le piste imprecise della memoria, mescolando gli spazi della città di Manaus, del Libano, della casa, ma, soprattutto, di tanti racconti che si amalgamano.

Lo spazio della memoria è, dunque, ricreato in modo lacunoso, attraverso la mediazione di voci frammentate, imprecise e consapevoli dell'impossibilità di recuperare ciò che è stato vissuto. I procedimenti di composizione narrativa adottati dallo scrittore non danno egemonia a nessuna voce,

facendo coesistere nello spazio narrativo ricordi di narratori con voci proprie, spesso in disarmonia. In questo spazio fittizio, la memoria si costruisce attraverso la rilettura e l'*invenzione*, invece di condurci al presunto spazio autentico di origine. *Acho que a memória é viva quando ela trai, quando cria um espaço de hesitação, de oscilação, de dúvida*, dice lo scrittore in un'intervista. (HATOUM. In: GONCALVES FILHO, 2000, p. 13). In un tempo come il nostro, *malato di memoria*, come dice Huyssen, paradossalmente un discorso sulla memoria esplose come sintomo della fine del millennio, con le sue inevitabili visioni enfatiche del futuro.

A literatura contemporânea, talvez como uma resposta a esta crise amnésica, erige-se, em muitas de suas realizações, como este espaço de resistência individual e coletiva.

Seria a escrita da memória, recuperando a sexta proposta elaborada por Piglia, o espaço de enunciação da experiência, mas sempre mediada por uma *outra voz*, construção textual ambigualmente própria e alheia, pessoal e comunitária.

O narrador de “*Dois irmãos*”, semelhantemente aos versos de Auden que abrem o primeiro livro, tenta reatar os fios frouxos e partidos da vida, lançando mão da imagem truncada de uma praia de rio: *Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio* (HATOUM, 2000, p.91). Este segundo romance é precedido por versos de Drummond, tirados a *Boitempo: A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis...*

A casa, com esta conotação, na verdade uma temática recorrente na poesia drummondiana, avulta também em importância na ficção do escritor amazonense, mesclando-se à figura materna, um dos símbolos mais fortes do feminino, imagetivamente restaurando nosso canto no mundo, significando refúgio e proteção no seio materno (cf. CHEVALIER, J. et GEERBRANT, 1991, p.197). Nesta segunda epígrafe, então, evidencia-se a relação tensa que se estabelece entre o eu lírico e sua casa, metáfora da opressão do passado, do inconsciente. A família, sua tradição o mais das vezes pesada e que mesmo à nossa revelia carregamos pela vida, tão bem expressa por Drummond, também ocupa posição central na ficção do escritor amazonense, confessadamente dando as chaves da gênese de seu texto, ancorado na tradição oral milenar dos narradores das *Mil e uma noites*.

Para Gaston Bachelard, a casa natal está fisicamente inscrita em nós e é a ela que retornamos quando sonhamos ou quando nos empenhamos em redefinir o nosso eixo interior. Mas, como registra o estudioso francês, às noções de proteção, estabilidade e sossego ligadas à casa associam-se também os seus opostos, transformando-a num símbolo contraditório. Recuperada imagetivamente em sonhos e lembranças, ficcionalmente reescrita pelas memórias, é a casa que abriga os nossos devaneios, nossos sonhos mas também o inconsciente, nossos medos e contradições.

“*Relato de um certo oriente*” constrói-se em torno da matriarca Emilie e de sua casa. A morte da personagem, fonte da vida, revela o avesso das coisas e dos seres e transforma em ruínas a casa, como ruína o são todas as casas que se almeja inutilmente reconstruir.

La letteratura contemporanea, forse come risposta a questa crisi amnesica, si erge, in molte delle sue realizzazioni, come questo spazio di resistenza individuale e collettiva.

Sarebbe la scrittura della memoria, recuperando la sesta proposta elaborata da Piglia, lo spazio di enunciazione dell'esperienza, ma sempre mediato da *un'altra*, la tua costruzione testuale ambigualmente tua e altrui, personale e comunitaria.

Il narratore di *“Dois irmãos”*, analogamente ai versi di Auden che aprono il primo libro, cerca di riattaccare i fili sciolti e spezzati della vita, servendosi dell'immagine tronca di una spiaggia fluviale: *Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio* (HATOUM, 2000, p.91). Questo secondo romanzo è preceduto dai versi di Drummond, tratti da *“Boitempo”*: *A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis...*

La casa, con questa connotazione, infatti, tema ricorrente nella poesia di Drummond, aumenta di importanza anche nella narrativa dello scrittore amazzonico, fondendosi con la figura materna, uno dei simboli più forti del femminile, ripristinando immaginariamente il nostro angolo nel mondo, intendendo rifugio e protezione nel seno materno (cfr. CHEVALIER, J. et GEERBBRANT, 1991, p.197). In questa seconda epigrafe, dunque, è evidente la relazione tesa che si stabilisce tra l'io lirico e la sua casa, metafora dell'oppressione del passato, dell'inconscio. La famiglia, la sua tradizione, il più delle volte pesante e che anche a nostra insaputa portiamo nella vita, così ben espressa da Drummond, occupa anche una posizione centrale nella narrativa dello scrittore amazzonico, dando confessatamente le chiavi della genesi del suo testo, ancorato alla millenaria tradizione orale dei narratori delle *Mille e una notte*.

Per Gaston Bachelard, la casa natale è fisicamente inscritta in noi ed è ad essa che torniamo quando sogniamo o quando cerchiamo di ridefinire il nostro asse interiore. Ma, come nota lo studioso francese, le nozioni di protezione, stabilità e pace legate alla casa sono anche associate ai suoi opposti, trasformandola in un simbolo contraddittorio. Recuperata immaginariamente nei sogni e nei ricordi, riscritta fintamente dai ricordi, è la casa che ospita le nostre fantasticherie, i nostri sogni ma anche il nostro inconscio, le nostre paure e contraddizioni.

“Relato de um certo Oriente” è costruito intorno alla matriarca Emilie e alla sua casa. La morte del personaggio, fonte di vita, rivela il rovescio delle cose e degli esseri e trasforma la casa in rovina, come rovine sono tutte le case che si vogliono vanamente ricostruire.

Como ocorre em “*Dois irmãos*” com a matriarca Zana, também em “*Relato de um certo oriente*”, Emilie e a casa espelham-semutualmente. Ambas as personagens fundem-se aos sentidos mais comuns assumidos pela casa da infância: o feminino, o refúgio e proteção do seio materno, mas também os seus opostos. A ruína das duas personagens espelha-se na ruína de suas casas, mútuo-alimentando-se, confundindo-se no mesmo corpo, no mesmo centro, fixadas como em fotografia.

Em “*Dois irmãos*”, ao enredo, mesclam-se os fios das lembranças de Domingas, mãe do narrador e empregada, meio escrava. O narrador, marginalizado na família e no âmbito social, persegue sua origem, a identidade do pai, oscilando entre os dois irmãos gêmeos, *os verdadeiros filhos da casa*. Como um Moisés em palácio alheio, indaga-se sobre a origem, sabendo-a de antemão pluralizada, flutuante. O romance retoma os temas clássicos dos gêmeos e da disputa entre irmãos tão trabalhados pela literatura de todas as épocas e que, de resto, têm raízes em mitologias muito antigas, na narrativa bíblica de Caim e Abel, de Esaú e Jacó e em tantas outras. Inscreve-se o romance na tradição literária que atribui ao duplo um peso mítico: o lado sombrio de si mesmo, o Outro desconhecido do Eu, que se transformou na metáfora mais produtiva a definir a fragmentação da modernidade.

Neste espaço de tantas divisões, restam o relato – sobras, fragmentos – e, contraditoriamente, *o quartinho de empregada*, único cômodo a permanecer em pé, ainda que precariamente, depois da destruição da casa. “*Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou.*” (HATOUM, 2000, p. 244). Ressoam, nas palavras do narrador sobre o seu próprio fazer, sobre o espaço de onde nasce sua escrita/memória, mais uma vez, a voz de Drummond: “*Penetra surdamente no reino das palavras./ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero (...)*” (ANDRADE, 1979, P. 160).

As duas narrativas revelam uma geografia variada em que as famílias de imigrantes contracenam com o mundo amazônico. As fronteiras são líquidas, águas que também se mesclam na busca identitária da narradora de “*Relato de um certo oriente*” e do narrador de “*Dois irmãos*” no emaranhado de vozes constituintes deste mundo híbrido.

As personagens femininas agenciam nas duas narrativas, com suas vozes fundadoras, visões que colocam em diálogo contraditório a multiplicidade de espaços construídos nos romances: Oriente/Ocidente, casa/floresta, fala/silêncio: mulheres imigrantes, proprietárias, dominadoras e sensuais que formam pares de oposição com personagens exploradas socialmente, caboclas da região do Amazonas, pobres e silenciadas. Através dessas vozes *à revelia*, brechas de enunciação criadas por contradição, a contrapelo das divisões sociais, gotejam, destilam-se as vozes do espaço amazônico, silenciadas pela dominação.

Come accade in “*Dois irmãos*” con la matriarca Zana, anche in “*Relato de um certo Oriente*”, Emilie e la casa si rispecchiano a vicenda. Entrambi i personaggi fondono i significati più comuni assunti dalla casa dell'infanzia: il femminile, il rifugio e la protezione del seno materno, ma anche i suoi opposti. La rovina dei due personaggi si rispecchia nella rovina delle loro case, alimentandosi reciprocamente, fondendosi nello stesso corpo, nello stesso centro, fissato come in una fotografia.

In “*Dois irmãos*”, alla trama si uniscono i fili dei ricordi di Domingas, madre e cameriera del narratore, mezza schiava. Il narratore, emarginato nella famiglia e nella sfera sociale, insegue la sua origine, l'identità del padre, oscillando tra i due fratelli gemelli, *i veri figli della casa*. Come un Mosè nel palazzo di un altro, si interroga sulla sua origine, sapendola in anticipo come plurale, fluttuante. Il romanzo riprende i temi classici dei gemelli e dei litigi tra fratelli che sono stati lavorati dalla letteratura di tutti i tempi e che, inoltre, hanno le loro radici in mitologie molto antiche, nel racconto biblico di Caino e Abele, Esaù e Giacobbe e in tanti altri. Il romanzo si iscrive nella tradizione letteraria che attribuisce un peso mitico al doppio: il lato oscuro di sé stessi, l'Altro sconosciuto al Sé, che è diventato la metafora più produttiva per definire la frammentazione della modernità.

In questo spazio di tante divisioni, rimane la storia – avanzi, frammenti – e, contraddittoriamente, *la stanza della cameriera*, l'unica stanza a rimanere in piedi, anche se precariamente, dopo la distruzione della casa. “*Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de cantar passagens que o tempo dissipou.*” (HATOUM, 2000, p. 244). Risuonano, nelle parole del narratore sul proprio fare, sullo spazio da cui nasce la sua scrittura/memoria, ancora una volta, la voce di Drummond: “*Penetra surdamente no reino das palavras/ Lá estão os poemas que esperam ser escritos./ Estão paralisados, mas não há desespero (...)*” (ANDRADE, 1979, p. 160).

Le due narrazioni rivelano una geografia varia in cui le famiglie immigrate contrastano con il mondo amazzonico. I confini sono liquidi, acque che si fondono anche nella ricerca di identità del narratore di “*Relato de um certo Oriente*” e del narratore di “*Dois irmãos*” nel groviglio di voci che compongono questo mondo ibrido.

I personaggi femminili agiscono in entrambe le narrazioni, con le loro voci fondanti, visioni che mettono in dialogo contraddittorio la molteplicità degli spazi costruiti nei romanzi: Est/Ovest, casa/foresta, parola/silenzio: donne immigrate, padrone, dominatrici e sensuali che formano coppie di opposizione con personaggi socialmente sfruttati, caboclas della regione amazzonica, poveri e silenziosi. Attraverso queste voci in absentia, breccie di enunciazione create dalla contraddizione, contro il grano delle divisioni sociali, le voci dello spazio amazzonico, messe a tacere dalla dominazione, sono gocciolate e distillate.

É Emilie quem ensina o árabe ao filho eleito, aquele que lhe está mais próximo e que mais intensamente lhe memora a origem, a terra natal. Para o aprendiz, escolhe, nomeia as partes da casa. A fala sobre a morte de outra matriarca, a bisavó, é que inaugura o ensino da língua oriental. O relato insinua-se no sonho do bisneto-aprendiz, contaminando-o mesmo em vigília, criando outro espaço de distanciamento onde adentram a voz paterna, as miragens do deserto, o vôo do pássaro e os desenhos da caligrafia árabe.

No dia seguinte, a história e o sonho pulsavam no meu pensamento como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e placida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a estrangeira das línguas estrangeiras. (HATOUM, 1986, p.50)

É deste entrelugar que o afeto materno fala ao filho numa terceira língua: nem o árabe, língua da mãe imigrante; tampouco o português, posse do filho nascido no Brasil. Uma terceira língua, estranhamente familiar, que “*coloca em suspeição/ suspensão a possibilidade de dizer-se seja em que língua for, já que a identidade não tem morada, paradoxalmente sendo a casa do ser.*” (CURY, 2000) Ao mesmo tempo, é ela fonte de vida que abriga e alimenta.

For memory and language are places both of sameness and otherness, dwelling and travelling. Here, Language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insisting call from afar, back home. (MINH-HA, In: ROBERTSON et al., 1998, p. 10)

A língua vazada pelo afeto materno – linguagem de mama – cria-se com inquietante estranheza a fala do imigrante: voz simultaneamente daqui e de lá, que nesta brecha encontra seu lugar de excêntrica enunciação. “*Like language, mother (with small me) retains her secrets, and it is through her son that she travels and continue to live on – albeit in fragments.*” (MINH-HA, In: ROBERTSON et al., 1998, p. 21).

È Emilie che insegna l'arabo al suo figlio prediletto, quello che le è più vicino e che ricorda più intensamente la sua origine, la sua patria. Per il processo di apprendimento, sceglie e nomina le parti della casa. Il discorso sulla morte di un'altra matriarca, la bisnonna, è ciò che inaugura l'insegnamento della lingua orientale. Il racconto si insinua nel sogno del pronipote-apprendista, contaminandolo anche nella veglia, creando un altro spazio di distacco dove entrano la voce paterna, i miraggi del deserto, il volo dell'uccello e i disegni della calligrafia araba.

No dia seguinte, a historia e o sonho pulsavam no meu pensamento como as águas de dois rios tempestuosos que se misturam para originar um terceiro. Eu me deixava arrastar por essa torrente indômita, pensando também no desenho da caligrafia que lembrava as marcas das asas de um pássaro que rola num espelho de areia, na voz austera do meu pai, mais lúdica do que lúgubre, voz polida e placida que tentei imitar assim que aprendi o alfabeto e antes mesmo de pronunciar uma única palavra na língua que, embora familiar, soava como a estrangeira das línguas estrangeiras. (HATOUM, 1986, p.50)

È da questo luogo intermedio che l'affetto materno parla al figlio in una terza lingua: né l'arabo, la lingua della madre immigrata, né il portoghese, il possesso del figlio nato in Brasile. Una terza lingua, stranamente familiare, che “*coloca em suspeição/ suspensão a possibilidade de dizer-se seja em que língua for, já que a identidade não tem morada, paradoxalmente sendo a casa do ser.*” (CURY, 2000) Allo stesso tempo, è la fonte della vita che ripara e nutre.

For memory and language are places both of sameness and otherness, dwelling and travelling. Here, Language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insisting call from afar, back home. (MINH-HA, In: ROBERTSON et al., 1998, p. 10)

La lingua trapelata dall'affetto materno – la lingua della mamma – si crea con inquietante stranezza il discorso dell'immigrato: voce contemporaneamente di qua e di là, che in questo vuoto trova il suo posto di enunciazione eccentrica. “*Like language, mother (with small me) retains her secrets, and it is through her son that she travels and continues to live on – albeit in fragments.*” (MINH-HA, In: ROBERTSON et al., 1998, p.21)

Yaqub, quando volta do Líbano, tem de re-aprender os nomes do *espaço nacional*. “Mas ele foi aprendendo, soletrando, cantando as palavras, até que os sons dos nossos peixes e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca.” (HATOUM, 2000, p.31) Também aqui é à mãe que cabem os comentários sobre a *perda do filho* através da *perda da língua*, paralelo que se erige no romance na demarcação de outros *afastamentos* definitivos: espacial (o filho vai para o sul do país), afetivo, independência financeira, etc. Veja-se que, na configuração espelhada que em grande parte estrutura o romance e que aqui se dá em contraponto ao romance anterior de Hatoum, trata-se de *desaprender* o árabe para reapropriar-se, não do português, mas do tupi, da linguagem da natureza amazônica. Nael, o narrador que permanece com a origem desconhecida, inominado quase até o final de “Dois irmãos” e os narradores diversos e alternados de “Relato de um certo oriente”, simultaneamente envolvidos e distanciados, deslocados enquanto mediadores de falas próprias e alheias, criam este lugar de margem propício à enunciação contemporânea de que nos fala Ricardo Piglia.

Todas estas linguagens, partes de dicções fragmentárias que vão se associando em configurações diferentes, trazem à cena dos romances uma *multifonia* nunca apreensível na sua completude. Sobretudo através de suas personagens femininas, de suas dicções tão próprias e fundadoras, Milton Hatoum compõe em seus textos um canto, tocata e fuga de mil relatos e de outros tantos orientes.

Termino por onde iniciei, com o poema de Murilo Mendes:

Nada mais tenho de meu.

Yaqub, quando torna dal Libano, deve reimparare i nomi dello *spazio nazionale*. “*Mas ele foi aprendendo, soletrando, cantando as palavras, até que os sons dos nossos peixes e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca.*” (HATOUM, 2000, p.31) Anche qui è alla madre che appartengono i commenti sulla *perdita del figlio* attraverso la *perdita della lingua*, un parallelo che sorge nel romanzo nella demarcazione di altre *distanze* definitive: spaziali (il figlio va al sud del paese), affettive, di indipendenza finanziaria, ecc. Si veda che, nella configurazione speculare che struttura ampiamente il romanzo e che qui è data in contrappunto al precedente romanzo di Hatoum, si tratta di *disimparare* l'arabo per riappropriarsi, non del portoghese, ma del Tupi, la lingua della natura amazzonica. Nael, il narratore che rimane con un'origine sconosciuta, senza nome quasi fino alla fine di “*Dois irmãos*”, e i diversi e alterni narratori di “*Relato de um certo Oriente*”, simultaneamente coinvolti e distanziati, spostati come mediatori del proprio e altrui discorso, creano questo luogo di margine favorevole all'enunciazione contemporanea di cui parla Ricardo Piglia.

Tutti questi linguaggi, parti di dizionari frammentari che si uniscono in diverse configurazioni, portano sulla scena dei romanzi una *multifonia* che non può mai essere afferrata completamente. Soprattutto attraverso i suoi personaggi femminili, attraverso la loro dizione così caratteristica e fondante, Milton Hatoum compone nei suoi testi un canto, una toccata e fuga di mille racconti e altrettanti orientamenti.

Finisco dove ho iniziato, con la poesia di Murilo Mendes:

Nada mais tenho de meu.

CURY, M. Z. F. “*Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum*”. Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) *Letras*, nº 26, p. 11–18, jun. 2003. DOI: <https://doi.org/10.5902/2176148511876>.

BIBLIOGRAFIA:

- ANDRADE, C. D. *Carlos Drummond de Andrade: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril, 1974.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. da Vulgata e anotada por Pe. Matos Soares. 9. ed. São Paulo: Paulinas, 1955.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CHEVALIER, J. et GEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- CURY, M. Z. F. *De orientes e relatos*. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão, e PEREIRA, Maria Antonieta (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: PósLit/FALE-UFMG; Nelam/FALE-UFMG, 2000.
- GONÇALVES FILHO, A. *O evangelho de Hatoum*. Valor. Fim de semana. 28, 29 e 30 de 2000.
- GUÉRIOS, R. F. M. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. 3. ed. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HATOUM, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HATOUM, M. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo oriente*. São Paulo: PUC-SP, 1996.
- HATOUM, M. *Por que escrevo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, maio de 2001.
- HATOUM, M. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUYSSSEN, A. *Memórias do modernismo*. Trad. Patricia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- LAPOUGE, G. *Os arquivos vazios da humanidade*. O Estado de São Paulo, 17 mar. 1996.
- MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MINH-HA, T. T. *Other than myself/ my other self*. In: ROBERTSON, George et al. *Travelers' tales: narratives of home and displacement*. Londres: Routledge, 1998.
- PESAVENTO, S. J. *Fronteiras do milênio*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (Org.) *Fronteiras do milênio*. Porto Alegre: UFRGS, 2001.

PIGLIA, R. *Una propuesta para el nuevo milênio*. Margens/Margenes: Caderno de Cultura. n. 2, out. 2001, Belo Horizonte/Mar del Plata/ Buenos Aires.

RASHI. *BÍBLIA*/ com comentários de Rashi. Texto em hebraico, com comentários em português. São Paulo: I.U. Trejger, 1993.

3.6. Passagem para um certo oriente de Milton Hatoum

A lembrança mais remota da presença do Oriente na minha infância vivida em Manaus remete-se a um espaço e a um corpo. O espaço chamava-se Pensão Fenícia; o corpo é o de um homem idoso, um libanês cujo nome revelava uma forte ressonância islâmica.

A pensão Fenícia situava-se perto do porto de Manaus e abrigava pessoas em trânsito: brasileiros e imigrantes portugueses e orientais que moravam no interior do Amazonas desde o início do século. Pessoas de passagem que deixavam rastros na imaginação de quem morava na Pensão Fenícia. Eram viajantes, por isso tinham o que contar, como nos lembra Walter Benjamin. Esses vestígios eram de vozes que contavam histórias, anedotas, lendas e fábulas de dois mundos que eu desconhecia, mas imaginava: o Amazonas e o Oriente. Entre tantas vozes que ecoavam na Pensão, havia uma que se destacava: a do avô e patriarca da família; era a voz de um homem cansado de viajar.

Como acontece com muitos imigrantes, sua vida tinha sido uma sucessão de peregrinações. Costumava dizer aos filhos uma frase que escutei mil vezes: O acaso quis que vocês nascessem em Manaus, e não em Lisboa, Dakar ou Trípoli.

Quando deixamos a Pensão Fenícia para ir morar num pequeno sobrado, alguns objetos nos acompanharam: um tapete, um mapa do Oriente, um narguilé e alguns livros. Conosco veio também uma mulher, uma índia aculturada chamada Ninfa. Naquela época não pensava que essas duas pessoas, muitos anos depois, seriam reinventadas: mescladas com outros parentes e amigos, seriam transformadas em personagens de ficção. O patriarca Mohamed Ali Assi e Maria do Carmo, a Ninfa, tinham em comum uma tradição milenar: ambos eram exímios narradores orais; por isso, muitas noites de uma cidade provinciana foram, para mim, menos tediosas. Sob a parreira de um pequeno pátio interno, eu escutava alternadamente histórias do Oriente e da floresta amazônica. Falavam em português, mas com uma sintaxe e entonação esquisitas, de modo que aquelas duas pessoas, tão próximas de mim, pareciam-me às vezes duplamente estranhas. O sotaque acentuado, as variações de entonação e o uso de expressões inusitadas me impressionavam menos do que o teor do discurso. Um discurso que encerrava símbolos emblemáticos, sob os quais o Outro começava a ser percebido e concebido: Alguém exótico, proveniente de um alhures desconhecido. Relembrar aquela sucessão de encontros entre um narrador e uma criança, talvez seja uma maneira nostálgica de me situar diante da consciência exótica da alteridade. Exotismo e infância é um dos temas abordados num belo livro de Victor Segalen⁷⁸. “Tudo o que a criança vê é exótico”, afirma o escritor francês.

⁷⁸ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*. Paris, Fata Morgana, 1978.

3.6. Passaggio per un certo oriente di Milton Hatoum

Il primo ricordo della presenza dell'Oriente nella mia infanzia a Manaus si riferisce a uno spazio e a un corpo. Lo spazio si chiamava Pensione Fenicia; il corpo è quello di un vecchio, un libanese il cui nome rivela una forte risonanza islamica.

La Pensione Fenicia si trovava vicino al porto di Manaus e ospitava persone in transito: brasiliani e immigrati portoghesi e orientali che vivevano nell'interno dell'Amazonas dall'inizio del secolo. Persone di passaggio che hanno lasciato tracce nell'immaginario di chi ha vissuto nella Pensione Fenicia. Erano viaggiatori, quindi avevano qualcosa da raccontare, come ci ricorda Walter Benjamin. Queste tracce erano di voci che raccontavano storie, aneddoti, leggende e favole di due mondi che non conoscevo, ma immaginavo: l'Amazzonia e l'Oriente. Tra le tante voci che risuonavano nella Pensione, ce n'era una che spiccava: quella del nonno e patriarca della famiglia; era la voce di un uomo stanco di viaggiare.

Come per molti immigrati, la sua vita era stata una successione di pellegrinaggi. Era solito dire ai suoi figli una frase che ho sentito mille volte: il caso ha voluto che tu nascessi a Manaus, e non a Lisbona, Dakar o Tripoli.

Quando abbiamo lasciato la Pensione Fenicia per andare a vivere in un piccolo appartamento, alcuni oggetti ci hanno accompagnato: un tappeto, una mappa dell'Oriente, un narghilè e alcuni libri. Con noi venne anche una donna, una donna indiana acculturata di nome Ninfa. Allora non pensavo che queste due persone, molti anni dopo, sarebbero state reinventate: mescolate con altri parenti e amici, si sarebbero trasformate in personaggi di fantasia. Il patriarca Mohamed Ali Assi e Maria do Carmo, Ninfa, avevano un'antica tradizione in comune: erano entrambi eccellenti narratori orali, il che ha reso meno noiose per me molte notti in una città di provincia. Sotto la vite di un piccolo cortile interno, ho ascoltato alternativamente storie dell'Est e della foresta amazzonica. Parlavano in portoghese, ma con una strana sintassi e intonazione, così che quelle due persone, così vicine a me, a volte sembravano doppiamente strane. L'accento, le variazioni di intonazione e l'uso di espressioni insolite mi hanno colpito meno del contenuto del discorso. Un discorso che conteneva simboli emblematici sotto i quali l'Altro cominciava ad essere percepito e concepito: qualcuno di esotico, proveniente da un luogo sconosciuto. Ricordare quella successione di incontri tra un narratore e un bambino è forse un modo nostalgico di situarmi davanti alla coscienza esotica dell'alterità. Esotismo e infanzia e uno dei temi affrontati in un bel libro di Victor Segalen⁷⁹, "Tutto ciò che il bambino vede è esotico", dice lo scrittore francese.

⁷⁹ Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme*, Paris, Fata Morgana, 1978.

“Para a criança, o exotismo e o mundo exterior nascem ao mesmo tempo: ela assimila a sensação do alhures no seu próprio espaço e vive intensamente no vasto mundo constituído por sua casa”⁸⁰. Nesse espaço/tempo que é a casa da infância nasce o sentimento que nós temos do *Diverso*: gênese do mundo exterior, percepção do *Outro*, abertura para o infinito. Na Pensão Fenícia e na outra casa da infância, o Oriente era algo ao mesmo tempo muito próximo e muito distante de mim. De certo modo, eu convivía com um Oriente real, revelado através de crenças e conflitos religiosos, da comida, do comportamento e hábitos sociais e da língua árabe. Esse Oriente, com seus dramas e tragédias familiares, era real demais para ser sonhado ou imaginado. O outro Oriente me foi revelado por um narrador oral: um homem que contava histórias extraídas de alguns livros; algum tempo depois, descobri que essas aventuras narradas continham passagens da vida de parentes que não conhecia e jamais iria conhecer. Naquelas noites da infância, bastava olhar para o narrador e ouvir suas palavras para que o mundo se pusesse em movimento. Um mundo distante e singular que o poder da palavra era capaz de transformar em fábula. Imaginei palácios magníficos habitados por califas, concubinas e vizires; acompanhei uma longa peregrinação de um xeque cego do sul Líbano em direção à Meca; visualisei duelos e combates acirrados, cenas de brutalidade e crueldade; conheci personagens de nomes estranhos e inesquecíveis, como Ajib e Gharib, nomes que nos remetem à noção de maravilhoso e extraordinário. Eu tentava localizar nos mapas as cidades, as regiões e os desertos por onde andavam viajantes, militares, escroques e mercadores; tentava, enfim, imaginar o espaço evocado pelo narrador, mas esse rastreamento guiado pelo olhar só aguçava minha curiosidade. O mapa é o simulacro de um território inalcançável: um desenho que excita a visão, mas cuja função é essencialmente metonímica⁸¹. Simulacro de uma geografia que eu apenas imaginava, o mapa (ou aquele mapa da infância) era mais um convite à viagem. Viagem imaginária a um Oriente distante e desejado, ou desejado porque longínquo.

Em 1968, uma outra viagem, dessa vez real, me distanciou do Oriente com que até então convivera. Distanciar-se da terra natal nem sempre significa romper abruptamente com o passado: às vezes a memória e o sonho nos fazem regressar, ainda que a contragosto; outras vezes o viajante volta a essa terra e percebe que já não é a mesma, porque ele, viajante, já é outro. A viagem em si, como assinala Mircea Eliade, dá para uma espécie de iniciação, pois permite renascer o *Outro* e o *Alhures*. Ela é ao mesmo tempo busca de uma descoberta e de um novo saber; para mim, significou também a busca de um espaço afetivo marcado de imagens, de valores sentimentais e de um discurso. Eu pensava que ao sair de Manaus desembarcaria um dia em algum porto do Oriente.

⁸⁰ Victor Segalen, op. cit., p.54.

⁸¹ Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, PUF, 1987.

“Per il bambino, l’esotismo e il mondo esterno nascono contemporaneamente: egli assimila la sensazione dell’altrove nel proprio spazio e vive intensamente nel vasto mondo costituito dalla sua casa⁸²”. In questo spazio/tempo che è la casa dell’infanzia nasce il sentimento che abbiamo del *Di-verso*: genesi del mondo esterno, percezione dell’Altro, apertura all’infinito. Nella Pensione Fenicia e nell’altra casa d’infanzia, l’Oriente era allo stesso tempo qualcosa di molto vicino e molto lontano per me. In un certo senso, ho vissuto con un vero Oriente, rivelato attraverso le credenze e i conflitti religiosi, il cibo, il comportamento e le abitudini sociali e la lingua araba. Questo Oriente, con i suoi drammi e le sue tragedie familiari, era troppo reale per essere sognato o immaginato. L’altro Oriente mi è stato rivelato da un narratore orale: un uomo che raccontava storie estratte da alcuni libri; qualche tempo dopo, scoprii che quelle avventure narrate contenevano passaggi della vita di parenti che non conoscevo e non avrei mai conosciuto. In quelle serate d’infanzia, bastava guardare il narratore e ascoltare le sue parole perché il mondo cominciasse a muoversi. Un mondo lontano e singolare che il potere della parola ha saputo trasformare in una favola. Ho immaginato magnifici palazzi abitati da califfi, concubine e visir; ho seguito un lungo pellegrinaggio di uno sceicco cieco dal Libano del Sud verso la Mecca; ho visualizzato duelli e combattimenti feroci, scene di brutalità e crudeltà; ho incontrato personaggi dai nomi strani e indimenticabili, come Ajib e Gharib, nomi che ci ricordano la nozione del meraviglioso e dello straordinario. Ho cercato di localizzare sulle mappe le città, le regioni e i deserti dove andavano i viaggiatori, i soldati, i furfanti e i mercanti; ho cercato, insomma, di immaginare lo spazio evocato dal narratore, ma questo inseguimento guidato dallo sguardo non faceva che aumentare la mia curiosità. La mappa è il simulacro di un territorio irraggiungibile: un disegno che eccita la visione, ma la cui funzione è essenzialmente metonimica⁸³. Simulacro di una geografia che ho solo immaginato, la mappa (o quella mappa dell’infanzia) era un altro invito al viaggio. Un viaggio immaginario verso un Oriente lontano e desiderato, o desiderato perché lontano.

Nel 1968, un altro viaggio, questa volta reale, mi allontanò dall’Oriente con cui avevo vissuto fino ad allora. Allontanarsi dalla propria terra non significa sempre rompere bruscamente con il passato: a volte la memoria e i sogni ci fanno tornare, anche se a malincuore; altre volte il viaggiatore torna in quella terra e si accorge che non è più la stessa, perché lui, il viaggiatore, è già un altro. Il viaggio stesso, come sottolinea Mircea Eliade, fornisce una sorta di iniziazione, perché permette la rinascita dell’*Altro* e dell’*Altrove*. È allo stesso tempo la ricerca di una scoperta e di una nuova conoscenza; per me ha significato anche la ricerca di uno spazio affettivo segnato da immagini, valori sentimentali e un discorso, Pensavo che lasciando Manaus sarei sbarcato un giorno in qualche porto d’Oriente.

⁸² Victor Segalen, op. cit., p. 54.

⁸³ Francis Affergan, *Exotisme et Altérité*, Paris, PUF, 1987.

Lembro-me de dois versículos do Alcorão que sentenciam algo assim: Deus concebeu a Terra como um tapete para que a percorresseis por caminhos espaçosos. Esses caminhos me conduziram a sete cidades dos dois hemisférios; não eram cidades orientais, mas em algumas conheci (ou reconheci) um pouco do Oriente através da escrita. Quando estudava arquitetura na USP, cursei algumas disciplinas da Faculdade de Letras, onde tive a oportunidade de conhecer a obra de vários escritores hispano-americanos, inclusive (e sobretudo) a de Jorge Luis Borges. O que mais me impressionou na obra de Borges, antes mesmo de me deslumbrar com o Oriente que ele comenta e inventa em seus ensaios e ficções, foi a linguagem, uma linguagem que combina imaginação e exatidão, ou exatidão na imaginação. Numa de suas *Lições Americanas*, (*Lezioni Americane/Sei Proposte per il Prossimo Millennio*)⁸⁴, Italo Calvino menciona a obra de Borges numa conferência intitulada *Exatidão* (*Esattezza*). Antes de desenvolver o tema de sua conferência, Calvino resume o que ele entende por *Exatidão*:

- 1) *Um desenho da obra bem definido e bem calculado.*
- 2) *A evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis* (Calvino emprega o adjetivo “icástico”, de origem grega, para reiterar essa definição).
- 3) *Uma linguagem tão precisa quanto possível no que refere ao léxico e à sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.*

A linguagem borgeana, exata e precisa, encerra entretanto uma secreta complexidade; por isso, a leitura da obra de Borges “é sempre uma arte da decifração, movida por uma inabalável curiosidade intelectual, pressupondo uma idêntica atitude inquisitiva diante dos livros e do universo”⁸⁵.

Essa arte da decifração me remete a um conto em que um dos personagens, Paracelso, diante de um desconhecido, que o procura, diz o seguinte: “*Recuerdo caras del Occidente y caras del Oriente... No recuerdo la tuya. ¿Quién eres y qué deseas de mí?*”⁸⁶. Esse personagem desconhecido é, na verdade, o discípulo que Paracelso procurava. Não é a transformação da pedra em ouro que interessa ao discípulo, e sim a aprendizagem da Arte. Arte da alquimia e arte do conhecimento através da escrita: “*Hablo de la Palabra que nos enseña la ciencia de la Cábala*”, afirma Paracelso. Alquimia da escrita: por essa lenta transformação passa o leitor de Borges, que participa dessa curiosidade intelectual, procurando – ou melhor – seguindo as pistas que o levam a um caminho que muitas vezes se bifurca ou termina num labirinto.

⁸⁴ Italo Calvino, *Lezioni Americane (Sei proposte per il prossimo millennio)*, Garzanti, 1988.

⁸⁵ Davi Arrigucci Jr., *Enigma e Comentário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

⁸⁶ Jorge Luis Borges, *La Rosa de Paracelso/Tigres Azules*, Madrid, Editorial Swan, 1986.

Ricordo due versetti del Corano che dicono qualcosa del genere: Dio ha disegnato la terra come un tappeto per farvi camminare su ampi sentieri. Questi percorsi mi hanno portato in sette città dei due emisferi; non erano città orientali, ma in alcune di esse ho conosciuto (o riconosciuto) un po' d'Oriente attraverso la scrittura. Quando studiavo architettura alla USP, ho studiato alcune materie alla Facoltà di Lettere, dove ho avuto l'opportunità di conoscere l'opera di diversi scrittori ispano-americani, tra cui (e soprattutto) Jorge Luis Borges. Ciò che più mi ha colpito nell'opera di Borges, prima ancora di essere abbagliato dall'Oriente che commenta e inventa nei suoi saggi e nelle sue fiction, è la lingua, una lingua che unisce immaginazione e precisione, o precisione nell'immaginazione. In una delle sue *Lezioni Americane (Lezioni Americane/Sei Proposte per il Prossimo Millennio)*⁸⁷, Italo Calvino cita l'opera di Borges in una conferenza intitolata *Exatidão (Esattezza)*. Prima di sviluppare il tema della sua conferenza, Calvino riassume ciò che intende per *Precisione*:

- 1) *Un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato.*
- 2) *L'evocazione di immagini visuali nitide, incisive, memorabili* (Calvino impiega l'aggettivo "icástico", di origine greca per reiterare questa definizione).
- 3) *Un linguaggio tanto preciso quanto più possibile in quello che si riferisce al lessico e alla sua capacità di tradurre le sfumature del pensiero e dell'immaginazione.*

Il linguaggio di Borges, esatto e preciso, contiene una complessità segreta; per questo la lettura dell'opera di Borges "è sempre un'arte della decifrazione, guidata da un'incrollabile curiosità intellettuale, che presuppone un identico atteggiamento inquisitorio verso i libri e l'universo"⁸⁸.

Quest'arte di decifrare mi ricorda una storia in cui uno dei personaggi, Paracelso, di fronte a uno straniero che lo cerca, dice: "*Recuerdo caras dell'Occidente y caras del Oriente... No recuerdo la tuya. ¿Quién eres y que deseas de mí?*"⁸⁹. Questo personaggio sconosciuto è, infatti, il discepolo che Paracelso stava cercando. Non è la trasformazione della pietra in oro che interessa il discepolo, ma l'apprendimento dell'Arte, Arte dell'alchimia e arte della conoscenza attraverso la scrittura: "*Hablo de la Palabra que nos enseña la ciencia de la Cabala*", afferma Paracelso. L'alchimia della scrittura: il lettore di Borges passa attraverso quella lenta trasformazione, partecipando a quella curiosità intellettuale, cercando – o meglio ancora – seguendo gli indizi che lo portano a un percorso che spesso si biforca o finisce in un labirinto.

⁸⁷ Italo Calvino, *Lezioni Americane (Sei proposte per il prossimo millennio)*, Garzanti, 1988.

⁸⁸ Davi Arrigucci Jr., *Enigma e Comentário*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

⁸⁹ Jorge Luis Borges, *La Rosa De Paracelso/Tigres Azules*, Madrid, Editorial Swan, 1986.

Nesse labirinto situa-se o Oriente borgeano, que foi (e continua sendo) para mim, um lugar de peregrinação. Ou seja, para a minha experiência de leitor e de escritor esse contato com o Oriente comentado e inventado por Borges foi fundamental. Curiosamente, eu comecei a me interessar pela obra de alguns orientistas depois de ter lido um autor hispano-americano. Esses orientistas conceberam o Oriente como um museu imaginário, isto é, produziram várias modalidades de discursos que, segundo Edward Said, domesticaram um saber para o Ocidente, através de códigos, regulamentos, classificações, gramáticas e traduções que no seu conjunto formam um simulacro do Oriente e o reproduzem materialmente no Ocidente e para o Ocidente⁹⁰.

Ao comentar as várias traduções inglesas, francesas e alemãs das “*Mil e Uma Noites*”, Borges critica o Orientalismo e reinventa algumas noites que são ao mesmo tempo orientais e borgeanas. Sem desmerecer a importância dessas traduções e o talento dos tradutores, ele enumera os estereótipos orientais fabricados pelo imaginário europeu, e mostra como esses estereótipos foram assimilados ou alterados nas diferentes versões das “*Mil e Uma Noites*”.⁹¹ Não seria exagero supor que vários relatos orientais de Borges foram contaminados pela leitura dos orientistas europeus e, evidentemente, de autores árabes. Comentar a tradução de Antoine Galland ou um texto de Attar, significa, no caso de Borges que “o comentador não é só o antecedente do crítico, mas também do narrador e até do poeta. Se a leitura está na raiz da invenção borgeana”⁹², foi exatamente a leitura de algumas leituras sugeridas por Borges que me propiciou um conhecimento do Oriente. Um Oriente simbólico, presente tanto nos comentários das traduções como em alguns contos do livro *El Aleph* e em certos textos “híbridos”, em que o leitor não divisa a fronteira entre a ficção e o ensaio. Além disso, um dos tantos prólogos de Borges me despertou o interesse pela prosa narrativa de Marcel Schwob, um escritor francês importante, mas pouco conhecido. Depois de ter traduzido um livro de contos de Schwob ambientado no Oriente⁹³, percebi que essa tradução fora uma homenagem sincera, ainda que modesta, de um leitor anônimo ao grande escritor argentino.

Com essas pistas de leituras deixadas por Borges, viajei como bolsista para a Europa, onde tive a oportunidade de conhecer alguns arabistas espanhóis e franceses, assim como a tradução de várias obras da literatura árabe: os relatos de viagem de Ibn Batutta, a narrativa lírica e erótica de Ahmed Tifachi e Nafzawi, a mística muçulmana de Ibn Al Farid, textos com os quais alguns poetas e romancistas espanhóis vêm mantendo um diálogo fecundo.

⁹⁰ Edward Said, *Orientalism*, New York, Random House, 1978.

⁹¹ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, (vol.1), Barcelona, 1980.

⁹² Davi Arrigucci Jr., Op. cit.

⁹³ Marcel Schwob, *A Cruzada das Crianças*, Iluminuras, São Paulo, 1988.

In questo labirinto si trova l'Oriente borgesiano, che era (ed è ancora) per me un luogo di pellegrinaggio. Cioè, per la mia esperienza di lettore e scrittore, questo contatto con l'Oriente commentato e inventato da Borges è stato fondamentale. Curiosamente, ho cominciato a interessarmi al lavoro di alcuni orientalisti dopo aver letto un autore ispano-americano. Questi orientalisti hanno concepito l'Oriente come un museo immaginario, cioè hanno prodotto diverse modalità di discorsi che, secondo Edward Said, hanno addomesticato un sapere per l'Occidente, attraverso codici, regolamenti, classificazioni, grammatiche e traduzioni che nell'insieme formano un simulacro dell'Oriente e lo riproducono materialmente in Occidente e per l'Occidente⁹⁴.

Commentando le varie traduzioni inglesi, francesi e tedesche delle “*Mille e una notte*”, Borges critica l'orientalismo e reinventa alcune notti che sono allo stesso tempo orientali e borgesiane. Senza sottovalutare l'importanza di queste traduzioni e il talento dei traduttori, elenca gli stereotipi orientali fabbricati dall'immaginazione europea e mostra come questi stereotipi sono stati assimilati o modificati nelle diverse versioni delle “*Mille e una notte*”⁹⁵. Non sarebbe esagerato supporre che molti dei racconti *orientali* di Borges siano stati contaminati dalla lettura degli orientalisti europei e, naturalmente, degli autori arabi. Commentare la traduzione di Antoine Galland o un testo di Attar, significa, nel caso di Borges, che “il commentatore non è solo l'antecedente del critico, ma anche del narratore e persino del poeta. Se la lettura è alla radice dell'invenzione borgesiana”⁹⁶, e stata proprio la lettura di alcune letture suggerite da Borges a fornirmi una conoscenza dell'Oriente. Un Oriente simbolico, presente sia nei commenti alle traduzioni che in alcuni racconti del libro *El Aleph* e in certi testi “ibridi”, in cui il lettore non distingue il confine tra fiction e saggio. Inoltre, uno dei molti prologhi di Borges ha suscitato il mio interesse per la prosa narrativa di Marcel Schwob, uno scrittore francese importante ma poco conosciuto. Dopo aver tradotto un libro di racconti di Schwob ambientati in Oriente⁹⁷, ho capito che questa traduzione era stata un sincero, anche se modesto, omaggio di un anonimo lettore al grande scrittore argentino.

Con questi spunti di lettura lasciati da Borges, ho viaggiato come borsista in Europa, dove ho avuto l'opportunità di incontrare alcuni arabisti spagnoli e francesi, così come la traduzione di varie opere della letteratura araba: i racconti di viaggio di Ibn Batutta, la narrativa lirica ed erotica di Ahmed Tifachi e Nafzawi, la mistica musulmana di Ibn Al Farid, testi con cui alcuni poeti e romanzieri spagnoli hanno mantenuto un dialogo fruttuoso.

⁹⁴ Edward Said, *Orientalism*, New York, Random House, 1978.

⁹⁵ Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, (vol.1), Barcelona, 1980.

⁹⁶ Davi Arrigucci Jr., Op, cit.

⁹⁷ Marcel Schwob, *A Cruzada das Crianças*, Iluminuras, São Paulo, 1988.

Os romances “*Makbara*” e “*Las Virtudes del Pájaro Solitario*” de Juan Goytisolo, são exemplos relevantes desse diálogo da literatura espanhola contemporânea com uma tradição hispano-árabe. Se por um lado, a poética de San Juan de la Cruz norteia a estrutura do romance “*Las Virtudes del Pájaro Solitario*”; por outro lado, a poesia sufi, com sua linguagem sutil e enigmática, imprime em várias passagens do texto uma atmosfera de êxtase místico. Esta é uma das virtudes do narrador solitário: saber transformar a linguagem dos pássaros num mosaico literário: diálogo de culturas e invenção paródica.

O fato de ter morado mais de um ano na Espanha estimulou meu interesse pela literatura de um certo Oriente. Interesse que derivava, em grande parte, da leitura da obra de Borges; mas na minha experiência de leitor e observador de um espaço mediterrâneo próximo do Oriente, eu sentia que buscava uma dimensão simbólica de um mundo distante no tempo e no espaço; busca de uma origem talvez perdida, ou rarefeita pelo tempo e pela distância. Quando estamos muito perto do que queremos ver, perdemos a noção do conjunto: o olho colado ao objeto não vê nada, ou pouco vê. A distância excita a memória e nos permite experimentar sensações, tecer reflexões sobre um mundo supostamente decifrado. Assim como no tempo da infância, em que o sentimento exótico é latente, a ausência e a distância que nos separam da terra natal reanimam esse sentimento exótico. O conhecido torna-se nebuloso; o que nos era familiar torna-se às vezes estranho. O outro, outrora tão íntimo, passa a adquirir uma qualidade imaginária próxima da ficção. Mas a distância da terra natal é também problemática. Um de seus dramas é a ameaça fantasmática da perda. As vezes essa perda é enigmática: “perda do desconhecido” ou “perda do objeto perdido”⁹⁸. Mas foi a notícia de uma perda real que me enlutou quando morava na Espanha: o desaparecimento de uma pessoa amada, a morte de um velho narrador em Manaus. Essa perda adiou minha viagem ao Oriente, mas me estimulou a fazer uma outra, só que desta vez imaginária. Viagem que é também desejo, no sentido amplo que o verbo *desejar* evoca. *Desejar* (do latim *desiderare*) e *considerar* têm a mesma raiz latina (*sidus*), que significava na Idade Média, observar um astro com a finalidade de pressagiar. *Desejar* pode, então, ter o sentido de lamentar uma ausência e esperar seu regresso. Viagem que se materializa por meio de signos e símbolos, a literatura tenta preencher esse espaço em branco, essa ausência ou perda de algo do passado. O meu relato tenta recuperar e reinventar uma voz perdida num pequeno espaço chamado *Fenícia*, na longínqua Manaus. Mas essa voz é também plural: diálogo de vozes entre narradores do Ocidente e do Oriente que me ajudaram a inventar, ao longo de vários anos, uma história de um certo Oriente.

⁹⁸ Olgária Matos, *A melancolia de Ulisses*. In: *Os Sentidos da Paixão*, vários autores, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

I romanzi “*Makbara*” e “*Las Virtudes del Pájaro Solitario*” di Juan Goytisolo sono esempi rilevanti di questo dialogo della letteratura spagnola contemporanea con la tradizione ispano-araba. Se, da un lato, la poetica di San Juan de la Cruz guida la struttura del romanzo “*Las Virtudes del Pájaro Solitario*”, dall'altro, la poesia sufi, con il suo linguaggio sottile ed enigmatico, imprime in vari passaggi del testo un'atmosfera di estasi mistica. Questa è una delle virtù del narratore solitario: saper trasformare il linguaggio degli uccelli in un mosaico letterario: dialogo di culture e invenzione parodica.

Il fatto di aver vissuto per più di un anno in Spagna ha stimolato il mio interesse per la letteratura di un certo Oriente. Ma nella mia esperienza di lettore e osservatore di uno spazio mediterraneo vicino all'Oriente, mi sembrava di cercare una dimensione simbolica di un mondo lontano nel tempo e nello spazio; una ricerca di un'origine forse perduta, o rarefatta dal tempo e dalla distanza. Quando siamo molto vicini a ciò che vogliamo vedere, perdiamo la nozione del tutto: l'occhio incollato all'oggetto non vede nulla, o molto poco. La distanza eccita la memoria e ci permette di sperimentare sensazioni, di tessere riflessioni su un mondo supposto decifrato. Proprio come nell'infanzia, quando il sentimento esotico è latente, l'assenza e la distanza che ci separano dalla nostra patria fanno rivivere questo sentimento esotico. Il conosciuto diventa nebuloso; ciò che ci era familiare a volte diventa strano, l'altro, una volta così intimo, assume una qualità immaginaria vicina alla finzione. Ma anche la distanza dalla patria è problematica. Uno dei suoi drammi è la minaccia fantasmatica della perdita. A volte questa perdita è enigmatica: “perdita di sconosciuto” o “perdita senza un oggetto perso”⁹⁹. Ma è stata la notizia di una perdita reale che mi ha addolorato quando vivevo in Spagna: la scomparsa di una persona cara, la morte di un vecchio narratore a Manaus. Questa perdita rimandò il mio viaggio in Oriente, ma mi stimolò a fare un altro, questa volta immaginario. Un viaggio che è anche desiderio, nel senso ampio che il verbo desiderio evoca. Desiderare (dal latino *desiderare*) e considerare hanno la stessa radice latina (*sidus*), che nel Medioevo significava osservare una stella con lo scopo di prevedere. Desiderare può quindi avere il senso di rimpiangere un'assenza e aspettare il suo ritorno. Un viaggio che si materializza attraverso segni e simboli, la letteratura cerca di riempire quello spazio vuoto, quell'assenza o perdita di qualcosa del passato. La mia storia cerca di recuperare e reinventare una voce perduta in un piccolo spazio chiamato *Fenicia*, nella lontana Manaus. Ma quella voce è anche plurale: un dialogo di voci tra narratori dell'Occidente e dell'Oriente che mi hanno aiutato a inventare, nel corso di diversi anni, una storia di un certo Oriente.

⁹⁹ Olgária Matos, *A melancolia de Ulisses*. In: *Os Sentidos da Paixão*, vari autori, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

HATOUM, M. “*Passagem para um certo Oriente*”. Remate de Males, Campinas, SP, v. 13, p. 165–168, 2012. DOI: 10.20396/remate.v13i0.8636206.

BIBLIOGRAFIA :

AFFERGAN, F. *Exotisme et Altérité*. Paris, PUF, 1987.

ARRIGUCCI JR., D. *Enigma e Comentário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

ARRIGUCCI JR., D. Op. cit.

BORGES, J. L. *La Rosa de Paracelso/Tigres Azules*. Madrid, Editorial Swan, 1986.

BORGES, J. L. *Obras Completas, (vol.I)*. Barcelona, 1980.

CALVINO, I. *Lezioni Americane (Sei proposte per il prossimo millennio)*. Garzanti, 1988.

MATOS, O. *A melancolia de Ulisses*. In: *Os Sentidos da Paixão*. vários autores, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

SAID, E. *Orientalism*. New York, Random House, 1978.

SCHWOB, M. *A Cruzada das Crianças*. Iluminuras, São Paulo, 1988.

SEGALEN, V. *Essai sur l'exotisme*. Paris, Fata Morgana, 1978.

SEGALEN, V. Op. cit., p.54

CONCLUSÃO

Na intenção de enfatizar o valor final que se procura transmitir com esta tese, retomarei, a seguir, alguns pontos relevantes tratados ao longo deste trabalho, fazendo assim alguns comentários finais. Depois de ter introduzido o tema e a motivação do meu trabalho, forneci um *back-ground* de termos e contexto histórico-cultural para que os vários excertos teóricos pudessem ser abordados sem dificuldades. Cada extrato apresentado difere um do outro em termos de conteúdo, embora o tema geral subjacente permaneça o mesmo. Na verdade, cada autor traz-nos a sua própria experiência e contribuição sobre a experiência relacionada à migração e de viver nas fronteiras, oferecendo-nos uma janela sobre um mundo que muitas vezes é desconhecido e mal compreendido para nós.

A escritora Zélia Gattai traça-nos, por um lado, um quadro da sociedade brasileira do ponto de vista de uma família de imigrantes, empresários e anarquistas italianos: a família Gattai. A imagem resultante é a de São Paulo detalhada. Pessoas, lojas, costumes, ditos, oportunidades e preconceitos são todos capturados nas memórias da escritora. Julian Fuks, por outro lado, dá-nos uma história feita de memórias de guerra e dos horrores que ela produziu. O testemunho de uma família em fuga da ditadura e com as cicatrizes indeléveis de um período escuro da humanidade, tendo a emigração como sua única salvação. Em *Todos os Navios*, Danzinger leva-nos numa busca do passado, uma escavação arqueológica que, como descoberta principal, tem o próprio significado de mal-estar, da experiência traumática da guerra, da viagem e das suas consequências em cada indivíduo. Significados que podem parecer anacrônicos, mas que, infelizmente, ainda são muito relevantes. E assim o bisturi na mão do autor Scliar dissectiona o ser humano, mostrando-nos a nossa dupla forma, humana e animal, fazendo-nos questionar o significado e o valor da identidade. Uma questão que nos parece estranha e por vezes até desconfortável, mas que temos inevitavelmente de enfrentar quando procuramos a nossa posição na sociedade. E a resposta resultante é precisamente um ensinamento, um guia para o “ser e viver juntos”. Finalmente, é através da análise do trabalho de Hatoum que descobrimos os vários significados da palavra fronteira. O que implica nos lugares e nas pessoas que aí vivem, que possibilidades e limitações dá origem a isso. E a fronteira não é apenas física, mas também mental.

É a fronteira da memória para a qual encontramos uma solução através da narrativa, da literatura, através dos escritos de Zélia Gattai, Julian Fuks, Leila Danzinger, Moacyr Scliar e do próprio Milton Hatoum. A que nos permite recordar a história, um passado que todos partilhamos feito de migração, de viagens, de movimento em busca de uma oportunidade, de uma terra ou de uma simples esperança.

A que nos permite compreender uma pessoa, que como todos nós, teve de migrar.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERANI, E.; MILANI, A. *Voci da un Dizionario: Le rivolte degli schiavi, João José Reis e Teorie razziali, Lilia Moritz Schwarcz* In: SCHWARCZ, L. M.; GOMES F. *Dicionário da Escravidão e Liberdade – 50 textos críticos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2018, pp. 411-427.
- AMBROSINI, M. *Richiesti e respinti. L'immigrazione in Italia: come e perché*. Milano, Il Saggiatore, 2010.
- AMBROSINI, M. *Sociologia delle migrazioni*. Bologna, Il Mulino, 2011.
- BASSNETT, S. *Translation Studies*. London, Methuen; trad. it. 1993, *La traduzione. Teoria e pratica*. Milano, Bompiani, 1980.
- BEZERRA, J. *Imigração no Brasil*. Toda Matéria, 2019. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/imigracao-no-brasil/>. Acesso em: 22 Maio 2022.
- BONIFAZI, C. *L'immigrazione straniera in Italia*. Bologna, Il Mulino, 2007.
- BONINI, C.; SALES, I. *L'esodo che non vediamo*. Quello che nell'indifferenza sta svuotando il nostro Mezzogiorno dei suoi giovani. La Repubblica, 2022. Disponibile su: https://www.repubblica.it/cronaca/2022/04/28/news/migranti_italiani_storia_dellemigrazione_oltreconfine_e_da_sud_a_nord-347144186/. Accesso il 3 Maggio 2022.
- CADELLI, E. *Bruno Osimo: la traduzione è un conflitto ideologico*. Linguaenauti, 2017. Disponibile su: <https://linguaenauti.com/2017/03/28/bruno-osimo-la-traduzione-e-un-conflitto-ideologico/>. Accesso il: 15 Aprile 2022.
- CARITAS e MIGRANTES, *XXVII Rapporto Immigrazione 2017-2018*. Un nuovo linguaggio per le migrazioni, Tau, Todi (PG), 2018.
- CASTELS, S.; MILLER, M. J. *The Age of Migration*, NY, The Guilford Press, 2009 (trad. it., *L'era delle migrazioni. Popoli in movimento nel mondo contemporaneo*. Bologna, Odoja, 2012).
- CASTIGLIONI, M. *La mediazione linguistico-culturale*. Milano: Franco Angeli, 1997.
- CORTI, P. *Storia delle migrazioni internazionali*. Roma-Bari, Laterza, 2003.
- DAL LAGO, A. *Non persone. L'esclusione dei migranti in una società globale*. Milano, Feltrinelli, 2004 (edizione ampliata).
- FATTORINI, G. *Piccolo manuale di traduzione: dalla teoria alla pratica*. SSIT Gregorio VII, Roma, 2017. p. 17.
- FAUSTO, B. *O Brasil republicano: sociedade e instituições*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- GALISSOT, R.; KILANI, M.; RIVERA A. *L'imbroglione etnico in quattordici parole-chiave*. Bari, Edizioni Dedalo, 2001.
- GOLINI, A. *L'immigrazione straniera: indicatori e misure d'integrazione*. Bologna, Il Mulino, 2006.

- HARRIS, N. *The New Untouchables. Immigration and the New World Worker*. London, New York, I. B. Tauris, 1995 (trad. it. *I nuovi intoccabili. Perché abbiamo bisogno degli immigrati*. Milano, Il Saggiatore, 2000).
- KATSANTONIS, G. *L'ermeneutica della Traduzione: rapporti tra Prototesto e Metatesto*. Rumorscena.com, 2013. Disponibile in: <https://www.rumorscena.com/09/12/2013/l-ermeneutica-della-traduzione-rapporti-tra-prototesto-e-metatesto>. Visitato: 04 Giugno 2022.
- LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London, Routledge; trad. it. 1998, Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria, Torino, Utet. 1992
- LJUDSKANOV, A. *Traduction humaine et traduction mécanique*. Paris, Dunod, 1969.
- MAROTTA, F. *Versetti degli emigranti*. Rebsten, 2010. Disponibile su: <https://rebstein.wordpress.com/2010/03/10/versetti-degli-emigranti/>. Accesso il: 22 Aprile 2022.
- MARRA, C. *La casa degli immigrati. Famiglie, reti, trasformazioni sociali*. Milano, Franco Angeli.
- MESCHONNIC, H. *Poétique du traduire*. 1999.
- MEZZADRA, S. (2001), *Diritto di fuga. Migrazioni, cittadinanza, globalizzazione*. Ombre Corte, Verona.
- NAPOLITANO, M. *História do Brasil República – da queda da Monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2016.
- OSIMO, B. *Propedeutica della traduzione. Corso introduttivo con tavole sinottiche*. Milano, Hoepli, 2001.
- OSIMO, B. *Storia della traduzione. Riflessioni sul linguaggio traduttivo dall'antichità ai contemporanei*. Milano, Hoepli, 2002, ISBN 88-203-3073-3.
- POLLINI, G.; SCIDÀ, G. *Sociologia delle migrazioni e della società multietnica*. Milano, Franco Angeli, 2002.
- PUGLIESE, E. (20062), *L'Italia tra migrazioni internazionali e migrazioni interne*. Bologna, Il Mulino.
- RAMOS, J.E.M. *História da Imigração no Brasil*. História do Brasil.net, 2019. Disponível em: <https://www.historiadobrasil.net/imigracao/>. Acesso em: 22 Maio 2022.
- ROTONDI, G. *Storia Storia dell'emigrazione italiana*. Focus, 2018. Disponibile su: <https://www.focus.it/cultura/storia/migranti-storia-emigrazione-italiana>. Accesso il: 21 Aprile 2022.
- SAMERS, M. *Migration*. NY, Routledge, 2010 (trad. it., Migrazioni, Roma, Carocci, 2012).
- SAYAD, A. *L'immigration ou le paradoxe de l'altérité*, Bruxelles, Boek-Wesmael, 1991 (trad. it., *L'immigrazione o i paradossi dell'alterità. L'illusione del provvisorio*. Ombre corte, Verona, 2008).

SAYAD, A. *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris, Édition du Seuil, 1999 (trad. it., *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Raffaello Cortina, Milano, 2002).

SALMON, L. *Teoria della traduzione*. Milano: Franco Angeli, 2017.

SAVORY, T. *The Art of Translation*. Nuova edizione ampliata. London: Cape, 1968.

SCARPA, F. *La traduzione specializzata: lingue speciali e mediazione*. Milano: Hoepli, 2001.

TOGNETTI, B. M. (a cura di), *Ricongiungere la famiglia altrove. Strategie, percorsi, modelli e forme dei ricongiungimenti familiari*. Milano, Franco Angeli, 2004.

ZACCARIA, P. *La lingua che ospita*. Roma, Meltemi, 2004.

ABSTRACT

La presente elaborazione si propone come una ricerca e approfondimento sulla tematica dell'immigrazione e identità nel campo letterario della narrativa di filiazione, ponendo l'attenzione non semplicemente ai testi scritti di carattere narrativo, ma soprattutto ai testi teorici brasiliani.

Dopo una breve introduzione dei termini relativi alla narrativa di filiazione e all'immigrazione si passa prima alla contestualizzazione socioculturale prendendo in esame i due paesi di riferimento scelti (l'Italia e il Brasile), e in seguito alla spiegazione del processo traduttivo impiegato nella tesi. La proposta di traduzione analizza i testi teorici riguardanti cinque autori brasiliani di origini differenti: Zélia Gattai, Júlian Fuks, Leila Danziger, Moacyr Scliar e Milton Hatoum. I presenti autori trattano il tema e gli effetti dell'immigrazione nel proprio vissuto familiare, come nel caso della Gattai e di Fuks, o in un contesto verosimile di fantasia, come invece negli altri testi, in modo da portare la propria opinione e la propria esperienza nella storia raccontata.

Come risultato si può notare quanto le differenze tra le esperienze e i sentimenti di noi lettori e quelli dei protagonisti dei vari racconti siano sottili, rendendoci di fatto non molto diversi dagli immigrati che siamo soliti incontrare nella vita quotidiana o nelle cronache giornalistiche. Questo elaborato, infatti, come obiettivo principale si propone di sensibilizzare il lettore portandolo a rivalutare l'idea e la visione che quest'ultimo ha dell'immigrato e dell'immigrazione in sé.