

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

LUCIANA CABRAL TEIXEIRA DONEDA

**ALTERIDADE EM IMAGENS A PARTIR DAS HIPOTIPOSES EM *A HISTÓRIA* DE
ELSA MORANTE**

CURITIBA 2010

LUCIANA CABRAL TEIXEIRA DONEDA

**ALTERIDADE EM IMAGENS A PARTIR DAS HIPOTIPOSES EM *A HISTÓRIA DE*
ELSA MORANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, na Área de Concentração de Estudos Literários da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Lucia Sgobaro Zanette

[illegible]

Dr.^a Lucia Sgobaro Zanette

Dr.^a Flora de Paoli FariaDr.^a Luci Maria Collin Lavallo

Luciana Cabral Teixeira Doneda



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de dissertação da mestranda LUCIANA CABRAL TEIXEIRA DONEDA para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

As abaixo assinadas LUCIA SGOBARO ZANETTE, FLORA DE PAOLI FARIA e LUCI MARIA COLLIN LAVALLE arguiram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a dissertação:

"ALTERIDADE EM IMAGENS A PARTIR DA LEITURA DE HIPÓTIPOSES EM A HISTÓRIA DE ELSA MORANTE"

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
LUCIA SGOBARO ZANETTE		Aprovada
FLORA DE PAOLI FARIA		Aprovada
LUCI MARIA COLLIN LAVALLE		APROVADA

Curitiba, 23 de setembro de 2010.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Catálogo na publicação
Sirlei do Rocio Gdulla – CRB 9ª/985
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Doneda, Luciana Cabral Teixeira

Alteridade em imagens a partir das hipotiposes em A história de Elsa Morante / Luciana Cabral Teixeira Doneda. – Curitiba, 2010.

126 f.

Orientadora: Profª. Drª. Lucia Sgobaro Zanette
Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

1. Morante, Elsa, 1912-85. A história. 2. Literatura italiana – Alteridade. 3. Literatura italiana – História e crítica. 4. Literatura e sociedade. 5. Hipotipose. I. Título.

CDD 873.09

Para Dora e Adriano, os analfabetos para quem escrevo

Agradecimentos

Ao Danilo Doneda, por respeitar e amar.

À Lídia, pelo afeto e presença.

À minha orientadora Prof. Lucia Sgobaro Zanette, pelas conversas e apoio nesses dois anos de mestrado.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa durante seis meses.

À Ana Beatriz Duarte, pela revisão virginiana e carinhosa.

Às escolas Cordão Dourado, em Curitiba, e Il Bosco dei Puffi, em Roma, por cuidar da Dora durante a realização desse trabalho.

Agradeço aos amigos que ficaram por perto, apesar de distantes às vezes: Ana Beatriz, Alexandre Werneck, Renato, Renata, Vítor e Larissa, Loreni e Gabriel e Valentina, Thaís, Alexandre Martins, Giandomenico, Erica e Noemi, Carla e Isabela, Mônica e Sofia, Luciana e Daniela, Valentina, Deborah Moore, Rodrigo e Marisete, Débora Soares, Giorgia e Giovanni, Massimo, Ilana, Letícia, Eliane, Marilene, Simona, Francesco, Guido, Toni, Barbara, Adriana, Ana Carla, Marina, Allana, Vivian.

Resumo

Esta dissertação é um estudo sobre o romance *A História*, da escritora italiana Elsa Morante. Será investigada a expressão da alteridade dos personagens, em especial a da *Mater dolorosa* Ida Ramundo e sua relação com os filhos Nino e Usepe durante a Segunda Guerra Mundial. Os personagens são apresentados através de imagens criadas pela figura de linguagem identificada como hipotipose. O poder da palavra e o efeito estético que ela exerce no leitor são os instrumentos de reflexão sobre a violência e submissão entre indivíduos marginalizados na história. Assim como seus personagens, Elsa Morante esteve à margem do panorama literário do século XX, e essa pesquisa tem como objetivo também contribuir para um resgate desta escritora nos estudos literários brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE

Elsa Morante; alteridade; hipotipose; literatura e sociedade – Itália

Abstract

Questa è una ricerca sul libro *La Storia*, della scrittrice italiana Elsa Morante. È stata compiuta una indagine sull'espressione dell'alterità dei personaggi, in particolare la *Mater dolorosa* Ida Ramundo e il suo rapporto con i figli Ninno e Usepe in mezzo alla Seconda Guerra. I personaggi appaiono prendendo spunto dalle immagini suggerite per il tropo della retorica identificato come ipotiposi. Il potere della parola e l'effetto estetico della stessa sul lettore sono gli strumenti di riflessione sulla violenza e la sottomissione tra persone marginali nella Storia. Così come i suoi personaggi, Elsa Morante è stata messa in disparte nel contesto del panorama letterario italiano del Novecento, e questo lavoro si propone anche come un contributo per mettere alla luce questa scrittrice nell'ambito degli studi letterari brasiliani.

KEY WORDS

Elsa Morante; alterità; ipotiposi; Letteratura e società - Italia.

Sumário

Introdução	10
1. Elsa Morante e a literatura italiana do século XX	14
1.1 Recepção crítica da obra de Elsa Morante	25
1.2 Um romance histórico sobre poder e violência	31
2. Hipótipos: estudo das representações de uma <i>Mater dolorosa</i>	40
2.1 Alteridade em imagens e descrições	51
2.2 A maternidade e seu lugar nessa <i>história</i>	65
3. O leitor tem a palavra	78
3.1 Um leitor implicitamente analfabeto	85
3.2 O poder no ato de ler	95
Conclusão	100
Referências Bibliográficas	104
Anexo: Contribuição para a valorização das hipótipos na tradução	114

Introdução

Essa é uma leitura crítica do romance *A História (La Storia)*, da italiana Elsa Morante, escrito entre 1971 e 1973 e publicado na Itália em 1974. No Brasil foi publicado pela editora Record, com tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho, em 1978. O objetivo dessa dissertação é observar como os personagens aparecem aos olhos do leitor através da figura de linguagem denominada hipotipose. A forma como o leitor lê esse romance é investigada usando a teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, através do conceito de “leitor implícito”, que seria um leitor desejado ou imaginado pelo autor e que é capaz de realizar inferências e interagir com o texto. A ênfase da análise reside, portanto, no poder simbólico da palavra e na construção da alteridade dos personagens.

A ideologia percebida no livro é aquela de não ignorar a História, mas de enfrentá-la diretamente, recontando a história a partir das vivências das classes mais pobres e marginalizadas. O romance se desenvolve durante a Segunda Guerra Mundial na Itália e o conflito aparece a partir da simplicidade da existência de uma professora primária, Ida Ramunda, filha de professores primários, que se casa com um caixeiro viajante e fica viúva ainda jovem. Ida tem um filho rebelde, Antonino, e vive a sua vida com dificuldade quando é estuprada por um soldado alemão, que a engravida. Desse ato violento nasce Giuseppe, um menino fraco e que sofre de uma forma grave de epilepsia, mas que, pelo seu comportamento dócil, simboliza a bondade e a pureza. Um dos temas mais explorados na obra de Elsa Morante é a identificação do elemento bárbaro e primitivo na humanidade, como vemos na análise de Carlos Sgorlon e Drude Von der Fehr. Nesse romance a violência e a indiferença tornam ainda mais cruel a relação entre os homens, o que faz de Giuseppe o símbolo da utopia defendida pela escritora.

A alteridade é a expressão da individualidade e do convívio em sociedade. Em “A História” a alteridade da personagem Ida Ramundo é também uma proposta de

representação da maternidade, a partir de diversos personagens que encarnam o “ser mãe” como um processo de construção da individualidade e de expressão de si mesmo perante o outro. Essa escolha de uma *mater dolorosa* como a protagonista do romance permite estabelecer um diálogo, mesmo em silêncio, com tantas outras mães sofredoras e piedosas. A imagem dessa mãe é criada a partir das descrições minuciosas e envolventes que Elsa Morante oferece através de hipotiposes, essa figura de linguagem que “convida a ver”.

De acordo com a crítica literária italiana, *A História* representaria a retomada do romance histórico do ponto de vista da narrativa popular. O romance é ambientado nos bairros populares de Roma e é permeado por um espírito de protesto, com a exaltação dos humildes, que são personagens mais valorizados que os poderosos. Por isso a escolha de uma linguagem simples, com uma clara finalidade didática e demonstrativa. A obra de Elsa Morante, rotulada pela crítica como “neorealista não engajada”, permite também realizar reflexões sobre as condições e participação da mulher ao longo da História, nos espaços públicos e privados.¹

Elsa Morante morreu em 1985, relegada a um elenco de escritores italianos relativamente ignorados pela crítica e com um restrito público de leitores que, no entanto, aumentou muito nas últimas décadas ². Atualmente *A História* é um clássico da narrativa italiana do século XX e faz parte do currículo de leituras obrigatórias nas escolas da Itália. Portanto, essa dissertação pretende também, justamente usando a hipotipose, “pôr” diante dos olhos do leitor brasileiro esse romance e convidá-lo a descobrir essa escritora.

O foco específico desta análise é o estudo da formação de imagens a partir da escolha das palavras e das figuras de linguagem. A hipotipose é uma descrição rica e convidativa que, neste caso, colabora na expressão da alteridade do universo feminino principalmente através da protagonista, Ida Ramunda, e da sua relação com seus filhos Nino e Useppa. Essa figura oferece uma ampla possibilidade de leitura criativa porque se trata de recriar imagens na consciência do leitor.

¹ SILVA, M. A. *A transgressão e o feminino em Elsa Morante*. Tese (Doutorado). Flora de Paoli Faria (prof. orientador). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

² SERKOWSKA, H. *Uscire da una camere delle favole. I romanzi di Elsa Morante*. Krakow: Rabid, 2002. A dificuldade de Elsa Morante em ser aceita pela crítica aconteceu principalmente porque a escritora fugia da poética, correntes e estilos dominantes na Itália no período em que escreveu, ou seja, entre as décadas de 1960 e 1980 do século XX, questões que foram revistas e reavaliadas pelos críticos com o passar dos anos.

A hipotipose estimula o leitor não simplesmente a ver algo através das palavras, porém também a ter vontade de vê-lo. Pode ser uma descrição minuciosa, uma comparação, uma enumeração ou uma ambientação e é sempre feita com cores vivas, com expressões envolventes e ricas de significados ocultos. Partindo dos exemplos de hipotipose, ou seja, descrições, comparações, enumerações, aparece o contexto no qual os códigos apresentados pela escritora estão inseridos e de que forma podem dialogar com seus leitores.

O leitor, com sua subjetividade, pode compreender ou não o romance como deseja o autor. Por isso a importância dos “vazios” no texto, as possibilidades de interação e de colaboração do leitor, conceitos usados por Wolfgang Iser para definir o sentido estético da literatura. O modelo de análise textual de Iser é um dos alicerces teóricos dessa dissertação. Segundo ele, “sem a participação do leitor não se constitui o sentido real do texto”³, visto que a interpretação pode ir além do que foi imaginado e escrito pelo autor.

A experiência estética da leitura leva o leitor à superação das limitações da vida cotidiana, à renovação de sua percepção e pode até mesmo provocar uma transformação. A teoria do efeito estético de Iser se articula no texto, mas vai além ao propor que tanto o texto quanto o leitor são portadores de um repertório de conhecimentos e normas sociais, éticas e culturais que interagem no momento da leitura. O leitor seria um receptor implícito, o que permitiria projetar os efeitos do ato de leitural, ou seja, não é possível definir quem é o leitor, nem ele é um personagem ou um narrador imaginado, mesmo assim, é capaz de dar vida ao texto.

Seguindo a teoria da recepção de Iser, percebe-se que o romance de Elsa Morante é um texto que propõe diversos níveis de vazios e pontos de indeterminação que precisam ser preenchidos pelo leitor. Esses vazios muitas vezes são negações, como a protagonista sem vontade, um filho que se amolda às circunstâncias e outro filho doente, um ser quase inexistente em um mundo de competição, de guerra e de luta. O texto se confronta com o romance histórico tradicional e seus heróis, com a narrativa romântica e as descrições burguesas, oferecendo vazios que dão ao leitor a possibilidade de exercer o seu poder. No horizonte de expectativas do leitor, recorrendo à

³ ISER, W. *O Ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996. p. 62. O papel do leitor implícito é imaginário, assim como o próprio texto literário, mas é a partir dele que o tema da narração se torna um objeto real e o seu horizonte de referências enriquece ainda mais a obra literária.

terminologia de Hans Robert Jauss⁴, o romance pode provocar a assimilação e a elaboração de novos pontos de vista, como a discussão sobre a alteridade de Ida Ramundo na sua relação com a maternidade.

A História é um romance popular. As estruturas que dirigem a elaboração do texto no leitor são, entre outros, principalmente os fatos de crônica que antecedem os fatos ficcionais e a narrativa historicamente situada. O lugar desse romance no contexto literário italiano insinua um tom panfletário de denúncia e reflexão sobre questões sociais e políticas que envolvem a guerra e as relações humanas, o individualismo e a desinformação.

Nas questões sociais que o romance revela aparece outro paradigma teórico, que é o uso da linguagem e a construção da alteridade dos personagens. A partir das reflexões de Pierre Bourdieu sobre o poder da palavra do ponto de vista sociológico é abordado o problema da desigualdade social e de gênero. Bourdieu aponta o quanto é importante o papel da família nos processos de desigualdade, seja na relação de gênero como na procura por um lugar na sociedade. A família, centrada na educação e na promoção social das crianças, implica na divisão desigual entre os papéis dos homens e das mulheres. A identidade feminina da protagonista do romance é um aspecto essencial na proposta do romance, assim como a criança enfraquecida pelas crueldades da história (tanto da sua quanto pela História da humanidade).

Por meio da linguagem podemos ver, como propõe Bourdieu, o quanto as condições sociais e a eficácia do discurso ritual determinam também as oportunidades que aparecem ao longo da vida. O mutismo de Ida, a fraqueza intelectual de Nino e o infantilismo da linguagem de Useppe demonstram a limitação desses personagens na luta pela sobrevivência e por um lugar na história porque, como afirma Bourdieu, o poder da palavra reside nas limitações sociais de uso das palavras e da disponibilidade da sociedade de oferecer condições favoráveis ao crescimento pessoal.

A reflexão sobre o poder das palavras não pode deixar de lado a questão do uso da linguagem, das condições sociais de uso das palavras. Bourdieu afirma que o poder das palavras é aquele delegado a quem tem a palavra, à natureza do discurso e à maneira

⁴ A estética da recepção é tratada em: JAUSS, H. R. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994 e JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2005.

de falar⁵. Portanto vamos investigar a alteridade de Ida e Useppe a partir das categorias de Bourdieu, principalmente a partir do uso da palavra e da alteridade dos personagens identificadas por este uso, e pelas imagens que a autora oferecerá através das hipotiposes.

Elsa Morante dedicou este livro aos leitores implicitamente analfabetos. Na leitura proposta nessa pesquisa, esse leitor implícito é aquele que pode e quer ler além do que está impresso no papel, que tem capacidade de elaboração de uma realidade que muitas vezes não se revela nos fatos reais, que tem sensibilidade para acreditar na utopia e na bondade humana, apesar da violência e desumanidade da História. A autora oferece aos seus leitores uma opinião clara e definida, a partir do ponto de vista dos excluídos, sobre os fatos históricos. E se utiliza do argumento da maternidade para defender o papel feminino na determinação do percurso intelectual e cultural dos indivíduos.

Esse romance ocupa um lugar de destaque na bibliografia de Elsa Morante também porque se diferencia dos outros livros escritos por ela, sempre permeados pela fantasia e pelo mundo interior dos personagens. *A História* é uma exceção porque se propõe a buscar e representar o “mundo real”, no entanto, a crueza da realidade se depara com o lirismo das suas palavras, a construção de imagens fortes nos oferece ao mesmo tempo desenhos delicados de personagens frágeis. Esses são alguns dos motivos que deram a este livro um lugar de destaque na literatura italiana e que justificam essa pesquisa.

⁵ BOURDIEU, P. *Language et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2002. pp. 159-160. Se tratarmos a linguagem como um objeto autônomo, seremos condenados a procurar o poder das palavras nas próprias palavras.

1. Elsa Morante e a literatura italiana do século XX

A importância da obra de Elsa Morante nos estudos acadêmicos brasileiros sobre literatura estrangeira moderna se deve à qualidade literária, no sentido de uma construção criativa e original da narrativa, mas também pela proposta social a qual se propõe, ou seja, crítica à história, voz aos oprimidos e valorização do gênero feminino.

Existem muitos estudos acadêmicos e de crítica literária sobre os percursos literários de Elsa Morante como, por exemplo, Carlo Sgorlon, Concetta D'Angeli, Cesare Garboli e Drude Von der Ferh na Itália. No Brasil foram realizadas pelo menos duas pesquisas acadêmicas sobre essa autora, uma tese de doutorado de Maria Aparecida da Silva, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, e uma dissertação de mestrado na Universidade de São Paulo, elaborada por Luciane Alves.

Entre cânone e crise, identificamos uma escritora que usa as referências recebidas para criar uma narrativa ao mesmo tempo densa e acessível, de palavras que aparecem entre fortes escolhas de adjetivos e figuras de linguagem. Segundo um dos seus críticos italianos, Mario Sansone, no desenho histórico da literatura italiana Elsa Morante, antes de *A História*, era uma escritora essencialmente voltada para o sabor mágico das palavras, para o puro exercício da arte fora de qualquer ligação com o real. Nas suas histórias personagens e paisagens são envolvidos por uma atmosfera mítica, atraídos irresistivelmente pela veia lírico-fantástica da narradora.⁶ *A História* quebra esse percurso.

Mas *A História* preserva outros elementos presentes em toda a bibliografia de Elsa Morante, como o tom lírico das descrições, o tema da loucura e, principalmente, temos presente a figura da mãe e sua relação com os filhos, como é possível observar

⁶ SANSONE, M. *Disegno storico della letteratura italiana*. Milano: Principato, 1979. P. 406.

em *Mezogna e Sortilegio*, *Aracoeli* e *L'Isola di Arturo*. A maternidade, recusada na sua vida pessoal, será um tema muito abordado na narrativa da escritora e que aparece quase como tema central em *A História*.

Segundo a análise de Carlo Sgorlon, em *A História* Elsa Morante conseguiu narrar em tom de fábula fatos culturais e históricos. É literatura como elemento de reflexão sobre a realidade e por isso crítica literária italiana tende a vê-la, em muitos casos, como uma escritora que se serve da narrativa ficcional como pretexto para uma interpretação ensaísta e ideológica da realidade. E a própria Elsa Morante afirmava que no seu processo criativo usava suas histórias pessoais para interpretar a realidade.

De acordo com outro crítico italiano, Cesare Garboli, o amor é a temática central em Elsa Morante e ele aparece como uma espécie de síndrome, quase sempre ligado a uma relação doentia entre as pessoas. Esse amor é uma paixão sublime, mas infectada; “é o vento que tudo carrega, mas é também uma planta inseparável da sua obscura e enterrada raiz social”⁷. O contexto social aparece como um fato do qual não se pode escapar, “um muro contra o qual as paixões se chocam e são abatidas”⁸.

A crítica literária nem sempre foi muito coerente na análise da obra de Elsa Morante, considerada sempre uma figura difícil de ser catalogada na cultura literária italiana⁹. Isto se deve ao fato de que ela foi um personagem marcado por um isolamento pessoal e artístico estranho para a mentalidade do seu tempo, em que os intelectuais estavam interessados na troca e nos diálogos. Provavelmente porque escolheu viver isolada, sem dúvidas a inserção de Elsa Morante no ambiente literário de Roma foi problemático. Desde o seu nascimento, a adaptação dessa escritora ao mundo se revelou cheia de obstáculos.

Segundo Carlo Sgorlon, Elsa Morante foi uma das “poucas narradoras de histórias encantadas no terrível século XX italiano”, um período marcado por guerras, miséria, violência e um forte individualismo. Sua personalidade selvagem, distante dos fatos históricos, anárquica e resistente às assimilações das áridas características da cultura italiana, aliada a um conjunto de complexos psicológicos, conservou intacta a

⁷ GARBOLI, C. Introduzione a MORANTE, E. *Mezogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1994. p. XXI.

⁸ De acordo com Garboli, o amor nasce, vive, se nutre de condicionamento social. GARBOLI, op. cit. p. XXI.

⁹ LUCAMANTE, S.; WOOD, S. (eds.) *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette, Purdue University Press, 2006.

capacidade de narrar histórias cheias de fantasia e lirismo. Sua recusa inicial em não enfrentar a história real nos seus livros se deve certamente a uma tentativa de evasão artística que, após as experiências traumáticas vividas por ela, como a guerra e o regime fascista, vão aparecer na sua obra, mais especificamente em *A História*.

Elsa Morante nasceu em Roma em 1912, filha de Irma Poggibonsi – casada com Augusto Morante – e Francesco Lo Monaco. Augusto Morante a registrou como sua filha e a criou, apesar de não ser o pai natural. A mãe era professora primária e Augusto Morante trabalhava no reformatório romano “Aristide Gabelli”. Na primeira infância, Elsa morava em um quarteirão popular de Roma, Testaccio, e não frequentou a escola elementar, morando temporariamente de favor na casa de uma parente distante. Somente em 1922, quando a sua família se muda para o bairro Monteverde Nuovo, Elsa Morante irá para a escola. Aos 18 anos, sai de casa, vai viver sozinha e começa a faculdade de Letras, mas abandona o curso porque não tem condições financeiras para continuar estudando. Dará aulas particulares e começará a escrever profissionalmente neste período.

Sua carreira como escritora tem início no emprego como jornalista na década de 1930. Esse trabalho abre caminho também para a publicação dos seus primeiros contos, como *La Nonna* e *Via dell'Angelo*¹⁰. É a época também em que conhece o escritor Alberto Moravia, com quem terá uma longa relação.¹¹ Em 1941 Elsa e Moravia se casam. Ele irá permitir que Elsa Morante possa escrever com menos angústia do ponto de vista econômico.

Entre 1941 e 1943 Elsa Morante publica a coletânea de contos *Il Gioco segreto*, pela editora Garzanti, e a fábula *Le Bellissime avventure di Caterí della trecciolina*, pela editora Einaudi, com ilustrações feitas pela própria escritora. Nesse período, começa a escrever o seu primeiro romance, *Menzogna e sortilegio*, a saga de uma família do sul

¹⁰ Entre 1933 e 1941 Elsa Morante publicou em revistas e jornais, com seu próprio nome ou com pseudônimo, aproximadamente 125 colaborações entre contos, fábulas, crônicas e anedotas infantis. Em 1941 a escritora selecionou alguns desses contos e publicou *Il gioco segreto*, que em 1963 foram novamente selecionados e publicados com o título *Lo scialle andaluso*. Nestes contos juvenis aparecem temas e personagens que serão desenvolvidos posteriormente nos seus romances e que demonstram o interesse precoce pelo fantástico na psicologia e nas questões sociais.

¹¹ Alberto Moravia nasceu em Roma em 1907 e morreu na mesma cidade em 1990. Além de escritor, foi ensaísta e deputado do Parlamento Europeu. Apesar de ser normalmente classificado como um escritor neorrealista, escreveu romances que não correspondem a este rótulo, como *Os Indiferentes*, anunciando o Existencialismo na Itália, e alguns contos surrealistas. Outras obras escritas por Moravia são *La provinciale*, *La Romana*, *Racconti romani*, *La Ciociara*, todos esses romances se transformaram em sucessos cinematográficos posteriormente.

da Itália contada por Elisa, membro da última geração da família, que resolveu viver confinada no seu quarto.

Já neste primeiro romance vemos as várias nuances de problemas de comportamento, indicando uma preocupação com a saúde mental dos seus personagens, que tendem a ter atitudes no mínimo bizarras. A incapacidade de adequação à sociedade, problema que aflige à própria escritora, é presente em diversos graus na sua obra. Elisa, sua mãe, seu pai, sua avó, enfim, toda a família da narradora de *Menzogna e sortilegio* é marcada pela dificuldade de se relacionar, tanto entre eles quanto com o resto do mundo. Na época em que o romance foi escrito, Alberto Moravia é acusado de atividades antifascistas e o escritor e sua mulher são obrigados a sair de Roma.

Somente após o fim da guerra o casal voltará a viver na cidade natal de Elsa Morante e poderá retomar as atividades profissionais. Em 1948 a editora Einaudi publica *Menzogna e sortilegio*, que vence o prêmio Viareggio. Em 1957 publica *L'Isola di Arturo*, que vence o prêmio Strega de literatura. É um romance sobre o amadurecimento de um garoto que vive praticamente segregado na ilha de Procida, na Itália. Também neste livro temos um personagem que não consegue se relacionar com o resto da comunidade onde vive e que sente um amor incondicional pelo pai, mas com quem também não consegue estabelecer uma comunicação satisfatória.

O sucesso profissional de Alberto Moravia e Elsa Morante possibilitou ao casal uma vida de viagens que enriqueceu muito a obra de ambos a partir das diferentes experiências e conhecimentos pessoais. O casal viajou por todo o mundo: EUA, África, Índia e, em 1960, veio ao Brasil para um evento de literatura, permanecendo no país por cerca de um ano. Logo após essa visita, em 1963, é publicada a coletânea de contos *Lo scialle andaluso*, pela editora Einaudi e, em 1968, serão publicados os poemas e canções de narrativas pensadas para o público infantil em *Il mondo salvato dai ragazzini*.

Entre o fim de 1970 e o início de 1971 Elsa Morante começa a desenvolver o enredo de *A História*, uma espécie de, como ela descreveu em suas entrevistas, “Íliada dos nossos dias”, e que surge após a leitura dos apontamentos sobre literatura grega encontrados nos cadernos de Simone Weil. Somente em 1973 o livro ficará pronto e, ao ser lançado em 1974, foi um grande sucesso de público, apesar de receber muitas críticas do *establishment*. O livro tem a pretensão de ser uma espécie de epopeia, uma

odisseia bélica da Itália e do mundo, opondo à História o humilde microcosmo de uma pequena família romana, composta por uma mulher insegura, um adolescente, um menino e dois cachorros.

A última obra publicada em vida por Elsa Morante foi *Aracoeli*, em 1981, o doloroso retrato de um personagem “especial”, que desesperadamente tenta reconstruir a figura materna perdida. Após diversos problemas de saúde, depressão e uma tentativa de suicídio, Elsa Morante morre de infarto em 1985.

Enquanto era viva Elsa Morante era classificada pela crítica literária italiana como anticonformista e fora de moda porque no auge do neorealismo apresenta fábulas e quando o neorealismo está no seu fim, sua obra parecia se aproximar dessa estética com a publicação de *A História*. Ela exibe uma multiplicidade de inspirações que vai do visionário ao mítico, da memória à história e à exploração da interioridade mais secreta. Da mesma forma, escolhe temas comuns, como a história da decadência de uma família ou a passagem pela adolescência. De acordo com uma pesquisa acadêmica italiana, escrita por Adriana Cibbodo, o diferencial de Elsa Morante é ter feito isso inovando através do sentir e do imaginar, presente no amplo respiro da sua prosa, às vezes até excessiva pelas insistências e tons carregados.¹²

Será no gênero romance que Elsa Morante realizará mais amplamente a sua extraordinária capacidade de contar fábulas¹³. Mas o fará procurando no interior e na memória dos seus personagens uma imagem dramática com um alto nível lírico-evocativo. Elsa Morante é uma escritora que procura não revelar seus antepassados, no sentido de não dar demonstrações claras de influências ou inspirações provenientes de outros autores.

Como nota Cesare Garboli, o olhar de Elsa Morante sobre os seus personagens é metódico e ao mesmo tempo fantástico e visionário. São alucinadas criaturas que povoam as páginas dos seus escritos juvenis, uma coleção de personagens vários, como comerciantes, funcionários públicos, cocheiros, nobres, que aparentam ser normais, mas que revelam ser intimamente doentes e psicologicamente desequilibrados. Assim

¹² CIBBODO, A. P. *Luogo e pensiero del sogno. Itinerario morantiano*. Tesi di laurea. Relatore: Aldo Maria Morace. Università degli Studi di Sassari, 2002-03. p. 15.

¹³ MORANTE, E. “Nove domande sul romanzo:”, In: *Nuovi argomenti*, XXXVIII-IX (1959). P 18.

aparecem, por exemplo, a alma torturada do “bexiguento” e a perversidade do primo Edoardo em *Menzogna e sortilegio*.

Ainda segundo Cesare Garboli, a atenção de Elsa Morante se fixa na identidade social dos seus personagens, e pertencer a uma determinada classe social, seja ela privilegiada ou servil, significa uma espécie de insuperável maldade, o espelho da louca psicologia deles¹⁴. Em *Menzogna e sortilegio*, por exemplo, o nexos entre psicologia e dado social, já muito presente nos contos juvenis, será tão estreito, que os personagens se tornam prisioneiros da sua condição social, seja ela alta ou baixa. Essa relação é tão intensa e perturbadora, que coincide com o fundamento e a própria estrutura do romance.

O cenário social em Elsa Morante ignora a burguesia e admite somente a nobreza e os indivíduos das classes populares. Apesar de não apresentar influência clara e direta de outros escritores, que sejam marcantes na sua obra, na narrativa de Elsa Morante percebe-se que na apresentação do cenário social existem indícios de escolhas que coincidem com a corrente literária do século XIX identificada como “Verismo”, representado principalmente pelos escritores Giovanni Verga e Luigi Capuana. Neste gênero vemos uma Itália unificada há pouco tempo onde a questão social nas relações entre os donos do poder e os trabalhadores aparece vivamente. Predominam no campo político do período a questão “meridional”, ou seja, a diferença social e econômica entre o Norte e o Sul da Itália, a pouca participação popular no *Risorgimento*, visto como um fenômeno tipicamente burguês, a relutância do homem do campo em aceitar a nova estrutura político-social (o *brigantaggio*).

Tal realidade influencia a literatura italiana que, inspirada no Naturalismo francês e no Positivismo, dá origem a essa teoria de uma rigorosa fidelidade à realidade efetiva, à “verdade” das situações, dos fatos, dos ambientes, dos personagens e a representação de uma estreita correspondência entre o sentir e o falar. A literatura do Verismo tende a descrever a vida das pessoas humildes, dos rejeitados pela sociedade, dos marginalizados que lutam pela sobrevivência contra a fatalidade do destino.

O Verismo se caracterizava pela tentativa de aplicar as leis científicas na investigação da vida em sociedade e nos comportamentos. Os acontecimentos cotidianos ganham em importância. Mais do que falar sobre emoções, o escritor se

¹⁴ GARBOLI, C. “Dovuto a Elsa”, In: MORANTE, E. *Racconti dimenticati*. Torino: Einaudi, 2004. p. VII.

concentra em representar situações quotidianas como se fossem uma pesquisa científica, procurando as causas do seu desenvolvimento, que são sempre naturais e determinantes, e até mesmo a vida interior dos homens pode ser objeto de estudo científico e social. O escritor tenta se “mimetizar” na narrativa, ou seja, o narrador fica escondido e não deve interferir nos objetos observados, tal técnica representa o princípio da impersonalidade na literatura.

Luigi Capuana, autor de *Giacinta*, recusa a subordinação da literatura a objetivos científicos, ou seja, a narrativa literária não deveria corroborar uma tese científica ou engajamentos políticos e sociais. O método de escritura é que ganha um caráter científico, a ciência se manifesta somente na forma artística, na maneira em que o artista cria as suas figuras e organiza os seus materiais expressivos. De acordo com Giovanni Verga, outro expoente do “Verismo”, autor de *I Malavoglia*, a representação artística deve possuir “a eficácia de ter acontecido”, deve dar à narrativa a impressão de ser algo que realmente aconteceu. Os personagens deveriam ser “documentos humanos”. O leitor não deve ter a impressão de ver aquela história e aqueles personagens com os olhos do escritor. Por isso o escritor deve desaparecer e não deve deixar transparecer as suas reações subjetivas e as suas reflexões sobre o fato.

Na obra de Elsa Morante a burguesia é recusada, a não ser por algumas rápidas pinceladas como, por exemplo, em *A História*, ao apresentar o personagem Davide Segre. Outra característica marcante é que Elsa Morante também vai evitar nos seus romances referências ao norte da Itália, mais rico, nobre, burguês e desenvolvido. Suas histórias se passam no sul do país como, por exemplo, na ilha de Procida, em Roma, e chega no máximo em Orvieto, na Região da Umbria, no centro da Itália. Em *A História* aparecem algumas exceções, como as rápidas referências a personagens nascidos em Mântua, na região da Lombardia, e Pádua, região do Vêneto e, em *Aracoeli*, avós distantes que moram no Piemonte.

Como observa Cesare Garboli, o tempo histórico da narrativa de Elsa Morante é também o da época dos escritores “veristas”. É a época dos latifúndios, da pequena burguesia do rei Umberto. O nexos entre o “verismo” literário e a sociedade aristocrática, burocrática e rural permitiu a Elsa Morante trabalhar simultaneamente em dois registros: o banal e o pitoresco, o realístico e o fantástico.

Deste modo, na narrativa dessa escritora as divisões sociais, os ritos, as cerimônias, não são manifestações exteriores e acessórias, mas, afirma Garboli, são estruturas que trazem a realidade¹⁵. A cerimônia do mundo é a própria realidade, mas também a prova de que a realidade não é nada mais que aparência e ao mesmo tempo, paradoxalmente, é o fundamento do mistério e dos sonhos. Ou seja, a certeza física e social do mundo convive com a percepção da irrealidade. Neste sentido, o mundo teria como alicerces instituições indestrutíveis, mas privadas de fundamento. Na leitura que Garboli faz da narrativa de Elsa Morante, o mundo seria o lugar onde os sonhos, as larvas e os fantasmas reinam tranquilos, a vida seria mistério e jogo.

A necessidade de fazer bruxarias com a realidade nascia nela além das origens literárias, ou mentais, ou de laboratório; não era nem mesmo uma necessidade, mas uma corrente de energia que nascia de um demônio desconhecido, mais masculino que feminino, entranhado nas vísceras de uma menina que veio do século XIX. Impávida, chegando até mesmo a demonstrar um zelo irreduzível, a Morante faz ao mundo todas as perguntas que as mulheres normalmente deixam cair em volta de si mesmas como um véu distraído e leve, na convicção de que seria mais sábio levar para o túmulo, quanto mais inefáveis eles fossem, os segredos da realidade.¹⁶

Elsa Morante dá início a sua carreira de escritora interrogando os segredos da vaidade feminina, anéis, joias, pedras preciosas. Tal característica é bem desenvolvida na personagem Ana Massia em *Menzogna e sortilegio*. Mais tarde parecem as costureiras que cortam diversos tipos de tecidos, experimentam novos modelos, pregam botões em uma solícita Aracoeli, no último romance da escritora. No centro do interesse dessa representação do feminino aparece a instituição familiar, que define os comportamentos e altera o destino dos personagens. As imagens caseiras e vivas que Elsa Morante nos oferece são o ponto de partida para refletir sobre as mulheres e como elas se percebem, são e desejam ser vistas.

A morte como o fim absoluto e as patologias da mente são temas recorrentes que permeiam as histórias de Elsa Morante. São histórias de metamorfoses e demências, anatomias de estados patológicos ou de ações criminosas, incursões nos mistérios fisiológicos, nas síndromes maníacas que alteram e descompensam a natureza das

¹⁵ GARBOLI, C. Op. cit. p. VIII.

¹⁶ GARBOLI, C. Op. cit. p. IX (tradução da autora).

peessoas. O grotesco desses comportamentos se amolda a um mundo em que o sofrimento e a ausência de perspectivas predominam, e que aparecem pintados em cores ocre, mas muito vivas e dolorosas.

Além dos veristas, a crítica literária italiana identificou como influência em Elsa Morante a poesia dos italianos Umberto Saba¹⁷ e Sandro Penna¹⁸. Os romances de Elsa Morante têm uma estrutura de prosa lírica. Os temas giram em torno de objetos e coisas simples e concretas, funcionando como uma espécie de “decoração” da cena poética. A realidade para Elsa Morante está sempre envolvida em mistério e fantasia. Elsa Morante escreve de forma barroca, ou seja, exagerada, rica de detalhes e com cores fortes e impressionantes. Ela também apresenta algumas construções em dialeto, mas a linguagem é sempre preciosa e elegante, mesmo quando os personagens são pessoas humildes.

A violência da Segunda Guerra Mundial irá marcar profundamente a vida de Elsa Morante, mas tal influência só vai aparecer vinte anos mais tarde, com a publicação de *A História*. A guerra foi um marco importante na história da literatura europeia, principalmente na Itália, mas enquanto a maioria dos escritores italianos se ressentia dessas transformações, Elsa Morante se fecha no seu mutismo e se dedica aos seus romances psicológicos, ignorando a realidade.

As modificações territoriais, políticas e econômicas sofridas pelo país geraram um amplo movimento ideológico e cultural. Fala-se de uma “nova poética”, é o momento do Neorealismo. Como ressalta Mario Sansone¹⁹, de um lado diziam que a literatura durante o período fascista teria procurado o caminho da evasão e da ausência; de outro lado, que os escritores teriam tentado manter a independência apesar da violência do regime fascista. O que se percebe claramente é que política e literatura conviveram intimamente nesse momento da história italiana.

¹⁷Nas poesias de Umberto Saba (1883-1957), aparecem todos os aspectos da vida quotidiana e da sua própria vida por meio de palavras domésticas, “palavras sem história”, escolhidas e escritas pela sua concreta objetividade.

¹⁸ Sandro Penna (1906-1977) foi poeta símbolo do homossexualismo na Itália, amigo de Saba e de Pier Paolo Pasolini. Classificado na linha anti-século XX, a sua linguagem é marcada pela estreita ligação com a tradição, mas aparece clara, imediata e de fácil compreensão. Nas poesias de Penna aparece a representação da realidade através de um acentuado caráter de descrição e narratividade. Suas poesias são sempre ligadas ao tema da homossexualidade e se realiza em formas aparentemente simples e musicais.

¹⁹ SANSONE, M. *Disegno storico della letteratura italiana*. Milano: Principato, 1979. Pp. 371-389.

Entre as novas orientações do pensamento literário italiano do pós-guerra estava a revolta anticrociana, ou seja, a crítica às doutrinas de Benedetto Croce (1866-1952). Apesar de ter sido um crítico ativo do fascismo, Croce foi apontado como um representante da burguesia privilegiada e do liberalismo conservador. Para os seus críticos, a sua oposição ao fascismo teria tido um caráter moralista e conservador e não revolucionário. Croce foi um historiador e filósofo muito preocupado com as questões formais e morais, como os comportamentos sociais, o respeito às leis e às regras.

No pós-guerra o pensamento intelectual italiano também recupera a figura de Francesco De Sanctis (1817-1883), que na sua *Storia della letteratura italiana* (1870) estabelece uma ligação entre o conteúdo e a forma com o objetivo de reconstruir o mundo moral e cultural no qual poderiam nascer as grandes obras literárias. De Sanctis considera a arte como algo “vivo”, como “forma”, e acreditava que entre forma e conteúdo não existisse distinção. O escritor, para De Sanctis, não está nunca isolado em si mesmo e recebe sempre influências externas.

O pensamento deste intelectual italiano será severamente criticado pelo positivismo que predominava na sua época. Somente com Croce acontece então uma reavaliação do seu método e, em seguida, Antonio Gramsci usará a obra de De Sanctis como inspiração para importantes críticas de inspiração marxista.

A revista *Il politecnico* (1945-1947), criada pelo escritor Elio Vittorini, marcou o período do pós-guerra ao defender que a função da literatura italiana naquele momento era fazer a Itália sair do isolamento cultural no qual o país se encontrava. A intenção de Vittorini era de “politicizar” a literatura italiana ao mesmo tempo que defendia a sua autonomia em relação às questões políticas e econômicas do período.

Retornando ao período da atividade de Elsa Morante, a influência mais marcante do pós-guerra no pensamento italiano foi a do pensador e político italiano Antonio Gramsci (1891-1937). Inicialmente estudioso de línguas, Antonio Gramsci foi um dos fundadores do Partido Comunista e sempre se manteve intelectualmente ativo, primeiro como crítico teatral depois como jornalista. Eleito deputado em 1924, foi preso e condenado em 1926, passando o resto na vida na prisão. Sua saúde ficou muito debilitada e ele morreu com apenas 46 anos em 1937. As suas anotações sobre os mais variados assuntos foram preservadas e publicadas com o nome de “Cadernos do

cárcere”. Apesar da aparente fragmentação da sua obra, em linha geral os seus escritos obedecem a uma coerência orgânica e complexa.

Gramsci se dedicou também à história da literatura, concebendo sempre a cultura como parte da política, e escreveu sobre a função da cultura, o papel dos intelectuais, os conceitos de poesia, de crítica e de literatura. O conceito de “bloco histórico”, formado pelos operários do norte da Itália e pelos camponeses do Sul, é essencial para entender o pensamento gramsciano, que sugeria então que os intelectuais se tornassem a consciência deste “bloco”, tornando-se “orgânicos”, ou seja, elementos decisivos na futura hegemonia das classes proletárias e trabalhadoras. Gramsci defendia a autonomia e a subjetividade da arte, mas acreditava que o artista se nutria da cultura da sua época.

Essa tentativa de renovação na literatura italiana é identificada em Alberto Moravia, Cesare Pavese, Elio Vittorini, Vitaliano Brancati, Carlo Bernari, Vasco Pratolini e Guido Piovene. Imediatamente após o fim da guerra e com a epopeia da resistência, como explica Mario Sansone, a Itália é tomada de um sentimento de “otimismo cheio de esperança”. Houve uma tendência à participação e à representação da sociedade e do mundo real, afastando-se do mero subjetivismo ou psicologismo, inserindo-se na vida real que nos circunda, fazendo o artista se sentir até mesmo participante e intérprete da sociedade.²⁰

A proposta era retratar a sociedade italiana com as suas injustiças sociais, suas misérias, sofrimentos, imobilidades, trazendo novas esperanças, energia e fé. De acordo com Sansone, o Neorealismo foi o movimento literário que predominou entre 1945 e 1955 e que se manifestou como literatura de lembranças de guerra, de prisão, de luta, ou seja, como um amplo testemunho da guerra e da Resistência. Foi uma nova forma de dominar a realidade ou de encará-la, usando nos seus enredos personagens das classes mais humildes, alimentando o sentimento de renovação civil através da valorização do dialeto, do léxico e da sintaxe aproximativos do falado, a linguagem das coisas e a partir das coisas. São representantes do Neorealismo italiano, além de Moravia, citado anteriormente, Beppe Fenoglio, Francesco Jovine, Mario Rigoni Stern, Primo Levi, Pietro Caleffi, Renata Viganò, Giuseppe Marotta, Carlo Levi e algumas obras de Elio Vittorini, Italo Calvino, Carlo Cassola, Giorgio Bassani e Leonardo Sciascia.

²⁰ SANSONE, M. *Disegno storico della letteratura italiana*. Milano: Principato, 1979. p. 390.

Em um certo sentido o Neorealismo é herdeiro do Realismo do século XIX, mas muda a perspectiva. Os personagens do século XIX representavam um determinado ambiente, no século XX a atenção é mais concentrada nas contradições internas dos personagens, tomados por questões existenciais, transtornados pelo devastante impacto das grandes tragédias históricas, como pode-se observar nas obras de Cesare Pavese. O romance neorrealista apresenta várias características em relação à tipologia do narrador e à escolha do foco da narrativa. O narrador onisciente desaparece para dar lugar a um foco neutro, como no romance histórico; muda de um narrador externo para um narrador interno com o foco variável, dependendo do interesse do autor. No caso dos romancistas do Verismo, por exemplo, eles tinham a tendência em apresentar um ponto de vista coletivo, que no Neorealismo, no entanto, dará lugar a uma voz mais individualista.

A crise do Neorealismo acontece na metade da década de 50, quando o clima político e civil italiano se transforma e os escritores sentem necessidade de uma maior autonomia artística. É nesse momento que Elsa Morante desenvolve as suas histórias. Inicialmente se dedica à evasão, à valorização do psicológico nos personagens, aos sentimentos. E quando o Neorealismo já é um movimento relativamente superado, escreve e publica *A História*, que fica na metade do caminho entre ser um romance “engajado” e a preservação de um enredo psicológico e sentimentalista. A partir desse romance, Elsa Morante se torna uma escritora mais completa e, em um certo sentido, atinge a maturidade.

1.1 Recepção crítica da obra de Elsa Morante

Tanto em *A História*, como em seus outros romances, por exemplo, *Aracoeli*, *L'Isola di Arturo* ou *Menzogna e sortilegio*, percebe-se a valorização do feminino como postura diante da vida, como exigência de defesa de alteridade. Por serem narrativas que levam em consideração questões femininas, é inevitável a tentativa de classificação ou simplesmente de leitura da obra de Elsa Morante como “literatura feminina”.

A literatura feminina seria um paradigma da ausência de espaço nos regimes de poder e uma busca pela identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial masculina. O lugar do texto feminino no contexto literário pode ser de continuidade ou ruptura. Mas de qualquer forma e em qualquer situação seria sempre visto e entendido como uma prática da diferença, que interrompe o sistema oficial de afirmação da identidade e da repetição.

As teorias sobre a narrativa feminina²¹ propõem a discussão sobre o gênero sexual como local de desafio e discussão das hegemonias discursivas, seja sobre a forma de escrever, os recursos estilísticos ou gramaticais ou a escolha dos argumentos e tipos de abordagem. As incertezas e ambiguidades na literatura escrita por mulheres na tradição literária aparecem quando a crítica literária tende a omitir, ou marginalizar, a produção feminina. Em duas situações se torna importante essa classificação de gênero: quando é usada a proteção paternalista do falso reconhecimento e quando o mercado promove essa literatura como simulacro de uma “diferença”, com o objetivo de vender melhor o seu produto.

Existe um conflito entre o conceito de literatura de “mulheres que escrevem” e de literatura “escrita como mulher”. De acordo com a teoria feminista, a linguagem não

²¹ A classificação “literatura de mulheres” ou “literatura feminina” pode designar um conjunto de obras literárias de temática sexuada, mesmo que estas obras não se entreguem de forma obstinada à tentativa de trazer para a narrativa a diferença genérico-sexual. O problema é que nem sempre a crítica literária consegue identificar certas caracterizações de gênero ou mesmo tipificar uma narrativa como “escrita feminina”. De um lado, acredita-se que a narração das experiências de uma escritora retratariam a “autenticidade” da condição de ser mulher. Por outro lado, no discurso feminista, aparece o valor positivo-afirmativo da conscientização da importância de ser mulher.

é neutra e existe um processo de hegemonização cultural dominante que provocaria uma masculinização da cultura. Segundo Julia Kristeva²², além dos condicionamentos biológicos-sexuais e psicossociais que influenciam o comportamento do autor ou da autora diante da literatura, a escrita coloca em funcionamento várias forças de subjetivação.

Para Julia Kristeva, a literatura escrita por mulheres seria uma experiência de linguagem que recusa toda coincidência natural entre ser mulher e escrever como mulher. O que ela propõe é que ser mulher e escrever não significa necessariamente ser transgressivo, ou seja, o lugar do texto feminino no contexto literário pode ser de continuidade ou ruptura. No entanto, existe realmente uma prática da diferença que, no caso da literatura escrita por mulheres, muitas vezes interrompe o sistema da identidade e da repetição oficiais.²³

Na sua tese de doutorado sobre Elsa Morante, Maria Aparecida da Silva propõe, por exemplo, que aspectos próximos da linguagem oral, como diálogos, caracterizariam também um discurso feminino. “Aspectos como o inacabado da frase, o uso de elipses, de formas interrogativas, de orações substantivas, de uma sintaxe fluída, com frases interrompidas ou diálogos suspensos por pausas, reticências, espaços em branco dão um ritmo próprio ao texto e são visíveis em diversos romances. Nota-se nas narrativas de Elsa Morante uma grande recorrência de diálogos, o que por si só integra a estrutura de linguagem oral.”²⁴

Um outro aspecto da narrativa de Elsa Morante identificado nessa tese é a sua relação com os modos verbais. Nas teorias sobre o discurso feminino temos prioritariamente o infinitivo e o condicional, que funcionam como referência para a suspensão do tempo, atitude identificada como mais feminina que masculina. No caso de Elsa Morante o modo privilegiado é o imperfeito, usado para descrever ações,

²² KRISTEVA, J., CLEMENT, C. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. p. 32.

²³ Para a linha do feminismo “literário essencialista” são naturais as associações de identidade e os termos “mulher”, “escrita” e “feminino” estabeleceriam uma relação de contiguidade expressiva. A linha pós-estruturalista do feminismo considera, no entanto, que essas associações devem ser construídas para expressar uma unidade de significado plena e transparente como, por exemplo, uma “identidade feminina”. Existem três propostas de qualificação de um texto como uma escrita feminina ou masculina: a primeira diz respeito aos temas abordados, aos universos criados e aos meios sociais; a segunda se refere aos posicionamentos das narradoras/autoras e à criação de suas personagens femininas; e a terceira está ligada a aspectos da linguagem e da construção narrativa de caráter memorialista.

²⁴ SILVA, M. A. Op. cit. p. 61.

condições, estados apresentados no seu aspecto de duração, mas não completado. Como observa Silva, essa opção “não deixa de ser uma suspensão no tempo de uma ação, condição ou estado”²⁵.

O romance de Elsa Morante é também uma recordação. A lembrança da sua infância e juventude nos bairros Testaccio, em Roma, entre operários e assalariados, compõe a narrativa com descrições fortes e reais. Esse seria um outro aspecto que caracterizaria este livro como literatura feminina, o tom memorialista, buscando no passado e nas vivências pessoais elementos para a construção dos personagens e criação do espaço onde se desenvolve a narrativa.

Como aponta Silva, a produção literária de Elsa Morante está vinculada a um período de descontinuidade do Neorealismo porque ela encontrou a sua maneira própria de dizer, através das imagens, aquilo que os primeiros neorealistas haviam dito por meio de palavras.²⁶ Somente por isso Elsa Morante já propõe uma ruptura. Mas é evidente que neste caso não é pelo fato de ser mulher, mas pela sua postura enquanto indivíduo na sua relação com a sociedade e, mais especificamente, com a escrita. O fato de ser uma escritora também levanta outras questões, como o caráter “feminino” que a narrativa de Elsa teria.

Não é relevante para esta pesquisa delimitar um romance com rótulos como ser ou não literatura feminina. Certamente homens e mulheres possuem formas diferentes de perceber a realidade e isso irá aparecer nas tentativas de narrar histórias, sem que isso tenha significados que alterem a análise proposta nesta dissertação, que é simplesmente avaliar a qualidade da construção das imagens que a autora realiza para elaborar a identidade dos seus personagens e definir de que forma permitem ao leitor identificar o exercício da alteridade. O que importa, na verdade, é observar como a literatura é um instrumento de conscientização da realidade.

A estratégia de leitura dessa autora não é baseada em um público feminino, mas na idéia de um leitor que se identifique com os anônimos que sofrem. O texto nos oferece intertextos, estratégias de representação e uso de exemplos retóricos para fugir dos argumentos racionais para entender a história e apontando uma reação emotiva e moralista do leitor, o que a princípio poderia apontar para uma tendência feminina.

²⁵ SILVA, M. A. Op. cit. P. 62.

²⁶ SILVA, M.A. Op. cit. p. 132.

Segundo um dos críticos italianos da obra de Elsa Morante, Carlos Sgorlon, ela é essencialmente uma criadora de tipos, o que significaria uma reduzida atenção aos fatos narrados e maior complexidade na estruturação dos personagens. Isto realmente se aplica a quase todos os seus romances, com exceção de *A História*, no qual a autora se esforça em fazer os personagens aparecerem tanto quanto os fatos vivenciados no decorrer da narrativa.

Na sua tese de doutorado, Maria Aparecida da Silva nota que Elsa Morante era uma escritora culta e consciente do momento político italiano no qual vivia e que, a princípio, usaria a sua capacidade narrativa para fornecer ao leitor uma interpretação ensaísta e ideológica da realidade. Elsa Morante usava as suas histórias para falar do mundo real, oferecendo a sua própria imagem do universo a partir do conhecimento dialético e da interrogação das coisas. Para ela, a arte deveria sempre se nutrir da realidade²⁷.

Na opinião de Elsa Morante, o mundo não é simples e essa complexidade precisa ser investigada, principalmente pelos escritores. No entanto, não aparentava estar preocupada em ser identificada como uma autora ultrapassada e optou por esquemas tradicionais, como o memorialismo, o *Bildungsroman* - o romance de formação, o romance histórico, e escolheu assuntos comuns, como a história da decadência de uma família ou a iniciação de um adolescente na vida. Apesar dos temas “banais”, ela conseguia inovar por exibir uma força interior de sentir e imaginar, que se traduz no amplo respiro narrativo da sua prosa que, como nota Adriana Pasqualina Ciboddo²⁸, às vezes é excessiva, apesar da disciplina que a autora parece almejar. Excessos, repetições e tons excessivamente carregados e exagerados são marcas da narrativa de Elsa Morante.

Na avaliação de Ciboddo, Elsa Morante aparece no cenário italiano no momento da retomada do romance como discurso literário, com aspiração a uma narrativa “dramática e humana”. No conteúdo, ela pretende escavar o interior dos seus personagens recuperando a memória daquelas existências e, no plano formal, a proposta é uma “aura poética” que transforme as páginas do romance a partir de um sentido

²⁷ PUPINO, A. “Elsa Morante” IN: *Letteratura italiana. I contemporanei*. Milano: Marzorati, VIII, 1979. p. 715.

²⁸ CIBODDO, A.P. *Luogo e pensiero del sogno. Itinerario morantiano*. Tesi di laurea. Relatore: Aldo Maria Morace. Università degli Studi di Sassari, 2002-03.

lírico-evocativo. Cada nova obra de Elsa Morante propõe assim um “inteiro sistema do mundo” através de um novo personagem, cada destino se transforma em uma história de precedentes e, na narração, aparece um método de conhecimento dos fatos antecedentes e suas consequências.

1.2 Um romance histórico em uma sociedade de poder e violência

A história é uma crise contínua e é nesse aspecto que o romance de Elsa Morante atrai a atenção do leitor, porque se propõe a mostrar tanto na ficção quanto na realidade a crise violenta da história. A arte, neste caso, é a representação dessa realidade, em todos os aspectos e nuances. *A História* pode ser classificado como um romance histórico porque, no conceito de Georg Lukács, é uma narrativa em que a história é uma interseção entre sujeito e objeto e é produto do agir humano.

Na definição de Lukács, no romance histórico²⁹ nascem possibilidades concretas para que os homens possam conceber a sua existência como algo que é condicionado pela história. Ou seja, nos acontecimentos históricos os indivíduos encontram os confrontos que definem o seu percurso individual assim como a sua relação com os outros.

Segundo Luciane Alves³⁰, em sua dissertação de mestrado, *A História* foi um romance que se assentou bem no realismo defendido por Lukács justamente porque propõe a arte como representação da realidade. Elsa Morante se propôs a escrever um romance histórico em um momento no qual os escritores italianos evitavam esse modelo. Tal fato simbolizaria a pretensão e o distanciamento da autora em relação à produção literária do período. A narradora onisciente, que era uma figura ultrapassada para a crítica literária dos anos 70, e o convite a um público “desabitado” à leitura são elementos presentes no livro que demonstram a necessidade de Elsa Morante de denunciar a opressão em todos os sentidos, inclusive a que ela também sentia.

A singularidade de *A História*, na opinião de Luciane Alves, é a combinação de uma linguagem simples, assim como os seus personagens, com uma aura que aparece em todo o livro através de cenas de forte realismo “mescladas com uma narrativa cheia de ternura e magia”, características próprias de Elsa Morante.

²⁹ LUKÁCS, G. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965. p. 15

³⁰ ALVES, L. *A grande e a pequena história morantiana : um modo simples de denúncia*. Dissertação (Mestrado), USP. Souza, Vilma de Katinsky Barreto de. (prof. orientador). São Paulo, 2002.

A dramaticidade da guerra pode ter contribuído para acelerar, com a sua “violência destruidora”, o processo de conhecimento e a descoberta adulta da realidade por parte de Elsa Morante. Como ressalta Cesare Garboli, com *A História* podemos dar às palavras de Elsa Morante um caráter mais histórico que simbólico. Somente muitos anos depois do fim da guerra a escritora manifestou ter consciência dos próprios interesses civis e políticos. Esse terceiro romance de Morante, deve ser lido, adverte Garboli, como restituição de uma tardia tomada de consciência política, como um remorso e quase uma penitência.³¹

A História é um romance social que nos oferece um personagem principal claramente definido, marginal no contexto cultural, mas absolutamente central no contexto do romance. Essa marginalidade do personagem Ida Ramundo é uma negação, no sentido proposto por Iser, das normas da civilização que o herói representa; os valores, como a determinação e a vontade, são abandonados em Ida. A partir do seguinte fragmento de Iser podemos iniciar a nossa reflexão sobre a questão da negação no romance da Morante.

(...) quando estas possibilidades negadas influenciam o curso dos acontecimentos, e mostram as limitações do princípio referido, as normas começam a aparecer sob uma luz diversa. Os aspectos aparentemente negativos da natureza humana lutam contra o próprio princípio e o põem em dúvida. Deste modo, a negação doutras possibilidades pela norma em questão dá lugar a uma diversificação virtual da natureza humana, que assume uma forma definida à medida que a norma é mostrada como uma restrição imposta à natureza humana. A atenção do leitor já não se fixa em que as normas representam, mas sim em que esta representação exclui, de modo que através da norma se demonstra uma diferenciação virtual da natureza humana. E assim o objeto estético, que é o espectro total da natureza humana, começa a mostrar o que fora esboçado pelas possibilidades negadas.³²

³¹ GARBOLI, C. Introduzione. MORANTE, E. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1994. p. VII.

³² ISER, W. “A interação do texto com o leitor” IN: JAUSS, H. R. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 126.

A negação do objeto estético deste romance é justamente a questão sobre a escolha de Ida como personagem principal. Segundo Drude Von der Fehr³³, Ida é uma vítima que representa a violência coletiva da sociedade, na qual as mulheres vivem à margem das decisões e sem desejos. Esta figura se insere em um fundo que é a representação das mulheres ao longo da história. A moldura deste quadro é como esta figura feminina representa um complexo de experiências em amplos grupos de leitoras em potencial. Elsa Morante teria escrito pensando nestas leitoras? Elsa Morante afirma que escreveu para os analfabetos e a estratégia retórica do texto é justamente aquele de mostrar o “analfabetismo” feminino, que tende a assumir, ao longo da história, o papel de objeto de agressões e marginalização.

Essa leitura da negação responde a um objetivo mais complexo da escritora que, no entanto, vai além da questão de gênero, apesar da escolha dessa personagem feminina carente de vontades. Elsa Morante fala sobre o “desejo” na história, nas vontades que cada indivíduo traz e tenta obter, independentemente do sexo ou da origem social. Tal fato é representado em personagens secundários, como Davide Segre, judeu burguês do norte da Itália. Apesar de ser possível visualizar o caráter universal do discurso da autora, a escolha desse núcleo familiar de Ida como protagonista do romance reflete um “desejo” da autora de ampliar a representação da “vontade”, ou da sua ausência, entre pessoas tão marginalizadas do contexto cultural e social como Ida e seu caçula Useppe.

Nesse sentido, Von der Fehr acredita que a figura de Ida não pode ser analisada como se representasse ou fosse típica de algo especificamente feminino. Todo indivíduo pode ser vítima da violência da sociedade. Não é simples defender o próprio espaço porque a estrutura das sociedades é feita de competição e sobrevivência, e em muitos casos o indivíduo se abstém de protagonizar a própria história, como é o caso de Ida e de tantos outros indivíduos que seguem o fluxo da existência na marginalidade.

A História, de acordo com Von der Fehr, pode ser lido como um enorme trabalho de persuasão com o objetivo de mostrar às massas a crise e a ameaça de destruição total presente na sua época.³⁴ A ritualização da violência e da sexualidade no fascismo é uma

³³ VON der FEHR, D. *Violenza e interpretazione. La Storia di Elsa Morante*. Pisa-Roma: Istituti Educazionali e Poligrafici Internazionali, 1999. p. 184-185.

³⁴ VON der FEHR, D. Op. cit. p. 9.

das características que se prolongam no tempo e se repetem nas mais diversas situações sociais. O romance assume uma posição intencional na sua missão humanística de educar o leitor. A narrativa nos pede um comportamento de leitor que compreenda as vítimas da História, em primeiro lugar as mulheres, mas também crianças, soldados, judeus.

A História seria um modo emotivo de viver a história, de propor ao leitor o sentimento do erro e da injustiça, da sensação de solidão e de impotência das vítimas da violência e da ausência de dignidade. “A estratégia de comunicação do texto não é somente de comunicar a natureza do fascismo ou de como se tornar uma vítima, mas é uma tentativa de comunicar a mesma sensação que têm as vítimas da história”.³⁵

A intenção do texto não é de gerar interpretantes conceituais, ou seja, compreender racionalmente, mas interpretantes emocionais. Sendo assim, é um romance com o objetivo de permitir que um público muito amplo de não-intelectuais seja capaz de compreender o que está sendo contado principalmente através da força retórica do exemplo. *A História* faz uso de três gêneros literários: o romance histórico, o romance neorealista e romance da neovanguarda.

Elsa Morante pretende narrar a utopia sobre a natureza humana e a possibilidade de pureza, de se liberar da violência e das exigências cruéis da existência. O fascismo não morre em 1945, mas está vivo e é parte integrante da sociedade italiana. *A História* é a história da falta de comunicação e do sofrimento, a história de uma forma não verbal de viver a realidade.³⁶ Para tanto se utiliza da ingenuidade da personagem Ida e da inocência de Useppe. Como revela Von der Fehr: “Useppe é o personagem chamado para representar essa natureza humana utópica. O menino é a única figura humanamente realizada no romance. Apesar de Useppe ser apenas uma criança, demonstra uma enorme capacidade de prestar atenção nos outros. Useppe é como os homens deveriam

³⁵ VON der FEHR. Op. cit. p. 15-16.

³⁶ VON der FEHR, D. Op. cit. p. 7.

ser (e assim nasce a utopia), mas ele não sobrevive no romance.”³⁷ Assim como a utopia
³⁸não sobrevive no mundo real.

Do ponto de vista sociológico, o que mais chama a atenção na literatura de Elsa Morante é a defesa da utopia, o desejo de propor pessoas “sem vontade” ou “utópicas” como heróis na História. Parece ser natural interpretar o silêncio de Ida como expressão da “não-presença” da mulher nos discursos dominantes. Na sua análise do livro, Von der Fehr observa, por exemplo, que a ausência de “desejo” de Ida poderia ser facilmente desviada para uma interpretação de Ida como expressão de um ponto de vista “lacaniano” em relação à forma com que homens e mulheres usam a linguagem, no sentido de que as mulheres assumem o papel de ser o “outro” do homem. Mas podemos evitar essa leitura porque existe um modo maternal do narrador e conotações icônicas e religiosas relacionadas à maternidade que apontam para um caminho único e exclusivo feminino, onde a mulher não é o “Outro”, onde ela se realiza plenamente, que seria a maternidade.

Ida assim não seria uma pessoa no sentido psicológico de um indivíduo. Ida deve ser vista como um personagem abstrato, a mãe, a representação da Madonna. É o *Stabat Mater dolorosa*, a dor de Maria diante do filho crucificado. E nesta leitura icônica e imagética da protagonista e do seu filho que podemos fazer a diferenciação de gênero, com o feminino-materno como herói dessa história. A maternidade é sempre um acontecimento à margem da grande História, em que mãe e filho se conhecem entre quatro paredes, tentando ambos sobreviver à violência deste contato e também à violência do mundo lá fora, que não toma e não quer tomar conhecimento desses personagens marginalizados.

O comportamento da personagem Ida é baseado nessa maternidade que supera tudo, desde a violência da concepção, visto que Useppe é fruto de um estupro, até à sua dedicação apaixonada ao filho e à sua permanente luta para ajudá-lo a sobreviver na hostilidade do mundo. Por fim, a utopia da tentativa de superar até mesmo os limites físicos e a doença.

³⁷ VON der FEHR. Op. cit. p 77.

³⁸ Utopia se refere ao imaginário ou ideal, que evocam sociedades ideais e modos de viver ideais, cujo objetivo é a perfeição entendida como harmonia. As utopias aparecem assim como produtos do imaginário humano. Quando os escritores falam de utopia geralmente não é somente um sonho ou uma nostalgia, mas realmente uma proposta de algo a ser feito ou a ser imitado. Geralmente a utopia reflete um sentimento de frustração e insatisfação com a realidade.

Após a Segunda Guerra Mundial, a realidade italiana, especialmente a romana, estava contagiada por uma vibração de provocação, em que a violência e a ausência de moral faziam parte do caráter das pessoas de forma quase natural. Do ponto de vista do cinema e da literatura, em um certo sentido, se via no neorrealismo italiano uma abertura lingüística que poderia ser chamada de “baixa” cultura. Mas essa posição é criticada por muitos escritores e estudiosos italianos, como Alberto Moravia, que se opunha à idéia de que o neorrealismo fosse uma espécie de “indigestão da realidade”³⁹. Os personagens principais de *A História* não são indigestos pela sua violência, mas pelo modo como sofrem a violência e se deixam ingenuamente serem transportados pela crueldade.

Como afirma Lyotard,⁴⁰ o papel do saber (inclusive “saber ser”) é essencial no mundo contemporâneo, no qual a legitimação desse saber acontece muitas vezes pelas meta-narrativas. Segundo o filósofo francês, a função narrativa perde os seus heróis, os grandes périclos e os grandes fins se dispersando em uma nuvem de elementos, sejam esses lingüísticos, narrativos, denotativos, prescritivos ou descritivos. A nossa vida é dedicada ao aumento do poder e à eficácia dos nossos atos e produções.

A tendência da modernidade em procurar definir as condições de um discurso provoca a reintegração da dignidade das culturas narrativas populares, como ocorria já no Renascimento, mas também, mais tarde, em outros momentos históricos. De acordo com a análise de Lyotard, o saber narrativo oferece uma solução à legitimação das novas autoridades. As pessoas estão empenhadas em um confronto com si mesmas, sobre o que é justo ou injusto, da mesma forma que a comunidade dos cientistas se pergunta sobre o que é verdadeiro ou falso, construindo assim novos paradigmas. Essa forma de legitimação, ainda segundo Lyotard, faz da narrativa um instrumento de validação do saber, que pode se desenvolver como um herói do conhecimento, ou mesmo como um herói da liberdade individual. O problema é ter a clareza do que existe e conseguir transpor na narrativa esse conhecimento.

Na teoria do romance de Lukács podemos ver que as narrativas foram se adequando à consciência ou não da necessidade da construção das identidades e da afirmação da alteridade:

³⁹ MORAVIA, A. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1997.

⁴⁰ LYOTARD, J-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia. Não é falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma.⁴¹

À era da epopeia se segue um período em que as angústias parecem ter mais importância do que a própria existência. Na pós-modernidade os personagens parecem não desconhecer os riscos da aventura e sofrem ao imaginar ou prever o que virá, à diferença do herói da epopéia. O herói da tragédia moderna, de acordo com Luckács - e podemos seguir a mesma trilha para falar da pós-modernidade - é um dever-ser. “O dever-ser mata a vida, e um herói da epopeia construído a partir de um ser do dever-ser não será mais que uma sombra do homem vivo da realidade histórica – a sua sombra, mas nunca o seu arquétipo, e o mundo que lhe é dado como experiência e aventura não será mais que um diluído molde do real, e jamais seu núcleo ou sua essência.”⁴²

Por outro lado, na sua análise sobre a ética pós-moderna, Zygmunt Bauman retoma o valor do Outro como próximo. Alguém que está por perto, que podemos tocar e desenvolver afetos. A moral estaria diretamente ligada a essa relação com o Outro. Se na ética moderna o Outro era um obstáculo, na pós-modernidade ele será o caminho para se autodescobrir, ou seja, será pelos olhos do Outro que poderemos nos ver realmente. “Na ética pós-moderna, o Outro não mais seria aquele que, na melhor das hipóteses, seria a presa da qual pode-se alimentar o eu para reabastecer seus humores

⁴¹ LUKÁCS, G. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2000. p. 26.

⁴² LUKÁCS, G. Op. cit. p. 46.

vitais orgânicos,e – na pior das hipóteses – contrariaria e impediria a constituição do eu. Ele será, ao invés, o guardião da vida moral.”⁴³

Como demonstra Cesare Garboli no seu prefácio a outro romance de Elsa Morante, *L' Isola di Arturo*, a escritora espera uma relação direta e frontal com o seu leitor e o seu crítico. Ao escrever, Elsa Morante parece querer ser olhada diretamente nos olhos, apesar de usar de tantos jogos e movimentos nos seus enredos. Na sua narrativa, ela foge de qualquer tipo de aproximação a esquemas da literatura italiana do século XX. Ela fala de coisas essenciais e ao mesmo tempo quiméricas. Ela tem sempre um “tema” a ser desenvolvido em um diálogo com o Outro.

Garboli nota que, quando Elsa Morante começa um romance, parece que está contando a história de um gato, de um móvel de casa, porque as suas histórias nascem a partir de perspectivas familiares e domésticas. A narrativa começa em um corredor, uma cozinha, naqueles lugares no qual vivemos todos os dias, distraídos, e onde a vida se repete sempre e parece ser perpétua. Os seus personagens vivem uma existência humilde e são parte de uma existência cíclica, de um futuro que ignoramos completamente. Segundo Garboli, a vocação de romancista de Elsa Morante é a da percepção de um outro modo de permanência das coisas, como se a vida pudesse ser ao mesmo tempo eternamente vivida e eternamente perdida.

Portanto, de acordo com essas opções estéticas e éticas da escritora, a violência é permanente e reflete a ética do medo do Outro, principalmente por ser ambientado em uma época de guerra. Se a violência faz parte da existência da humanidade, assim também o medo é um sentimento com o qual o indivíduo deve conviver. O motivo de Ida ser tão ingênua, inocente, quase mecânica, se justifica nessa postura diante de um caminho sem fuga. Não adiantaria Ida se rebelar ou tentar fazer diferente. O destino é marcado pela violência e ela, na sua imobilidade, ao menos consegue se manter viva. Mas para isso ela sente a necessidade de desconfiar do Outro, quase temê-lo, e recusar qualquer contato social.

Neste sentido vemos claramente uma denúncia de Elsa Morante sobre a ética do medo do Outro e a confirmação de uma estética crítica em busca de novas referências existenciais, de angústias psicológicas que ganham status de razão social. A leitura desse romance pede do leitor a simplicidade para acompanhar os passos dessa mãe

⁴³ BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997. P. 100

amedrontada ao lado da sua criança minorada, mas não exatamente pede um efeito catártico, até porque o leitor que Elsa Morante convida a abrir o seu livro é analfabeto não porque não saiba ler. Não é nem mesmo o analfabeto funcional, que sabe ler mas não decifrar os sentidos.

O analfabeto de Elsa Morante é o leitor sem preconceitos, que teria a disponibilidade de agir e refletir sobre a história com seus próprios meios. É o leitor que recusa até mesmo a hegemonia da “alta cultura”, da intelectualidade, ou seja, de quem acredita que, em um certo sentido, tem em mãos o poder. É pensando nesse “leitor implícito” que a narrativa se desenvolve e se articula. A linguagem simples e acessível que revela toda a complexidade daquele momento da guerra é um elemento de aproximação para todo e qualquer leitor. As escolhas temáticas e os argumentos são dirigidos principalmente para aquele leitor que pensa e se preocupa com o Outro, para aquele que leva em consideração os humildes e as vítimas do poder.

2. Hipotiposes: representação da alteridade de uma *Mater dolorosa*

Ao narrar uma história, o autor estabelece relações entre as palavras, os pensamentos e ações. Um dos instrumentos mais usados para a construção de uma narrativa é a retórica. A retórica é uma linguagem orientada para a ação que sempre pretende demonstrar algo. É também a arte da persuasão e do convencimento⁴⁴. Na Antiguidade, o filósofo Zenone di Cizio descrevia a retórica como uma mão aberta. Esta metáfora é confirmada por Cicerone, que afirmou que “*l’eloquenza era come una mano aperta*”, ou seja, a eloquência é como uma mão aberta. Mas, segundo Cicerone, não é uma mão aberta que determina, mas sim uma palavra que convida⁴⁵.

A palavra, como afirmou Aristóteles, pode ser um ato comum, um barbarismo, uma ornamentação. As palavras podem ser o que o autor ou o leitor querem que elas sejam. Nas figuras de linguagem elas assumem completamente esse caráter íntegro, repleto de significados.⁴⁶

Entre as figuras da retórica, temos a hipotipose, que é uma espécie de artifício verbal que estimula o leitor não simplesmente a ver algo através das palavras, porém também a ter vontade de vê-lo. As definições de hipotipose são circulares, ou seja, giram em torno de uma tentativa de aproximação a outras figuras retóricas como, por exemplo, a metonímia e a metáfora. Mas a definição mais usada é aquela que a identifica como uma técnica de representação verbal do visível ou imaginado, a hipotipose é imagem por meio de palavras. Ela oferece essa mão aberta para pôr diante dos olhos do leitor observações, descrições, enumerações e sensações visuais.

⁴⁴ Sobre a retórica como persuasão *vid.* ECO, U. *Trattato di Semiotica generale*. Milano, Bompiani, 1982. pp. 345-358. LOTMAN, J. *Retorica* in *Enciclopedia Einaudi*. Vol. 11. Torino, Einaudi, 1980. pp. 1047-1066.

⁴⁵ SILVERSTONE, R. *Perché studiare i media?* (trad. it.) Bologna, Il Mulino, 2002. p. 63.

⁴⁶ LOTMAN, J. *Retorica*. *Op. cit.*, p. 1061. “*L’effetto retorico nasce quando si scontrano segni che appartengono a registri diversi e, quindi, quando si ha un rinnovamento strutturale del senso del confine tra mondi di segni in sé chiusi.*”

A imagem está por toda parte, ela representa o que somos e o que gostaríamos de ser e é predominante nas relações sociais e culturais na sociedade atual.⁴⁷ Para o filósofo francês Pierre Lévy, por exemplo, estamos inseridos em uma realidade na qual a imagem perde a sua exterioridade de espetáculo para abrir-se à imersão, e, nesta evolução, a simulação substitui a semelhança⁴⁸, o real se confunde no virtual.

A dimensão retórica é essencial para a análise da eficácia do texto como gênero comunicativo – favorecendo também a dimensão mais específica da tradução. A prática da enunciação, examinada pelo semiólogo Jacques Fontanille, revela a forma como a intensidade colocada nos conteúdos textuais sugere uma ampla possibilidade de reconhecimento dos sujeitos linguísticos.⁴⁹ A prática do reconhecimento do sinal linguístico provoca um estranhamento que George Steiner define como “iluminadora e intencional”⁵⁰ porque é nesse “estranhamento” que as inferências do leitor, ou seja, a sua interação com o texto, se realizam.

Essa figura retórica se refere à relevância das ideias, uma *mise en valeur* que põe o objeto diante dos olhos por meio de uma descrição exagerada e ampliada. Portanto a hipotipose não pretende dar somente uma significação ao seu objeto, ela exige um esforço sobretudo para incitar a imaginação e evocar a cena descrita através de estratégias de imitação ou associativas. É uma entre as possibilidades de representar o espaço com as palavras.

Além de ser conhecida como hipotipose, é identificada também como *evidentia* e reconhecida como *illustratio*, *demonstratio*, *ekphrasis* o *descriptio*, *enargheia*.⁵¹ Ela é

⁴⁷ LYOTARD J.-F. *La condizione postmoderna*. (trad. it.) Milano: Feltrinelli, 1997.

⁴⁸ LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo, Editora 34, 1999. p. 150.

⁴⁹ BORDRON, J.-F. & FONTANILLE, J. “Introduction. Sémiotique du discours et tension rhétorique” in *Languages*, 137, 2000. p. 9-10. Um outro elemento importante nesta análise é a oposição entre a estilística e a retórica, que foi examinada com profundidade por Lotman. Ele sugere a opção por uma *originalidade semântica*, o que põe as figuras retóricas novamente no centro do debate como um meio de expressão da identidade textual. A hipotipose se confronta com o conceito de sinal linguístico de Saussure, no qual a compreensão do texto acontece através do estímulo aos recursos plásticos e miméticos que a linguagem permite. A eficácia dos textos, a partir da força da retórica, revela-se na dialética entre a criação e a *desconstrução* das ideias.

⁵⁰ STEINER, G. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti, 2004. p. 381. “Qualsiasi traduzione agisce dunque in una zona di mediazione tra l'autonomia definitiva di ‘archetipi’ legati al contesto e gli universali della logica. In ultima analisi, la validità di una traduzione si basa su un assunto indimostrabile di universalità o di affinità dello spirito umano”

⁵¹ ECO, U. *Sulla Letteratura*. Milano: Bompiani, 2002. p. 191.

a figura diante da qual se representam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais⁵². Desde a retórica clássica de Hermógenes, Longino, Cicerone ou Quintiliano, a idéia de pôr as coisas diante dos nossos olhos é o caminho muitas vezes percorrido na análise da hipotipose.

A hipotipose é também a recuperação de experiências e memórias, é a capacidade de contar através das palavras o vivido ou imaginado. Seja na prática narrativa ou em aspectos semióticos, a questão da imagem, ou seja, a relação entre o texto e a experiência das imagens, é um caso que Umberto Eco identifica como “dupla tradução”. Entre as palavras e as imagens, ou entre narração e visão, existe um caminho de idas e vindas que concretiza o ato de colocar em palavras o que é invisível aos olhos. Assim a hipotipose é um estímulo não somente a ver, mas a ter a disponibilidade para ver.

Pode ser uma descrição, como a Biblioteca de Babel de Borges ou um salão parisiense de Proust, ou mesmo um elenco, como nas gavetas da cozinha de Leopold Bloom no *Ulysses* de Joyce, e assim por diante. Cesare Segre sustenta que o valor comunicativo da imagem parte do princípio de que a língua se difunde no tempo enquanto a imagem se expande no espaço.⁵³ Quando as palavras nos fazem ver as coisas, por iniciativa do texto e não nossa, acontece a hipotipose, o que caracteriza o efeito estético proposto por Iser na leitura de um livro.

Mas quando acontece a hipotipose? O caráter circular da definição de hipotipose, como uma figura diante da qual se representam ou se evocam experiências visuais através de procedimentos verbais, equivale a dizer, de forma genérica, que “existe hipotipose quando existe hipotipose”. Por isso, evidencia Eco, ela pede ajuda a outras figuras de linguagem para se realizar, mais precisamente à metonímia e à metáfora ⁵⁴.

A hipotipose acontece na definição metafórica “fazer tocar com o dedo” a realidade, é uma proximidade visual que se realiza na escritura. São necessárias técnicas descritivas e narrativas para provocar essa impressão visual no leitor, para fazê-lo

⁵² ECO, U. Op. cit. p. 191.

⁵³ SEGRE, C. *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo nell'arte*. Torino, Einaudi, 2003.

⁵⁴ A metonímia acontece quando um termo é usado no lugar de outro, havendo entre ambos estreita afinidade ou relação de sentido. A metáfora é o uso de uma palavra ou uma expressão em lugar de outra, sem que haja uma relação real, mas em virtude da circunstância, tendo sempre um caráter subjetivo e momentâneo.

colaborar com o texto usando a sua imaginação e criatividade. As táticas e estratégias que, segundo o filósofo francês Michel de Certeau, cada indivíduo está pronto para usar no cotidiano, são úteis no processo de fazer ver o efeito do real no texto⁵⁵. Um efeito real produzido por paralelos entre a análise da realidade, a imaginação da ficção e a sua reprodução textual, o que quer dizer que a hipotipose pode até mesmo criar uma recordação - necessária para que essa possa acontecer.

O uso da hipotipose na escritura depende de várias categorias e Umberto Eco, nas suas pesquisas sobre o tema, enumerou nove. Mas ele adverte que essas categorias não são exaustivas, são apenas direções de pesquisa. De acordo com a sua divisão, a hipotipose pode ser usada para nomear, descrever, descrever comparando, fazer uma *ekfrasi* oculta, descrever com acúmulo de movimentos agitados, organizar um elenco.⁵⁶

O uso descritivo dessa figura é o mais aproveitado⁵⁷. O que se propõe é uma espécie de indução por meio das palavras, revelando o seu caráter eminentemente pragmático. O leitor deve colaborar com o texto, de forma que seja capaz de construir uma representação visual. Se o objeto não está presente, então ele não pode ser representando através de um substituto da palavra. E essa seria a razão de ser da descrição. Aquela literária então, enquanto referencial, resulta submetida aos critérios que caracterizam a ficção e tem a vocação de falar de um mundo ausente porque imaginado. Todavia a premissa não literária da descrição é aquela que delineia o objeto da descrição procurando criar uma ilusão de verdade – essa é a hipotipose.

Lendo o texto podemos identificar o apelo retórico da escritora. Em *A História*, Elsa Morante propõe exprimir a alteridade de um filho bastardo, aceito e amado pela mãe, mas que crescia escondido. No seu esconderijo, o menino crescia rapidamente. Aqui a escritora compara seu nascimento prematuro com a precocidade no crescimento. Podemos visualizar o bebê que se revela pleno de energia e que terá um destino que se

⁵⁵ DE CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano. Artes de Fazer*.(trad. bras.) São Paulo, Vozes, 1994.

⁵⁶ ECO, U. *Dire quasi la stessa cosa*. p. 198. “*Si possono produrre ipotiposi per denotazione (come quando si afferma che tra un luogo e l’altro ci sono venti chilometri di distanza), per descrizione minuta (come quando si dice di una piazza che ha una chiesa a destra e un palazzo antico a sinistra – ma la tecnica può raggiungere stadi di estrema minuzia e raffinatezza, come accade in certi brani di Robbe-Grillet), per elenco (e si pensi al catalogo degli eserciti davanti alle mura di Troia offerto da Omero nell’Illiade o al catalogo veramente bulimico degli oggetti contenuti nella cucina di Leopold Bloom nel penultimo capitolo dello Ulysses), per accumulo di eventi o di personaggi, che fanno nascere la visione dello spazio dove accadono queste cose (e si possono trovare eccellenti esempi in Rabelais).*”

⁵⁷ ECO, U. *Sulla letteratura. Op. cit.* p. 212.

confronta a este crescimento. O texto se abre para diversas interpretações do leitor. Que futuro espera Useppe?

Giuseppe, assim como fora precoce no seu nascimento, revelou-se precoce em tudo. Nas etapas habituais e naturais que assinalam o desenvolvimento dos lactentes, no itinerário das experiências, ele chegava sempre adiantado, mas com uma antecipação tal (pelo menos para aquela época) que eu mesma nem poderia acreditar se não tivesse visto, de alguma maneira, o seu destino. Parecia que as suas pequeninas forças se estendiam todas juntas, com um urgente e imenso ardor, na direção do espetáculo do mundo sobre o qual acabava de penetrar.⁵⁸

Vemos esse recém-nascido, prematuro, avançar com força e decisão no seu crescimento e essa antecipação surpreendente revela um conflito na sua existência futura. É o retrato também do filho tão amado pela mãe, ao mesmo tempo em que o renega por ser filho do estupro e da vergonha. Por isso talvez a necessidade de Useppe de se antecipar, de se mostrar vivo, simpático, querido. Ainda no berço, e talvez até antes, no ventre materno, Giuseppe já percebia que precisava lutar para ter o seu mínimo espaço no mundo, mesmo que por breve tempo.

A temperatura ainda era amena, e Giuseppe ficava completamente nu, no seu bercinho. A vergonha ainda não existia para ele. Seu único sentimento era a avidez de demonstrar às visitas o seu contentamento em recebê-las. Sua alegria era realmente intensa, como se para ele, de cada vez, se renovasse a ilusão de que aquela rápida festa iria durar por toda a eternidade.⁵⁹

A alegria contagiante e autêntica deste bebê representada na sua inocente nudez é um modo do leitor ver, através da descrição desta cena, esse estranho cenário de festa,

⁵⁸ MORANTE, E. *A História*. (De agora em diante toda vez que forem citados trechos do romance objeto desse estudo serão usadas as iniciais A.H. Para o original em italiano L.S.) p. 103-104. L.S. p. 97. “*Giuseppe, come era stato precoce nella nascita, così fino da principio si rivelò precoce in tutto. Alle solite tappe naturali, che segnano l'avanzata di ogni lattante sull'itinerario delle esperienze, lui arrivava sempre in anticipo; ma talmente in anticipo (almeno per quei tempi di allora) che io stessa stenterei a crederci, se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino. Pareva che le sue piccole forze si tendessero tutte insieme, in un grande fervore urgente, verso lo spettacolo del mondo sul quale s'era appena affacciato*”.

⁵⁹ A.H. P. 99. “*La stagione era ancora mite, e Giuseppe, nel suo lettuccio, stava tutto nudo; però la vergogna non esisteva per lui. L'unico suo sentimento era la brama di esprimere ai visitatori la propria contentezza di riceverli: la quale era infinita, come se ogni volta, per lui, si rinnovasse l'illusione che quella brevissima festa durasse eterna.*” (L.S. P. 105)

no qual o recém-nascido festeja a visita dos adolescentes do bairro que, convidados pelo irmão Nino, se reúnem na casa para conhecê-lo. Essa nudez é também sinal de fragilidade, e podemos ver o quanto essa reação exagerada revela o caráter festivo e carente do menino.

A ideia que a escritora parece querer pôr em relevância é justamente a de estimular o leitor a querer ver, a imaginar essa criança em estado de graça, como podemos concluir na continuidade dessa descrição cheia de imagens e sugestões. Podemos também, usando nossas referências históricas e culturais, ver no menino a figura do menino Jesus no estábulo. Assim como o Filho de Deus, Useppe nasce fora de casa e passa seus primeiros dias na simplicidade de um bercinho inventado.

E na sua pretensão, quase louca, de exprimir com os meios de que dispunha aquele contentamento infindo, Giuseppe multiplicava todos de uma só vez com seu tímido bater de pernas, seus olhares maravilhados, seus choros, sorrisos e risadinhas; recebendo em troca uma avalanche de cumprimentos, gracinhas, alguns elogios e beijinhos.⁶⁰

Elsa Morante é uma autora com muita criatividade literária e domina soberana todos os recursos da sua língua, oferece descrições minuciosas e ricas, diálogos com vivacidade e veracidade que revelam adequadamente o caráter dos seus personagens, de acordo com a origem social, a idade, o gênero, sem que isso a faça perder a poesia. Por conta disso, pesquisar a alteridade dos seus personagens em um texto como “A História” revela-se uma atividade muito rica e vasta. Tal fato justifica traçar esse panorama dos personagens usando uma figura retórica como a hipotipose.

A hipotipose aproxima o leitor do texto. Nesse trecho, por exemplo, a autora nos fornece a impressão inicial da sua personagem principal por meio de uma descrição forte e permeada de imagens, que caracterizam o uso da retórica para a definição da personalidade e da alteridade.

Na verdade, Ida permanecera uma menina, porque o seu principal relacionamento com o mundo sempre fora e continuava a ser, tivesse ela

⁶⁰ A.H. P. 99 “E nella pretesa, quasi matta, di esprimere coi suoi mezzi miserrimi quella contentezza infinita, Giuseppe multiplicava tutti in una volta i suoi timidi scalpiti, i suoi sguardi incantati, i suoi vagiti, sorrisi e risatine; ricambiato da una giostra indiavolata di saluti, spiritosaggini, e qualche complimento o bacetto. (L.S. p. 105)

conhecimento ou não disso, uma sujeição amedrontada. Os únicos que, na realidade, não lhe causavam medo tinham sido pai, o marido, e mais tarde, talvez, os alunos. Para ela, todo o resto da humanidade representava uma insegurança destruidora; no entanto, embora nem se desse conta do fato, ela própria também estava presa por suas raízes, sabe-se lá em que pré-história tribal. E nos imensos olhos, amendoados e escuros havia uma doçura passiva, mas ao mesmo tempo eivada de uma barbaria muito profunda e incurável, que parecia conter um conhecimento antecipado das coisas.

De fato, premonição não é a expressão mais adequada, porque o conhecimento estava excluído. A estranheza daqueles olhos recordavam muito mais a estupidez misteriosa dos animais, que “sabem” o passado, e o futuro de cada destino, não com a mente, mas com o sentido de seus corpos vulneráveis. Chamarei a esse sentido – que é comum a eles, e confuso nos outros sentidos corpóreos – de sentido *do sagrado*, entendendo-se, para eles, *por sagrado*, o poder universal que pode devorá-los e exterminá-los, pela culpa de terem nascido.

Ida nascera em 1903, sob o signo de Capricórnio, que inclina à indústria, às artes e à profecia, mas também, em determinados casos, à loucura e à estupidez. Era medíocre de inteligência; porém, foi uma estudante dócil e diligente nos estudos e jamais repetiu um ano. Não tinha irmãos nem irmãs; e os pais ensinavam, todos os dois, na mesma escola elementar de Cosenza, onde tinham se encontrado pela primeira vez.⁶¹

O tom quase de denúncia permeia toda a construção literária de *A História*. Desde o início o leitor é apresentado ao seu personagem principal de forma a criar essa imagem de uma mulher humilde, estúpida, medíocre e dócil. O conhecimento estava excluído da vida Ida Ramundo muito antes que ela pudesse decidir ou tentar adquiri-lo. Estudar ou ser uma boa menina não mudaria em nada o seu percurso de indivíduo simplório e sem grandes conquistas. A única realização de Ida foi a de existir e de ser mãe de duas criaturas, que morrem prematuramente e também não conseguem adquirir

⁶¹ A.H. p. 19. “E difatti, Ida era rimasta, nel fondo, una bambina, perché la sua precipua relazione col mondo era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita. I soli a non farle paura, in realtà erano stati suo padre, suo marito, e più tardi, forse, i suoi scolaretti. Tutto il resto del mondo era un’insicurezza minatoria per lei, che senza saperlo era fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c’era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione.

Precognizione, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l’idiotia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, “sanno” il passato e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso - che in loro è comune, e confuso negli altri sensi corporei - il senso del sacro: intendendosi, da loro, per sacro, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati.

Ida era nata nel 1903, sotto il segno del Capricorno, che inclina all’industria, alle arti e alla profezia, ma anche, in certi casi, alla follia e alla stoltezza. D’intelligenza, era mediocre; ma fu una scolara docile, e diligente nello studio, e non ripeté mai una classe. Non aveva fratelli né sorelle; e i suoi genitori insegnavano tutti e due nella stessa scuola elementare di Cosenza, dove s’erano incontrati la prima volta.” (L.S. p. 24-25).

o conhecimento necessário para compreender a própria existência e de possuir o domínio da forma como se apresentam diante dos outros.

Ida não sentia o menor medo ao lado do pai que para ela representava uma espécie de carrinho quente, luminoso e claudicante, mais inexpugnável do que um tanque, que a levava para passear alegremente e bem segura entre os terrores do mundo, acompanhando-a por toda parte e jamais permitindo que a deixassem sair só pelas ruas, onde cada porta de entrada, cada janela ou encontro representavam uma ameaça de ataque. Durante o inverno, talvez por medida de economia, usava uns casacos de pastor amplos e longos, e nos dias de chuva protegia-a, mantendo-a sob o casaco, bem junto ao seu corpo.⁶²

No original em italiano Elsa Morante escreveu sobre Ida: “*Da sempre, i giornali a lei suscitavano, solo al vederli, un senso innato di straniamento e di avversione; e da ultimo, essa addirittura sbigottiva già a scorgerne appena i titoli in prima pagina, così grossi e neri.*”⁶³ Ida sentia uma sensação “inata” (substantivo desprezado na tradução que deixa claro que aquela sensação nascia dentro dela, não era uma sensação adquirida com o tempo) de “estranhamento”, como se aquelas palavras em forma de notícia não fizessem parte da sua vida, da sua “história”. Ela não se sentia apenas *alheia* aos fatos, ela simplesmente não reconhecia aqueles fatos como parte de si mesma, por isso era um *estranhamento*, não um afastamento, que se somava à aversão. Os jornais despertavam em Ida uma sensação incômoda, que era inata à ela, que a atormentava. Ela não era indiferente, Ida sofria ao não ser capaz, apesar de alfabetizada, de entender o percurso da história através das notícias publicadas nos jornais.

Na tradução, esse “horror” que notamos na hipotipose construída por Elsa Morante se perde um pouco, ainda mais somada à eliminação do verbo “*sbigottiva*”, que quer dizer “se assombrar”. Porque Ida *sbigottiva* ao correr os olhos pelas notícias, ou seja, se assombrava. Sem esse verbo, não podemos “ver” esse assombro da Ida,

⁶² A.H. p. 25. “*Iduzza perdeva ogni paura accanto a suo padre, il quale per lei rappresentava una specie di carrozzella calda, luminosa e zoppicante, più inespugnabile d’un carro armato, che la portava gaiamente a spasso, al sicuro fra i terrori del mondo: dovunque accompagnandola, e mai permettendo che la si mandasse sola per le vie, dove ogni uscio, finestra o incontro estraneo la minacciavano d’offesa. D’inverno, forse per economia, usava certi mantelli da pastore, ampi e piuttosto lunghi, e nelle giornate di maltempo, la riparava dalla pioggia tenendosela vicino accostata sotto il proprio mantello.*” (L.S. p. 30).

⁶³ A tradução utilizada nesta dissertação propõe: “Os jornais, só de vê-los, sempre despertaram nela uma sensação de alheamento e aversão; ultimamente ela corria os olhos pelos títulos da primeira página, grandes e negros”.

pasma diante daquelas letras “assim tão grandes e negras”, que ela não entendia e ainda causavam medo. A descrição das manchetes oferece essa imagem de uma minúscula e encurvada mulher diante daquelas potentes folhas penduradas na banca de jornal.

Essa forte reação de Ida à notícia de jornal acontece por causa do seu medo de ser descoberta como judia naquele período de perseguição racial que antecede a Segunda Guerra Mundial. Mas o seu temor não era de si mesma, Ida aqui se anula. Ela pensa somente nos perigos aos quais Nino poderia estar submetido no caso de ser identificado como judeu. O seu papel de mãe se sobrepõe ao seu instinto de sobrevivência.

Essa *Mater dolorosa* aparece como um indivíduo em silêncio na sua relação com a grande História. Para marcar bem essa opção, didaticamente Elsa Morante inicia cada capítulo com descrições do momento histórico sem nenhuma intenção literária, nem mesmo de crônica. É um resumo seco e sucinto, com raras intervenções de opinião. Enquanto o corpinho desse Gesù Bambino se desenvolve lentamente no pequeno apartamento do bairro San Lorenzo, em Roma, antes do bombardeamento, na História mundial os fatos, segundo a escritora, se revelam assim:

Março-junho

Chega a câmara da morte ao campo de concentração nazista em Belsen.

Durante uma reunião do *Reichstag* em Berlim, Hitler (que já assumiu pessoalmente o comando-em-chefe do exército) recebe a concessão de plenos poderes, com direito de vida e de morte sobre todos os cidadãos alemães.

Tem início a grande ofensiva da aviação inglesa, que adota a tática (já aplicada pela Alemanha) da *area bombing*, isto é, incursões noturnas sem objetivos específicos, com toneladas de explosivos e bombas incendiárias, concentradas sobre áreas civis edificadas. Contra-ação de represália por parte dos alemães.⁶⁴

⁶⁴ A.H. p. 103. “Marzo-Giugno

Nel campo di concentramento nazista di Belsen, attivata la “camera della morte”.

In una riunione del Reichstag a Berlino, Hitler (che ha già assunto personalmente il comando in capo dell’esercito) riceve il conferimento ufficiale dei pieni poteri, con diritto di vita e di morte su ogni cittadino germanico.

Ha inizio la grande offensiva dell’aviazione inglese, che adotta la tattica (già applicata dalla Germania) dell’area bombing ossia incursioni notturne senza obiettivi specifici, con tonnellate di esplosivi e spezzoni incendiarii, a saturazione di aree civili edificate. Controazioni di rappresaglia da parte tedesca.” (L.S. p. 111)

No apartamento de Ida Ramundo, Giuseppe não toma conhecimento de nada disso, excluído das misérias do mundo, procura nas pequenas coisas a razão para dar prosseguimento à sua existência. A riqueza do personagem e o modo como ele aparece aos outros é determinante na expressão da sua alteridade e que se mostra conflitual.

Jamais existira uma criança tão alegre quanto ele. Tudo quanto via à sua volta despertava o seu interesse e deixava-o todo animado. Olhava divertido as gotas de chuva do lado de fora da janela, como se fossem confetes ou estrelas cadentes coloridas. E se a luz do sol, chegando indiretamente ao teto, levasse até ele o movimento matinal da rua refletido em sombras, ficava encantado com aquilo, sem se cansar, como se estivesse assistindo a um espetáculo extraordinário de mágicos chineses, feito apenas para ele. Na verdade, tinha-se a impressão, pelas suas risadas, pelo contínuo iluminar-se do seu rostinho, que ele não via as coisas restritas aos seus aspectos habituais, mas sim como se fossem imagens múltiplas de outras coisas, variáveis ao infinito. Se assim não fosse, nunca se poderia explicar como uma cena miserável e monótona que a casa lhe oferecia diariamente pudesse proporcionar-lhe um divertimento tão mutável e inexaurível.⁶⁵

O leitor que Elsa Morante convida com as descrições minuciosas e ricas sobre o comportamento do recém-nascido Useppe é sensível aos pormenores e sabe valorizar o quanto um indivíduo tão pequeno pode ter importância na História. Essa importância relativa que o leitor pode dar ao personagem reflete o grau de concordância ou menos com a trajetória da História oficial e a história dos pequenos, dos marginalizados, dos excluídos dos centros do poder e das decisões. Diante de Hitler ou Mussolini, Useppe, assim como seu pai desconhecido, o soldado quase adolescente Günther, é o retrato da inocência massacrada pela violência, mas que resiste e procura de todo modo ser feliz, mesmo que inconscientemente.

⁶⁵ A.H. p. 107. “Non s’era mai vista una creatura più allegra di lui. Tutto ciò che vedeva intorno lo interessava e lo animava gioiosamente. Mirava esilarato i fili della pioggia fuori della finestra, come fossero coriandoli e stelle filanti multicolori. E se, come accade, la luce solare, arrivando indiretta al soffitto, vi portava, riflesso in ombre, il movimento mattiniero della strada, lui ci si appassionava senza stancarsene: come assistesse a uno spettacolo straordinario di giocolieri cinesi che si dava apposta per lui. Si sarebbe detto, invero, alle sue risa, al continuo illuminarsi della sua faccetta, che lui non vedeva le cose ristrette dentro i loro aspetti usuali; ma quali immagini multiple di altre cose varianti all’infinito. Altrimenti non si spiegava come mai la scena miserabile, monotona, che la casa gli offriva ogni giorno, potesse rendergli un divertimento così cangiante, e inesauribile.” (L.S. p. 118)

2.1 Alteridade em imagens e descrições

No fantástico mundo de Elsa Morante a realidade dialoga com o lirismo. Ela convida o leitor para brincar com este recém-nascido filho do estupro e trancafiado em um apartamento, escondido de todos. Mais adiante, enquanto as bombas estouram, destruindo edifícios e jogando Ida, Useppe e Nino na rua, sem casa nem paradeiro, a realidade dura parece não dar espaço para a poesia, mas é ali que começa a “verdadeira” história dessa mãe e seus filhos. Para nos convidar a ver essa realidade combinada ao mundo de fantasia, a escritora dividiu o romance em capítulos que correspondem aos anos dos fatos históricos e o desenrolar dos acontecimentos na vida de Ida e sua família.

O primeiro capítulo é dedicado ao início do século XX, com foco no nascimento e infância de Ida, oferecendo algumas relações com a ação futura, já nos anos 40. O segundo capítulo é dedicado ao ano de 1941, o terceiro a 1942 e assim por diante, até o oitavo capítulo, onde a história de Ida chega ao fim, no ano de 1947, quando morre Useppe. Na verdade Ida viverá até 1956, mas em estado de total ausência em relação ao mundo exterior após o choque da perda do filho caçula em uma forte crise de epilepsia. Um último capítulo fala dos acontecimentos históricos que se seguiram nos anos 50 e 60. A estrutura do romance tem o claro objetivo de contar a história de Ida entrelaçada à História da Itália naquele período, trazendo à tona o ponto de vista dos excluídos.

Para corroborar essa intenção de fazer os seus personagens dialogarem com a História, Elsa Morante termina a sua história com uma citação retirada de um prisioneiro da Casa Penal de Turi, com a matrícula número 7047: “Todas as sementes falharam, exceto uma, que não sei o que seja, mas que provavelmente é uma flor e não uma erva daninha”⁶⁶. Useppe era como uma florzinha nascida de uma sementinha muito frágil e que o ambiente de guerra, fome e descaso com o outro não ajudara na sua sobrevivência. Com essa imagem de uma criança frágil, adoentada, que se debate até a

⁶⁶ A.H. p. 603. “*Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un’erbaccia.*” (L.S. p. 605).

morte, Elsa Morante vai tecendo a história dessa breve vida que termina com essa descrição:

No hall escuro, o corpo de Useppe jazia estendido, com os braços abertos, como sempre acontecia nas quedas. Estava todo vestidinho, salvo as sandálias que, por não terem sido afiveladas, tinham saído de seus pés. Será que ao ver aquela maravilhosa manhã ensolarada tinha pretendido ir com Bella até sua *foresta*? Ainda estava morno e começava a enrijecer-se. Mas Ida não quis, absolutamente, compreender ou aceitar a verdade. Contrariando os pressentimentos recebidos inicialmente pelos seus sentidos, agora, diante do inevitável, sua vontade recuou, fazendo-a crer que ele estava apenas *caído* (durante esta última hora da sua própria luta contra o Grande Mal, Useppe, na realidade, caíra e recaíra de um ataque a outro, quase sem cessar...) Depois de ter carregado seu filhinho para a cama, Ida ficou debruçada sobre ele, como tantas outras vezes, esperando que ele reabrisse as pálpebras e lhe sorrisse naquele seu jeitinho muito especial. Só muito depois, encontrando o olhar de Bella, foi que Ida compreendeu.⁶⁷

A dor experimentada por esta mãe diante do Grande Mal que atacou o corpinho do seu filho e o matou nos é apresentada como um paralelo com o sofrimento da humanidade diante do Grande Mal que invade o *corpus* social. Ataques atrás de ataques, a sociedade sente nas vísceras, assim como o pequeno Useppe, os sinais da destruição e da morte. No prólogo ao ano de 1947, quando acontece a tragédia final de Useppe, entre os fatos marcantes da História Elsa Morante escreve: “Retomada urgente da corrida armamentista e, de modo especial, corrida à posse do segredo atômico, que até agora era um monopólio dos Estados Unidos”⁶⁸.

⁶⁷ A.H. p. 593. “*Nell’ingressetto buio, il corpo di Useppe giaceva disteso, con le braccia spalancate, come sempre nelle sue cadute. Era tutto vestito, salvo i sandaletti che, non affibiati, gli erano cascati via dai piedi. Forse, vedendo la bella mattinata di sole, aveva preteso di andarsene pure oggi con Bella alla loro foresta? Era ancora tiepido, e cominciava appena a irrigidirsi; però Ida non volle assolutamente capire la verità. Contro i presagi ricevuti prima dai suoi sensi, adesso, davanti all’impossibile, la sua volontà si tirò indietro, col farglielo credere soltanto caduto (durante quest’ultima ora della propria lotta inaudita col Grande Male, in realtà Useppe, là nell’ingresso, era caduto e ricaduto da un attacco a un altro e a un altro, quasi senza sosta...) E dopo averlo trasportato in braccio sul letto, essa si tenne là china su di lui, come le altre volte, in attesa che lui rialzasse le palpebre in quel suo solito sorriso particolare. Solo in ritardo, incontrando gli occhi di Bella, essa capì.*” (L.S. p. 592).

⁶⁸ A.H. p. 442. “*Urgente ripresa della corsa agli armamenti e, in particolare, corsa all’arrembaggio del segreto atomico, rimasto finora monopolio degli Stati Uniti.*” (L.S. p. 449).

A autora se esforça constantemente a nos trazer referências visuais e simbólicas que percebemos como hipotipose, esse convite a ver além, a quase tocar ou participar da cena, e, além disso, parece não esquecer a proposta de contar uma história simples de pessoas ordinárias a partir deste paralelo com a História complexa dos poderosos.

Se por um lado essa opção, do ponto de vista literário, pode parecer simples, na verdade revela a intenção da escritora em acertar uma dívida com a História, oferecendo a sua capacidade narrativa para elaborar um texto que propicie a reflexão e o aprofundamento das questões sociais e políticas em forma de literatura. No entanto, apesar da clara intenção sociológica, a história é contada em tom de folhetim, a narrativa aparece de forma poética e envolvente. A originalidade em Elsa Morante é principalmente o diálogo entre a realidade e a fantasia e, no caso mais específico de *A História*, uma nova concepção da História altera o modo de observar e compreender a realidade.

Como descreve Cesare Garboli, Elsa Morante assume o papel do “cronista impotente”, um “poeta épico apaixonado”⁶⁹. A escritora confia na literatura como se estivesse “procurando um milagre, a afirmação de uma religião mágica, ao mesmo tempo suntuosa e doce, cerimoniosa e consoladora”⁷⁰. Assim encontramos a explicação para os excessos que Elsa Morante comete nas suas descrições, insinuações e sugestões, como ao descrever os primeiros deslocamentos do bebê Useppe. “Devido a sua precocidade, logo aprendera a caminhar pela casa sobre os joelhos e mãos, imitando Blitz, que talvez tenha sido o seu professor. A porta de entrada do apartamento era o limite máximo do seu universo, assim como as Colunas de Hércules o eram para os povos antigos.”⁷¹

As imagens pulsam nas páginas do livro, saem, passeiam no imaginário do leitor, que é convidado a participar dessa cerimônia quase religiosa em que Elsa Morante transforma a sua narrativa. O papel da retórica ganhar força e ultrapassa as figuras de linguagem mais comuns e nos deparamos com a hipotipose com

⁶⁹ GARBOLI, C. "Saggi di Elsa", in *Scritti servili*, Torino: Einaudi, 1989, p. 162-63.

⁷⁰ FERRONI, G. "Elsa Morante", In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Torino: Einaudi, 1991. IV, p. 551.

⁷¹ A.H. p. 107. L.S., p. 117: “Nella sua precocità, aveva presto imparato a camminare per la casa sulle ginocchia e sulle mani, a imitazione di Blitz, che forse fu il suo maestro. L'uscio dell'ingresso, per lui, era lo sbarramento estremo dell'universo, come le Colonne d'Ercole per gli antichi esploratori.”

frequência nas páginas de *A História*. No pequeno Jesus-Useppe, as descrições ganham vida, misticismo, magia.

Agora, não ficava mais nu, mas todo enrolado, para se proteger do frio, em diversos trapos de lã que o faziam parecer um pouco mais gordo, como os filhotes dos animais dentro do seu pêlo. A esta altura o desenho do seu rosto começava a ficar evidente. A forma do narizinho começava a aparecer, direita e delicada; e os traços, puros na sua minúcia, lembravam pequenas esculturas orientais. Decididamente, não parecia com nenhum dos seus pais, exceto os olhos que eram quase duas cópias daqueles outros distantes. Mas eram iguais apenas no formato e na cor, não na expressão. Na verdade, o outro olhar dera a impressão de ser terrível, desesperado e quase apavorado; o dele, muito ao contrário, era confiante e feliz.⁷²

Nem todas as metáforas são imagens, mas a hipotipose sempre é. Um Useppe que parece um filhote de animal cheio de pêlos, o seu rosto que é uma escultura oriental e, mais ainda, a impressão que a imagem pode causar, ao ser um olhar “terrível, desesperado” ou “confiante e feliz”. O significado etimológico da metáfora é o de transferir ou transportar o significado. Elsa Morante aposta nessas transferências com mais vivacidade, colorido e força que o habitual, por isso ela nos oferece um retrato constante, ela convida o seu leitor a se esforçar para ver Useppe, entendê-lo, saboreá-lo. “Jamais existira uma criança tão alegre quanto ele. Tudo quanto via à sua volta despertava o seu interesse e deixava-o todo animado. Olhava divertido as gotas de chuva do lado de fora da janela, como se fossem confetes ou estrelas cadentes coloridas”⁷³.

A narrativa de Elsa Morante, apesar do lirismo, é pesada e a felicidade é algo inatingível tanto para si mesma como para os seus personagens.⁷⁴ O itinerário dessa

⁷² A.H. p. 107. L.S., p. 117: “Adesso, non era più nudo; ma infagottato, per ripararsi dal freddo, in vari cenci di lana che lo facevano sembrare un poco più tondo, come i cuccioli nel loro pelo. Il disegno del suo viso ormai si precisava con evidenza. La forma del nasino cominciava a profilarsi, diritta e delicata; e i tratti, puri nella loro minuzia, ricordavano certe piccole sculture asiatiche. Decisamente, non somigliava a nessuno della parentela; fuorché negli occhi, quasi gemelli di quelli occhi lontani. Gemelli, però, nella fattura e nel colore; non nello sguardo. L'altro sguardo, infatti, era apparso terribile, disperato e quasi impaurito; e questo, invece, era fiducioso e festante.”

⁷³ A.H. p. 107. L. S. P. 118: “Non s’era mai vista una creatura più allegra di lui. Tutto ciò che vedeva intorno lo interessava e lo animava gioiosamente. Mirava esilarato i fili della pioggia fuori della finestra, come fossero coriandoli e stelle filanti multicolori.”

⁷⁴ ANDREINI, A. Prefazione a E. MORANTE, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, X.

escritora é perseguir sonhos, elaborar criatura inatingíveis e, não custa repetir, fazer o fantástico dialogar com a realidade. As comparações constantes, sejam intertextuais, referenciais ou reais, são os instrumentos de trabalho retórico ao qual ela se dedicou arduamente, burilando assim essas imagens e oferecendo essa mão aberta ao leitor.

Assim, Giuseppe, preso desde o dia em que nascera, saía para o seu primeiro passeio pelo mundo, nem mais nem menos como Buda. Mas Buda saía do jardim esplendoroso do rei seu pai para encontrar-se, assim que chegou do lado de fora, com os fenômenos incompreensíveis da doença, da velhice e da morte; enquanto que para Giuseppe, pelo contrário, o mundo apresentou-se-lhe, naquele dia, como o verdadeiro jardim resplandecente.⁷⁵

Como afirmava Aristóteles⁷⁶, é preciso afastar a metáfora das coisas belas pela voz, pela potência, pelo olhar ou por qualquer outra sensação. Os homens usariam o duplo significado das palavras, ou seja, a metáfora, quando desejariam exprimir o que não teria como receber um nome ou que o nome não bastaria pra exprimir a sua real essência. Assim, com a retórica, a noção de realidade que o escritor deseja expor seria facilmente composta e descomposta. Entre outras definições aristotélicas, a metáfora é semelhança. E a hipotipose seria essa semelhança pela imagem. Aristóteles apela para a simplicidade de exemplos como esse: quando Homero diz “caminhou como um leão” seria semelhança, e ao dizer “caminhou um leão” seria metáfora. Aristóteles articula o conceito de comparação, oferecendo muitos exemplos que auxiliam na busca de uma definição para o uso da metáfora. E que pode ajudar também nas tentativas de definição da hipotipose.

Se a enunciação, como afirma Aristóteles, faz aparecer as coisas “diante dos olhos” é porque deve fazer ver coisas que acontecem mais do que acontecimentos futuros. Por isso se deve mirar a estes três resultados: a metáfora, a antítese e a clareza.⁷⁷ Se está diante dos olhos é metáfora. Mas nem sempre ela está diante dos

⁷⁵ A.H. p. 109. L.S., p. 120: “Così Giuseppe recluso fino dalla nascita compieva la sua prima uscita nel mondo, né più né meno come Budda. Però Budda usciva dal giardino lucente del re suo padre per incontrarsi, appena fuori, coi fenomeni astrusi della malattia, della vecchiaia e della morte; mentre si può dire che per Giuseppe, al contrario, il mondo si aperse, quel giorno, come il vero giardino lucente.”

⁷⁶ ARISTOTELE . *Retorica e poetica*. Torino: Utet Libreria, 2006. p. 321

⁷⁷ ARISTOTELE. Op. cit. p. 341. “Inoltre, se (l’elocuzione) faccia (apparire le cose) “davanti agli occhi”, giacché deve far vedere cose che si compiono più che cose future.”

olhos. É o que Homero fazia ao tornar vivas coisas que eram inanimadas. Ao pôr diante dos olhos uma imagem em palavras, o escritor transforma as coisas em movimento e vida, porque o ato é movimento.

É preciso construir as metáforas a partir do que é próprio e não evidente. Elsa Morante, na sua tentativa de dialogar o real com o fantástico, o lírico com a verdade, oferece convites constantes para ver aquilo que nos põe diante dos olhos. Mesmo que às vezes a narrativa proponha pôr uma cortina diante dos olhos. Assim, diante de um bezerro indo pro abatedouro, Usepe teve sua primeira revelação. “Talvez entre os olhos do menino e os do animal tenha sido trocado algum pensamento inesperado, secreto e imperceptível. De repente, o olhar de Giuseppe sofreu uma modificação estranha e jamais vista antes, mas que, todavia, ninguém se deu conta. Uma espécie de tristeza ou de suspeita cruzou o seu olhar, como se uma minúscula cortina escura caísse diante do seu rosto”⁷⁸.

Em todo o mundo narrativo de Elsa Morante se entrelaçam histórias pessoais e histórias de outros, sejam divinas ou humanas, sempre com o espírito de análise e fazendo referência a um contexto. A narração é imaginação, mas aparece também com um tom analítico. É a história com o “H” minúsculo que dialoga com a história com “H” maiúsculo em uma penumbra que avança sobre as páginas do romance. Se nas narrativas anteriores de Elsa Morante encontramos a alegoria e o tom de fábula, em *A História* o teatro das paixões, a ironia da representação restitui ao leitor, em um certo sentido de modo mágico, o além e o outro das coisas.⁷⁹

Além das imagens, em *A História* Elsa Morante procura representar também os sons, barulhos, rumores, na tentativa justamente de chamar esse leitor “desabituaado à leitura” a ter vontade de ver o que acontecia ali naquelas páginas que narram uma Roma imersa na guerra. É o caso da sinestesia encontrada, por exemplo, no trecho abaixo:

⁷⁸ A.H. p. 112. L.S. p. 122: “*E forse fra gli occhi del bambino e quelli della bestia si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile. D’un tratto lo sguardo di Giuseppe soffrì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale, tuttavia, nessuno si accorse. Una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti.*”

⁷⁹ SALSANO, Roberto. “Elsa Morante tra memoria e immaginazione”. *Rivista di Studi Italiani, Università di Roma Tre*. Anno XXIII, n° 2, Dicembre 2005, pp. 71-79. Disponível em www.rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=292

O vozerio invisível começava a ficar mais próximo e crescia, embora, assim mesmo, parecesse inacessível; era como se viesse de um local isolado e contaminado. Fazia lembrar certos clamores dos asilos, hospitais e prisões, porém misturados desordenadamente, como cacos atirados dentro da mesma máquina. No fim da rampa, num trilho abandonado e reto, estava estacionado um trem que pareceu a Ida de um comprimento interminável. O vozerio vinha lá de dentro.

Deviam ser talvez uns vinte vagões de gado, alguns escancarados e vazios, outros blindados com barras de ferro nas portas externas. Os carros não tinham nenhuma janela, segundo o modelo comum daqueles transportes, a não ser uma abertura minúscula e gradeada colocada no alto. Em algumas daquelas grades, viam-se duas mãos agarradas a ela ou dois olhos parados. Naquele momento não havia ninguém montando guarda no trem.⁸⁰

Essas vozes bestiais eram as vozes dos judeus retirados do gueto romano na noite anterior e que seguiam para os campos de concentração e de extermínio da ditadura nazista. Ida Ramundo, toda instinto e com pouco poder de perceber o perigo, seguia uma outra judia em busca da família. Ida arrastava Useppe com seus sapatos novos, sem nenhum motivo, somente pelo instinto de que devia seguir também para lá. Para a judia que procurava a sua família naqueles vagões, Ida era invisível, absurda, inexistente. Para o seu leitor implícito⁸¹, Ida era semelhante a um animal. Ainda na narração deste acontecimento na vida de Ida, Elsa Morante nos oferece um interessante exemplo de hipotipose por enumeração.

O interior dos vagões, castigados pelo sol ainda de verão, continuava a ribombar com aquele vozerio incessante. Na sua desordem, misturavam-se choros de crianças, discussões, salmos de procissão, falatórios sem nexo, vozes envelhecidas que chamavam suas mães; outras vozes conversavam em disparate (*sic*), quase cerimoniais, e outras ainda que até zombavam.

⁸⁰ A.H. p. 220. *“L’invisibile vocio si andava avvicinando e cresceva, anche se, in qualche modo, suonava inaccessibile quasi venisse da un luogo isolato e contaminato. Richiamava insieme certi clamori degli asili, dei lazzaretti e dei reclusorii: però tutti rimescolati alla rinfusa, come frantumi buttati dentro la stessa macchina. In fondo alla rampa, su un binario molto rettilineo, stazionava un treno che pareva, a Ida, di lunghezza sterminata. Il vocio veniva di là dentro.*

Erano forse una ventina di vagoni bestiame, alcuni spalancati e vuoti, altri sprangati con lunghe barre di ferro ai portelli esterni. Secondo il modello comune di quei trasporti, i carri non avevano nessuna finestra, se non una minuscola apertura a grata posta in alto. A qualcuna di quelle grate, si scorgevano due mani aggrappate o un paio d’occhi fissi. In quel momento, non c’erano nessuno di guardia al treno.” L.S. pp. 229-230.

⁸¹ O leitor implícito é uma categoria de análise textual de Wolfgang Iser usado nesse trabalho para investigar para quem Elsa Morante escreveu esse romance a partir das suas escolhas narrativas. O conceito será aprofundado nos capítulos seguintes.

De vez em quando sobressaíam gritos tenebrosos, ou então outros, de uma materialidade bestial, exclamando palavras elementares como “beber!” “ar!” Sobrepujando todas as vozes, uma mulher jovem soltava, de vez em quando, urros convulsos e lancinantes, típicos do trabalho de parto, que vinham de um dos últimos vagões.

Ida reconhecia este coro confuso. Não menos que os berros desesperados da senhora e que os conselhos cheios de sabedoria do velho senhor Di Segni, todo esse vozerio miserável dos vagões atraíam-na com uma doçura angustiante, como uma lembrança contínua que não lhe voltavam dos tempos, mas de uma outra dimensão de lá onde a ninavam as músicas calabresas do seu pai ou a poesia anônima das noites seguinte ou os beijinhos que lhe murmuravam queridinha, queridinha. Era um ponto de repouso que a puxava para baixo, na caverna promíscua de uma família exterminada.⁸²

A escritura permite qualquer tipo de relação estranha, como afirma John Durham Peters, porque quem está distante pode falar com alguém como se fossem vizinhos, influenciando seus pensamentos e ações. Os mortos falam com os vivos e muitos podem ler o que, na verdade, tinha sido escrito para poucas pessoas⁸³. A procura por uma conexão autêntica entre o escritor e o leitor é um dos desafios do ato de leitura. Lendo, o indivíduo pode ser capaz, mesmo se é um leitor desabituaado a ler, a usar as suas referências textuais na elaboração das inferências necessárias para ampliar o seu repertório de motivações e valores.

Elsa Morante, ao optar por recheiar de imagens a sua história, levou em consideração que o seu leitor só “veria” Ida Ramundo se ela fosse descrita e vivesse com toda intensidade possível. Provavelmente porque a década de 1970 já anunciava que as imagens estavam por toda parte e que o século XX seria dominado pela

⁸² A.H. p. 221. *“L’interno dei carri, scottati dal sole ancora estivo, rintronava sempre di quel vocio incessante. Nel suo disordine, s’acalcavano dei vagiti, degli alterchi, delle salmodie da processione, dei parlottii senza senso, delle voci senili che chiamavano la madre; delle altre che conversavano appartate, quasi cerimoniose, e delle altre che perfino ridacchiavano. E a tratti su tutto questo si levavano dei gridi sterili agghiaccianti; oppure altri, di una fisicità bestiale, esclamanti parole elementari come “bere!” “aria!” Da uno dei vagoni estremi, sorpassando tutte le altre voci, una donna giovane rompeva a tratti in certe urla convulse e laceranti, tipiche delle doglie del parto.*

*E Ida riconosceva questo coro confuso. Non meno che le strida quasi indecenti della signora, e che gli accenti sentenziosi del vecchio De Segni, tutto questo misero vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro canale: di là stesso dove la ninnavano le canzoncine calabrese di suo padre, o la poesia anonima della notte avanti, o i bacetti che le bisbigliavano carina carina. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un’unica famiglia sterminata.”*L. S. p. 230-231.

⁸³ PETERS, J. D. *Parlare al vento. Storia dell’idea di comunicazione*. Roma: Meltemi, 2005. p. 67.

comunicação pela imagem. Neste sentido, as escolhas narrativas de Elsa Morante apontam claramente uma proposta de envolver o leitor como um interlocutor da narradora onisciente, de forma que ele seja capaz de ver e perceber Ida e sua alteridade pelas palavras escolhidas na narração.

Esse poder da palavra é o que Pierre Bourdieu chamava de violência simbólica da palavra, ou seja, a ausência de poder sobre a escrita e a leitura seria uma das formas de exclusão mais violentas da sociedade contemporânea. O fato de não possuir o poder da palavra ou de não ser capaz de usá-lo faz o indivíduo sentir-se diferente e excluído, evitando a exposição e consequentemente também a sua alteridade. No caso do personagem Ida Ramundo existe um paradoxo significativo. Ela é uma professora, ou seja, por princípio teria justamente o poder da palavra. Mesmo sendo alfabetizada e alfabetizando outros, Ida não foi capaz de explorar o seu poder, portanto, para o resto do mundo ela aparece como uma pessoa enfraquecida e limitada.

Assim também Useppe, apesar de ser um personagem humanamente rico, uma criança inteligente e vivaz, para os outros aqueles “enormes olhos no rosto do tamanho de um punho” transformavam a sua figura em um ser sem importância, que passaria despercebido pela terra se a sua mãe não lutasse pela sua sobrevivência com tanta sofreguidão. Apesar disso, na carestia da guerra Ida não conseguiu alimentar bem o seu filho que, desnutrido, apresentou mais dificuldade ainda para dominar a palavra e o discurso para se comunicar com o outro. Tudo era destruição em volta de Useppe e ele se ressentiu disso, provavelmente acelerando a destruição do seu corpo.

Nos últimos meses da ocupação alemã, Roma tomou o aspecto de algumas cidades da Índia, onde só os abutres alimentam-se à vontade e não existe nenhum recenseamento de vivos ou mortos. Uma multidão de desabrigados e pedintes que tinham abandonado as suas aldeias destruídas, perambulava pelos degraus da igreja ou por baixo dos palácios do papa; e nos grandes parques públicos pastavam ovelhas e vacas desnutridas, fugitivas das bombas e das perseguições pelos campos. Não obstante a declaração de *cidade aberta*, as tropas alemãs estavam acampadas ao redor dos subúrbios, percorrendo as ruas com seus tanques.⁸⁴

⁸⁴ A.H. p. 294. “*Negli ultimi mesi dell’occupazione tedesca, Roma prese l’aspetto di certe metropoli indiane dove solo gli avvoltoi si nutrono a sazietà e non esiste nessun censimento dei vivi e dei morti. Una moltitudine di sbandati e di mendicanti, cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese o sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche denutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne. Nonostante la dichiarazione di città aperta, le truppe tedesche si accampavano intorno all’abitato, correndo le vie consolari con il fracasso dei loro carriaggi.*” L.S. p. 303.

Nesta descrição da cidade onde moravam Ida e Useppe durante a Segunda Guerra Mundial percebemos o valor “hipotipótico” da palavra, que colabora para realizar o desenho de uma situação social e urbana que só amedrontaria mais figuras fragilizadas e marginalizadas como Ida e Useppe. Como desabrigados, passam um bom tempo na periferia, em um galpão. Quando o salário de Ida volta a ser pago com regularidade, ela encontra abrigo em um quarto desocupado na casa de uma família. Quarto este que pertencia ao jovem da casa que foi para a guerra na Rússia. Ali, menos que no galpão, ninguém percebe Useppe, não demonstram interesse ou ternura por aquela criança. É Ida que supera as suas fraquezas para dar força ao filho, um ato de amor que aos outros parece exagerado e, por fim, até mesmo criminal, quando ela se vê roubando para alimentar Useppe.

Naqueles últimos dez dias de maio, ela cometeu, em média, um roubo por dia. Estava sempre alerta, como uma ladra, pronta para agarrar a primeira oportunidade que se lhe apresentasse. Até mesmo no câmbio negro, que funcionava em Tor di Nona, onde os contrabandistas vigiavam melhor do que os mastins, conseguiu com a sua destreza incrível pegar um pacote de sal, que mais tarde dividiu com Filomena, em troca de polenta branca.

Ida caíra, de repente, em uma degradação sem escrúpulos. Se fosse menos velha e feia, talvez tivesse ido fazer a vida como Santina. Ou então, se tivesse sido mais prática, teria seguido o exemplo de uma aposentada cujo nome era Reginella, cliente de Filomena, que de vez em quando ia pedir esmolas nos bairros ricos de Roma Alta, onde ninguém a conhecia. Porém, aqueles centros de luxo - além de serem o feudo dos comandos alemães - pareciam-lhe situados a uma distância incrível e inatingível, não menos que Persépolis ou Chicago.

Assim mesmo, nesta Ida surpreendente, como se fosse um fenômeno duplo, a natural timidez do seu caráter perdurava, aliás crescia morbidamente. Enquanto corria as ruas roubando, quase não tinha coragem para usar o fogão da sua locadora. Afastava não só as mãos, mas até mesmo os olhos dos alimentos da família Marrocco, como procedem os selvagens com os tabus. E na sala de aula parecia ser muito mais uma aluna do que a professora, a tal ponto que seus pupilos, embora definhados pela fome, estavam quase se transformando numa turma sem modos. (Por sorte, o

fechamento antecipado das escolas chegou em tempo de poupá-la dessa afronta, pela qual jamais passara em toda a sua carreira).⁸⁵

Este é mais um exemplo de construção em que se identifica o uso da hipotipose para definir melhor a alteridade dos personagens. A hipotipose é um estímulo não somente a ver o que o escritor propõe, mas a ter “vontade” de ver, a desenvolver um real interesse por aquelas vidas que ali são representadas. Entre as palavras e as imagens existe uma espécie de interação que é um caminho de ida e volta, e que precisa ser percorrido pelo leitor que possua as características desejadas pelo autor ao compor a narrativa.

A partir dos exemplos citados anteriormente, retornamos à classificação da hipotipose proposta por Umberto Eco. Pode-se produzir hipotipose por **denotação**, como quando se diz que entre um lugar e outro existe uma certa distância. Voltamos ao texto de Elsa Morante para fornecer um exemplo: “No começo, os dois não se afastavam muito da Via Bodoni. As suas colunas de Hércules eram, de um lado, a rua que acompanhava o Tibre até as bases do Monte Aventino, e mais para baixo a Porta San Paolo.”⁸⁶ Esta descrição leva o leitor a passear pelas ruas de Roma, ao romano reconhecer o caminho, ao forasteiro imaginar o percurso. A hipotipose é também uma **descrição minuciosa**, como

⁸⁵ A.H. p. 302-303. “*In quell’ultima decade di maggio, essa commise, di media, un furto al giorno. Stava sempre di guardia, come una borsaiole, pronta alla prima occasione di arraffare. Perfino al Mercato Nero di Tor di Nona, dove i mercanti del vigilavano peggio di mastini, con la sua destrezza incredibile riuscì a predare un pacchetto di sale, che a casa poi spartì con Filomena, in cambio di polenta bianca.*

D’un tratto, era caduta in una depravazione senza scrupoli. Fosse stata meno vecchia e brutta, si sarebbe magari buttata al marciapiede come Santina. Oppure, fosse stata più pratica, avrebbe seguito l’esempio di una pensionata di nome Reginella, cliente di Filomena, che andava ogni tanto a mendicare nei ricchi quartieri di Roma Alta, dove non era conosciuta. Ma quei centri di lusso - oltre che feudo, oramai, dei Comandi tedeschi - a lei si mostravano da sempre situati in una lontananza straniera e irraggiungibile, non meno di Persepoli o Chicago.

E tuttavia, in questa Ida inaspettata, come in un fenomeno doppio, la timidezza naturale del carattere perdurava, anzi cresceva morbosamente. Mentre correva le strade rubando, a casa poi quasi non s’attentava a usare i fornelli, nella cucina comune. Dai cibi (alquanto scarsi) della famiglia, scansava, non dico la mano, ma perfino l’occhio, come i selvaggi dai tabù. E in classe, piuttosto che una maestra, pareva ridotta a una scolaretta spaurita: al punto che i suoi bambinelli, per quanto sfiatati dalla fame, già rischiavano di trasformarsi in una banda senza riguardi. (Per fortuna, la chiusura anticipata delle scuole sopravvenne in tempo a risparmiarle questo affronto, mai subito finora nella sua carriera.” L.S. p. 311

⁸⁶ A.H. p. 449. “*Sui primi tempi, i due non si allontanavano troppo da Via Bodoni. Le loro colonne d’Ercole erano da una parte il Lungotevere, poi le pendici dell’Aventino, e più in là Porta San Paolo*”. (L.S. p. 457).

essa visão hipotípica que Elsa Morante oferece de Nino adulto, o filho mais velho de Ida:

Era alto, bem feito de corpo, bronzeado pelo sol, esperto, elegante, cabelos cacheados e vestido como os americanos. Usava uma jaqueta curta de couro que lhe chegava apenas à cintura, com camisa e calças civis, confeccionadas com tecido americano. As calças, muito bem passadas, presas por um magnífico cinto de couro e apertadas nas pernas, e nos pés usava botas de couro cru, do tipo que se vê nos filmes de *cowboy*. A camisa aberta no peito deixava ver uma corrente de ouro de onde pendia um coraçãozinho também de ouro.⁸⁷

A descrição do refúgio de Ida e Useppe, logo após o bombardeamento do prédio onde moravam no centro de Roma, também nos ajuda a compreender essa necessidade de apresentar uma imagem por meio da descrição proposta pela escritora, com a intenção de revelar um pouco mais das sensações do ambiente onde os personagens estavam.

Pietralata era uma zona estéril do campo, na periferia extrema de Roma, onde o regime fascista havia instituído, alguns anos atrás, uma espécie de aldeia para rejeitados, ou seja, famílias pobres expulsas pelas autoridades das suas antigas residências no centro da cidade. O próprio regime tinha construído apressadamente para eles, com materiais do governo, este novo bairro, composto de alojamentos rudimentares feitos em série, os quais agora, embora fossem recentes, já pareciam velhos e estragados. Se bem me recordo, eram casinhas retangulares, dispostas em fila, todas elas com a mesma cor amarelada, no meio de um terreno sem vegetação nem calçamento, no qual só aparecia algum arbusto, que já nascia seco, e quanto ao resto, poeira ou lama, segundo a estação. Do lado de fora, viam-se umas caixas de cimento, adaptadas para servirem de privada ou lavatório e uns tanques com o formato de forquilha. Em cada uma daquelas

⁸⁷ A.H. p. 320-321. “*Era riccetto, alto, ben fatto, abbronzato di sole, ardito, elegante, tutto vestito all’americana. Aveva un giubbetto di cuoio all’americana, corto alla vita, con camicia e pantaloni da civile, però di tela militare americana. I pantaloni bene stirati, chiusi da una magnifica cintura di cuoio e stretti di gamba, gli terminavano in certi stivaletti di pelle cruda, di quelle arroganti, del tipo che si vede nei western. E dalla camicia aperta gli si vedeva ballare sul petto una catenina d’oro, con appeso un cuoricino di’oro.*” p. 329.

casinhas-dormitório amontoavam-se famílias e gerações, às quais se misturavam, agora, uma população errante de fugitivos de guerra.⁸⁸

A hipotipose pode ser também um **elenco** de coisas que a escritora enumera com a clara intenção de oferecer uma imagem de um ambiente, um lugar, ou um quarto. Ao mesmo tempo esse elenco indica uma descrição. A opção pela hipotipose pode ser também uma necessidade do autor em propor um **acúmulo de eventos ou de personagens**. Este acúmulo oferece uma visão do espaço onde os fatos ocorrem na narrativa. Temos um exemplo na descrição da família chamada “Mil”, que aparece na história no refúgio de Pietralata e que divide com Ida esse espaço.

Contá-los era muito difícil, uma vez que compunham uma tribo flutuante, porém nunca eram menos de doze, e arranjando-se com suas atividades e profissões diversas, gozavam de uma prosperidade relativa. Havia alguns jovens, que só apareciam de vez em quando, mantendo-se afastados ninguém sabia exatamente onde, por medo dos ataques alemães. Havia uma velha romana, chamada de irmã Mercedes, que ficava sempre sentada com uma colcha em cima dela devido à artrite, e guardava escondido um depósito de sobras de alimentos. Havia o marido de Mercedes, napolitano e que também se chamava Giuseppe. Havia mais outras duas velhas - sendo que a mais tagarela, de nome Ermelinda, era chamada por Useppe de Dinda - um

⁸⁸ A.H. p. 158. “Pietralata era una zona sterile di campagna all’estrema periferia di Roma, dove il regime fascista aveva istituito qualche anno prima una sorta di villaggio di esclusi, ossia di famiglie povere cacciate via d’autorità dalle loro vecchie residenze nel centro cittadino. Lo stesso regime aveva provveduto frettolosamente a fabbricare per loro, con materiali autarchici, questo nuovo quartiere, composto di alloggi rudimentali fatti in serie, i quali adesso, benché recenti, apparivano già decrepiti e imputriditi. Erano, se ben ricordo, delle casupole rettangolari messe in fila, tutte di uno stesso colore giallastro, in mezzo a un terreno brullo e non selciato, che produceva solo qualche arboscello nato secco, e per il resto polvere o melma, a seconda delle stagioni. Fuori delle casupole, ci si vedevano certi casotti di cemento, adibiti a latrina o a lavatoio, e degli stenditoi simili a forche. E in ognuna di quelle casupole-dormitorio ci si ammassavano dentro famiglie e generazioni, a cui si mischiava, adesso, una popolazione errante di fuggiaschi della guerra.” L.S. pp. 171-172.

outro velho, algumas noras jovens e muitas criancinhas de ambos os sexos.⁸⁹

As possibilidades de expressão dessa figura retórica ampliam a dimensão de construção dos personagens na literatura. Inclusive na alteridade, este ato ou estado de ser o Outro tão citado nos estudos feministas, desconstrucionistas, pós-coloniais ou psicanalíticos. Na questão da alteridade, o tema central é a relação entre o eu e os outros. Ou seja, só podemos compreender a nós mesmos a partir do momento que aceitamos e percebemos os valores do Outro, que pode ser algo inatingível e sagrado ou mesmo a representação de si mesmo.

Através das descrições e enumerações, elaboração de imagens e sensações a literatura colabora para dar sentido a esse Outro, como observa Carlos Ceia, a partir da sua leitura de Lacan: “O Outro não pode ser dito num sentido. Não há uma explicação gratuita que o defina de imediato. Ele é o grande Outro da linguagem, que está para a linguagem como o Dasein está para o ser: aí - estar/ser- aí, eis a natureza do Outro, que se interpõe como terceira entidade em toda a dialética ou diálogo. O Outro é, pois, aquele ser fantástico que se agita dentro de mim. É o Outro do desejo como inconsciente. Por isso o Outro é o verdadeiro dado inicial e não o sujeito.”⁹⁰

Neste sentido a alteridade aparece como esse desejo inconsciente dos personagens de aparecerem e agirem. É a partir dela que a existência realmente se realiza e a retórica, pela sua ampla possibilidade de ser o Outro na linguagem, é um elemento definitivo para o texto literário que se propõe a ir além do estabelecido.

⁸⁹ A.H. p. 160. “Contarli con esattezza era difficile, poiché componevano una tribù fluttuante; però non erano mai meno di dodici, e arrangiandosi, fra tutti, in varie attività e mestieri, godevano di una prosperità relativa. C'erano alcuni giovanotti, i quali comparivano solo a intervalli, tenendosi di solito al largo chi sa dove, anche per timore delle razzie tedesche. C'era una vecchia romana grossissima, di nome la sora Mercedes, che stava sempre seduta su una panchetta con una coperta adosso per causa dell'artrite, e custodiva, sotto la coperta, un deposito di derrate alimentari. C'era il marito di Mercedes, napoletano, e di nome, pure lui, Giuseppe. C'erano altre due vecchie (di cui la più conversevole, di nome Ermelinda, veniva intesa da Ueseppe come Dinda), un altro vecchio, alcune nuore giovani, e, di piccoli, diversi ragazzini, fra femminelle e machietti.”L.S. p. 173.

⁹⁰ CEIA, C. s.v. “Alteridade”, *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>, consultado em 05-05-2010.

2.2 A maternidade e seu lugar nessa *história*

A história de Ida Ramundo e seu filho Useppe pretende provocar ternura e compaixão no leitor analfabeto de Elsa Morante. Tanto a professora solitária estuprada e encurralada pela guerra como o menino desnutrido e epilético são personagens extremamente trágicos que representam a ausência de esperança na humanidade. O pessimismo de Elsa Morante permeia toda a narrativa, não existe nenhuma possibilidade de um final feliz, de uma redenção, de um reencontro. A vida é perdição, ausência de perspectivas, morte. O maior medo de Ida sempre foi a solidão e a maternidade de alguma forma aplacou esse seu temor. Por isso a perda dos dois filhos provoca nessa personagem a anulação e a loucura.

A literatura pode ser investigada como reflexo de um momento histórico, de um modo de agir e pensar que representem uma determinada sociedade, seus temores e angústias. Neste sentido, *A História* é reconhecida como uma obra que demonstra o espanto da escritora diante do inevitável, da mesma forma que pretende ser a denúncia da crueldade, da falta de solidariedade e do sofrimento como parte indissociável da vida humana. Ida Ramundo é uma mulher que não cresceu, não amadureceu, não conseguiu assumir a sua individualidade. Em parte o patológico explica essa mediocridade intelectual e existencial da personagem. Mas a crueldade do ambiente, a falta de perspectivas e a solidão aumentaram ainda mais o sentimento de inadequação dessa professora primária em relação ao mundo.

Ela nunca entrara em intimidade com o seu próprio corpo, chegando ao ponto de nem olhá-lo, nem mesmo quando se lavava. Seu corpo crescera juntamente com ela, mas como um estranho. Nem mesmo na sua adolescência fora bonito: tornozelos grossos, com os ombros estreitos e o busto precocemente desenvolvido. A única gravidez que apanhara fora suficiente, como uma moléstia, para deformá-lo para sempre. Em seguida, na sua viuvez, jamais pensara

que alguém poderia usá-lo como um corpo de mulher, para fazer amor. Com os seus quadris grandes demais e magro em todo o resto, o corpo se transformara-se apenas em um peso para carregar.⁹¹

Feia e insegura, Ida não se via como uma mulher desejável - e certamente não o era. Por isso o estupro pelo soldado alemão foi tão absurdo e inacreditável. O sentimento predominante era a vergonha que alguém descobrisse ou desconfiasse do ocorrido. Suas únicas preocupações eram os filhos, Nino e Useppe. Para eles vivia, trabalhava, *tirava avanti*. Com Nino, no entanto, Ida nunca conseguiu estabelecer uma relação de confiança e compreensão. O diálogo entre eles era impossível e Nino tinha um comportamento transgressor e nervoso que indicava também algum tipo de transtorno patológico.

Às vezes, depois do almoço, perseguido pelas zangas de Ida, Ninnuzzu sentava-se à mesinha para fazer os deveres escolares. Mas logo começava a bocejar, como se estivesse doente. E enquanto folheava os livros com uma expressão amarga, como se não soubesse o que fazer com eles, de vez em quando rasgava um pedaço de uma página, mastigava-a, cuspidando-a depois no chão. Finalmente, enjoado por causa daquele martírio absurdo, levantava-se dizendo que antes de começar a estudar tinha necessidade de tomar um pouco de ar puro.⁹²

A vida da personagem Ida Ramundo antes do nascimento do bastardo Useppe girava em torno desse outro menino, que perde o pai cedo e que não consegue nutrir respeito pela fraqueza e estado de evasão em que vive a sua mãe. A questão social que Elsa Morante enfrenta nessas relações da mãe com seus filhos reflete mais uma vez a tentativa de revelar a alteridade de mulheres submissas e esquecidas pelo resto da

⁹¹ A.H. p. 75. L.S., p. 83: “*Essa non aveva mai avuto confidenza col proprio corpo, al punto che non lo guardava nemmeno quando si lavava. Il suo corpo era cresciuto con lei come un estraneo; e neppure nella sua prima giovinezza non era mai stato bello, grosso alle caviglie, con le spalle esili e il petto precocemente sfiorito. L’unica gravidanza sofferta era bastata, come una malattia, a deformarlo per sempre; e in séguito, con la vedovanza, lei non aveva pensato più che qualcuno potesse usarlo come un corpo di donna, per farci l’amore. Con quella sua eccessiva gravezza dei fianchi, e patito nel resto delle membra, esso le era diventato, oramai, solo un peso di fatica.*”

⁹² A.H. p. 131. L.S., p. 145: “*Nei dopopranzi, a volte, perseguitato dai bronchi di Ida, Ninnuzzu si sedeva al tavolino, per fare i compiti di scuola. Ma subito incominciava a sbadigliare, quasi avesse la malaria. E mentre sfogliava i libri con uno sguardo amaro, come non sapesse quale uso farne, ogni tanto ne stracciava dei pezzi di pagina e li masticava, risputandoli poi subito per terra. Infine, nauseato da quel martirio assurdo, si alzava dicendo che prima di mettersi a studiare aveva bisogno di prendere aria.*”

sociedade. A única realização possível para Ida é o de gerar e criar os seus filhos, todo o resto não significaria nada na sua existência, amarga e privada de prazeres individuais. Por isso o seu desespero diante da decisão do primogênito de abandonar a escola, ele que ela esperava ver como um literato ou um cientista - o que está dentro da normalidade do comportamento materno - mas, no caso de Ida, ocorre também uma total impossibilidade de mudar o curso dos acontecimentos. Assim como acontece com a grande História, com a sua história pessoal e a do seu filho Nino, ela também será arrastada pelos fatos.

A tensão filosófica que se encontra na obra de Elsa Morante é entre a razão e a vida. Os indivíduos são suscetíveis aos interesses e desejos da sociedade na qual estão inseridos, ao mesmo tempo que as fraquezas e ânsias ampliam ou limitam as suas escolhas. A angústia da solidão, que é uma marca da própria escritora, pode ser identificada assim na sucessão de personagens solitários que encontramos na narrativa morantiana.

Quando Nino lhe fez aquela comunicação catastrófica, pareceu ficar arrepiada até os cabelos, como alguns pequenos e indefesos animais quando assumem um aspecto terrificante. Como de costume, num pobre e burlesco arremedo de sua mãe Nora, sentiu em seus lábios as trágicas investidas dos filhos de Sion contra Tiro ou Moab...E por entre estes impropérios e lamentações, andava de cá para lá na cozinha, quase como se esperasse que da chaminé ou da parte debaixo da pia, surgisse diante dela uma forma qualquer de aliança...Mas nada mais havia a fazer, ela era sozinha para combater contra Nino. E os seus protestos tinham nele o mesmo efeito que teria a voz de um grilo ou de uma rã para um pistoleiro que cavalga nos pampas.⁹³

Mais uma vez Elsa Morante nos convida a ver a sua personagem em imagens intertextuais, relacionando os sentimentos e as vivências de Ida a fatos históricos ou literários. Ida age como um grilo saltitante nos pampas e na relva molhada, Ida é semelhante a uma rã tentando escapar das patas do enorme cavalo no qual está sentado

⁹³ A.H. p. 134. L.S., p. 148-9: “*All’annuncio catastrofico di Nino, addirittura parve gonfiarsi fino nei capelli, come certi piccoli animali indifesi quando assumono l’aspetto terrificante. Secondo il solito, in una povera e buffa riesumazione di sua madre Nora, ritrovò sulle proprie labbra le tragiche invettive dei figli di Sion contro Tiro o Moab...E fra questi impropèrii e lamentazioni, si sbatteva qua e là per la cucina, quasi sperasse che dalla cappa del camino, o da sotto l’acquaio, davanti a lei spuntasse una qualche forma di alleanza, o di aiuto...Ma non c’era niente da fare: essa era sola, a combattere contro Nino. E le sue proteste, a lui, facevano, più o meno, l’effetto che farebbe la voce di un grillo o di una ranocchia a un pistolero che cavalca nella pampa.*”

o seu filho mais velho, grande e poderoso como um pistoleiro foragido. Ida não pode lutar contra essas forças porque ela não domina os seus próprios monstros e não poderá dominar nada fora de si.

A forma dramática da narrativa de Elsa Morante é também resultado do trágico na sua própria vida, presente desde a adolescência. Procurando a própria sobrevivência, sentindo-se deslocada ou diferente e, no fim da vida, extremamente preocupada com a aparência física. Os personagens femininos de Elsa parecem ser inspirados no sentimento de inadequação experimentados pela própria autora. Além de Ida Ramundo, ela criou a enclausurada Elisa e sua mãe deprimida Ana Massia em *Menzogna e sortilegio*, a controversa Aracoeli, do livro homônimo, entre outras mulheres-personagens que revelam um pouco do caráter e das angústias presentes na vida da escritora.

É muito significativo o lirismo na narração do nascimento de Useppe e das suas descobertas sobre o mundo, que deixam entrever o instinto materno e a celebração da maternidade como referência para o trágico. As descrições, os nomes, os elencos de objetos e situações oferecem ao leitor uma escritora que assume o instinto materno da sua protagonista, acompanhando o desenvolvimento daquela pequena criatura como se fosse um filho, como se ela tivesse vivido aquela gestação, dado à luz, amamentado e aquecido aquela frágil criança. Ao mesmo tempo, Elsa Morante se dedica a um rigor histórico, narrando com precisão os fatos da História italiana durante a Segunda Guerra. Na sua *pietas* temos também personagens secundários generosamente construídos, como Caruli e sua relação “maternal” com Useppe, da mesma forma como o anarquista Carlo Vivaldi/Davi Segre desenvolve uma inesperada relação afetiva com o menino. Toda a narrativa é permeada pelo tom pessimista, mas como um hino à esperança entoado pelos humildes, pelos “pequenos” do Evangelho de Lucas, como Elsa Morante indica na epígrafe.

A partir dessa leitura, uma característica marcante do romance é a presença do tom maternal. Como afirma Iser, “todos os modelos textuais representam decisões heurísticas”. Estes modelos não seriam o próprio texto, mas ofereceriam acessos a ele, o que significa que: “O texto nunca se dá como tal, mas sim se evidencia de um certo modo que resulta do sistema de referências escolhidos pelos intérpretes para a sua

apreensão.”⁹⁴ A ficção pode ser qualificada como uma figura autônoma da realidade e, neste caso, a escritora não parece preocupada com o significado dessa ficção, mas sim com os efeitos que a sua narrativa pode ter no leitor, que irá interpretá-la de acordo com a “dimensão pragmática” do texto. A conduta do leitor diante da narrativa é dirigida por dois elementos: a relação entre o texto e a realidade e entre o texto e o próprio leitor.

A História propicia uma interpretação que, na análise de leitura, se transforma também em uma reflexão sobre o caráter sociológico, histórico e mesmo estilístico da maternidade e o seu papel na construção da alteridade feminina. Após o bombardeamento do seu prédio, Ida se refugia em um galpão com outras famílias também desalojadas. Aqui, o sofrimento de Ida pela ausência de privacidade, a vergonha e autocomiseração são ampliadas, oferecendo um retrato cada vez mais devastador da sua identidade.

Ida temia sempre estar atrapalhando, ser demais, e apenas muito raramente saía do seu cantinho, vivendo recolhida atrás da sua cortina, como um preso numa solitária. Enquanto se vestia ou se despia, receava que algum estranho aparecesse por trás da cortina, ou que a visse através dos furos dos sacos. Envergonhava-se todas as vezes que ia ao banheiro, onde muitas vezes era preciso entrar na fila. No entanto, aquele quartinho fétido era o único lugar que lhe concedia, pelo menos, alguma pausa de isolamento e tranquilidade.⁹⁵

A história de Ida é semelhante a de tantas mulheres que sentem dificuldade de se adequar à vida social e sofrem as angústias e ansias em níveis mais elevados do que seria considerado normal. Este sofrimento patológico de Ida se deve em parte à sua excessiva timidez, mas também provavelmente da doença nervosa que dominava o seu frágil corpo. Apesar da doença estar controlada na idade adulta, com uso de calmantes e soníferos, ainda apresentava marcas dos acessos epiléticos sofridos na primeira infância. O comprimido para dormir, a sonolência sempre presente, a ausência de vontade

⁹⁴ ISER, W. Op. cit. v. 1. p. 101

⁹⁵ A.H. p. 171. “*Essa temeva sempre di disturbare, d’essere di troppo; e solo di rado sortiva dal proprio angolo, vivendo rincantucciata dietro la sua tenda come un carcerato in una cella di isolamento. Mentre si svestiva o si rivestiva, tremava che qualche estraneo si affacciasse alla tenda, o la intravedesse di fra i fori della tela di sacco. Si vergognava ogni volta che andava al cesso, davanti al quale, spesso, era necessario fare la fila; ma intanto, quel camerino fetido era l’unico luogo che le concedesse, almeno, una pausa di isolamento e di quiete.*” L.S. p. 184.

refletem não somente a postura desta mulher diante da vida, mas a presença de doenças do espírito na existência humana.

A maternidade teria sido para Ida também uma espécie de válvula de escape para as suas angústias e a fonte de força e determinação para continuar a sua história. É a partir dessa sua condição de mãe que ela organiza e planeja os seus atos. Durante a Segunda Guerra, vivendo entre os desalojados na periferia de Pietralata, em Roma, a professora viveu momentos de medo e angústia que se relacionam diretamente à sua condição, como quando temia que a polícia alemã a prendesse - e também o pequeno Useppe - porque ela era de origem judia. Em uma noite, temendo o pior, ela se preparou para uma fuga. Elsa Morante convida, através das imagens sugeridas pelas suas palavras, a ver e sentir com Ida. É mais um caso de hipotipose que colabora na construção do personagem e que demonstra a crise de ansiedade e pânico - no sentido patológico identificado pela psiquiatria - que se apodera da personagem:

Deitara-se vestida e procedera da mesma forma com relação a Useppe. Nem ao menos tomara o seu calmante, para evitar que os alemães, se viessem prendê-la durante a noite, a surpreendessem despreparada. Mantinha-se agarrada ao filho, pois decidira que, assim que ouvisse os passos inconfundíveis dos militares e as suas batidas na porta, tentaria fugir, atirando-se do telhado com Useppe nos braços; em seguida, correria e correria através dos prados até alcançar o pântano, onde se afogaria junto com ele. Os pavores contidos há anos, rompendo-se diante do terror imediato desta noite, cresciam envoltos numa fantasia violenta e sem trégua. Pensava sair à toa pelas ruas, com Useppe entre os braços, sem ligar para os tiroteios anti-aéreos, pois os vagabundos tornam-se invisíveis....(...) Novamente, como no passado, os seus receios contraditórios perseguiram um cometa misterioso que a orientava na direção dos judeus, prometendo-lhe, bem no fundo, um estábulo materno, quente pela respiração dos animais e pelos seus imensos olhos que não julgavam, eram tão-somente piedosos.⁹⁶

⁹⁶ A.H. pp. 214-215. “S’era coricata vestita, e così pure vestito aveva lasciato Useppe; e non aveva nemmeno preso il sonnifero, per evitare che i Tedeschi, se venivano a cercarla durante la notte, la sorprendessero impreparata. Si teneva stretta a Useppe, avendo deciso che, non appena da fuori udisse il passo inconfondibile dei militari e il loro picchiare all’uscio, tenterebbe la fuga per i prati calandosi giù dal tetto col figlietto in braccio; e se inseguita, correrebbe fino alla marrana per affogarsi dentro assieme a lui. Le paure covate da anni, rompendosi nel territorio immediato di stanotte, le crescevano a una fantasia smaniosa e senza sfogo. Pensava di uscire a caso nelle strade, con Useppe addormentato in braccio, incurante del coprifuoco, poiché tanto i vagabondi notturni, a un certo grado dell’onore terrestre, diventano invisibili...(...) Di nuovo, come in passato, le sue paure contraddittorie rincorrevano alla fine una cometa misteriosa, che la invitava in direzione dei Giudei: promettendole, laggiù in fondo, una stalla materna, calda di respiri animali e di grandi occhi non giudicanti, solo pietosi.” L.S. p. 225.

A figura de Ida não é a expressão de como são ou foram as mulheres na história. Mas essa personagem provoca potenciais leitoras que podem se reconhecer; ou mesmo despertar a revolta diante dessa falsa passividade feminina. A estratégia retórica de *A História* é dar relevo às mulheres que são objetos de agressão e marginalização. Mas esta opção retórica de Elsa Morante não corresponde a uma tese sobre a identidade feminina, é na verdade uma estratégia comunicativa e uma determinada concepção do desejo individual na história.

Porém, assim que lhe caiu sob os olhos, em princípios de dezembro, aquela lei dupla só teve um significado para ela: a partir daquele momento era uma vigiada especial da polícia. A sua culpa já fora contemplada pela lei, sem equívocos nem compromissos, e denunciada a todo mundo sobre as paredes da cidade:

Procura-se uma tal Ida, apelidada Iduzza, de raça mista, mãe de dois filhos, o mais velho desertor e militante da resistência, e o mais novo bastardo, de pai desconhecido. Ida não tinha muito medo no que se referia a Ninnarieddu. Assim que pensava nele, via-o, no seu andar jingado (*sic*), nas pernas longas e retas e os pés espalhados para fora, que sobrepujava todos os percalços ou confusões, um filho invulnerável. Porém, com relação a Useppe era perseguida por tremendos pavores. Todo mundo sabia que durante a perseguição aos judeus, os nazistas tinham arrancado as crianças, mesmo as que estavam nos braços de suas mães, atirando-as nos seus tétricos furgões, como se fossem lixo; e que em certas aldeias, em represália por alguma coisa ou por estarem bêbedos, ou até mesmo por prazer, tinham assassinado as crianças, esmagando-as com seus tanques, queimando-as vivas ou batendo com elas contra as paredes. Naquele tempo poucas pessoas acreditavam nestas notícias (que na verdade - é preciso repeti-lo - foram posteriormente confirmadas pela História e, aliás, representavam apenas uma pequena parte da realidade), julgando-as inconcebíveis. Mas Ida não conseguia afastar aquela visão, e por isto as ruas de Roma e do mundo pareciam-lhe repletas de possíveis assassinos do seu Useppetto, pequeno pária sem raça, subdesenvolvido, subnutrido, pobre exemplo sem valor. Às vezes, não apenas os fascistas e nazistas, mas todos os seres humanos adultos pareciam a ela assassinos; e corria pelas ruas apavorada, para só parar, exausta e com os olhos esbugalhados, no refúgio; e já da rua vinha

gritando Useppe! Useppe!, e ria-se como uma menina ingênua ao ouvir a sua vozinha que lhe respondia: - Olá, mãe!!⁹⁷

Além de Ida, aparecem muitas outras mães em *A História*, tal fato comprova que o tema “maternidade” tem um lugar de destaque no romance. É por meio desse comportamento singular, ser mãe, que muitas mulheres comprometem a sua alteridade e que a transformam em indivíduos diferentes diante dos outros. Uma alteridade em confronto com o da mulher sem filhos. Ida Ramundo, por exemplo, consegue se expressar enquanto indivíduo somente quando se torna mãe.

Com exceção da gata Rossella, que abandona seu filhote até morrer de fome, as mães em *A História* lutam dolorosamente pela vida de seus filhos. Rossella age com seu instinto animal de sobrevivência, sem as questões e ansiedades que regem a maternidade no campo humano e que tornam essa experiência uma das mais profundas da humanidade. A ausência de consciência e de um saber anterior legitimam o comportamento da gata diante da maternidade inesperada, como podemos observar na descrição do parto fornecida por Elsa Morante:

Quando a noite já estava bastante adiantada, e ninguém mais se lembrava dela, inesperadamente deu um miado estranho e inquieto, saiu de sob a pirâmide de carteiras, perambulando por ali, com um lamento pungente que implorava: ajudem-me, ajudem-me. Estava possuída por uma excitação tão intensa, como jamais experimentara antes. E então foi se

⁹⁷ A.H. p. 261. “*Però la doppia ordinanza, che le cadde sotto gli occhi ai primi di dicembre, per lei significava che, da quel momento, essa era ufficialmente una vigilata speciale della Polizia. La sua colpa veniva ormai contemplata dalla legge, senza equivoci né compromessi, e denunciata al mondo sui muri: Si ricerca una tale Ida, detta Iduzza, di razza mista, madre di due figli, il primo disertore partigiano e il secondo bastardo di padre ignoto. Per Ninnarieddu, essa non aveva troppa paura: appena pensava a lui, lo vedeva, nella sua camminata da balletto, con le gambe lunghe dritte e i piedi sbattuti in fuori, che sfondava qualsiasi intoppo o tumulto, figlio invulnerabile. Ma la perseguitavano orrende paure nei confronti di Useppe. Si sapeva che durante la razzia degli Ebrei, i Tedeschi avevano afferrato le creature, pure quelle in braccio alle madri, buttandole nei loro luttuosi furgoni come stracci da immondezza; e che in certi villaggi, per rappresaglia o ubbriachezza o solo per gusto, avevano ammazzato dei bambini schiacciandoli coi carri armati, o bruciandoli vivi, o sbattendoli contro i muri. A queste notizie (le quali invero - occorre ripeterlo - furono poi confermati dalla Storia, e anzi rappresentavano solo una piccola parte della realtà) poca gente, allora, dava fede, stimandoli troppo incredibili. Ma Ida non riusciva a scacciare quelle visioni: così che le strade di Roma e del mondo le si mostravano affollate di possibili carnefici del suo Usepetto, piccolo paria senza razza, sottosviluppato, malnutrito, povero campione senza valore. A volte, non solo i tedeschi e i fascisti, ma tutti gli umani adulti le parevano assassini; e correva le strade sbigottita, per approdare esausta e con gli occhi spalancati nello stanzone, cominciando dalla strada a chiamare Useppe! Useppe! e ridendo come una bambina malata alla vocetta che le rispondeva: “A’mà!!” L.S. p. 268*

enfiar no seu buraco no meio da palha, atrás da cortina, onde, dali a pouco, deu à luz um gatinho.⁹⁸

Mas ao mesmo tempo não é racionalmente possível culpar Rossella pelo abandono, como fazem todos os habitantes do galpão de Pietralata. Ao perceber que não tinha leite para amamentar o filhote, a gata não tinha como procurar uma alternativa na limitação do seu pensamento e nível de reflexão. É interessante essa proposta de Elsa Morante em demonstrar a diferença do grau de entrega e responsabilidade da maternidade no mundo animal em comparação ao experimentado pela personagem humana. A alteridade da gata sofre um julgamento negativo porque o seu comportamento subverte as regras estabelecidas na sociedade. Carregando nas hipotiposes dramáticas, assim Elsa Morante descreve essa experiência materna animal:

Ninguém esperava por aquilo, já que nem tinham percebido que estivesse grávida. Na verdade, era um único filhotinho, fraco, tão minúsculo que parecia muito mais um ratinho do que um gato. Embora fosse muito nova e com muito pouca idade, ela tratou logo de arrancar a membrana que o envolvia com mordidas impacientes e quase raivosas, como o fazem todas as mães gatas experientes. Depois começou a lambê-lo rápido, muito rápido, como todas as mães gatas, até que o gatinho deu o seu primeiro miado, tão fino que parecia um mosquito. Então Rossella deitou-se por cima dele, talvez esperando alimentá-lo. Mas provavelmente, talvez devido aos seus jejuns constantes, além da sua idade imatura, tinha as maminhas secas. De repente, e inesperadamente, separou-se dele, observando-o cheia de curiosidade e preocupação. E foi deitar-se sozinha a alguma distância, onde ainda ficou um pouco sem fazer nada, com os olhos conscientes cheios de tristeza, sem responder àquele miado fraco e solitário. Depois, inesperadamente, endireitou as orelhas, percebendo o tom conhecido dos irmãos de Caruli que entravam. Tão logo ouviu-se abrir a porta de entrada,

⁹⁸ A.H. p. 232. “*Sul far della sera, mentre nessuno si ricordava più di lei, d’un tratto levò uno strano inquieto miagolio, e sortì da sotto la catasta vagolando intorno, con quell’inaudito lamento che implorava: aiuto aiuto. Era assalita da uno stimolo di forza terribile, che non aveva mai provato ancora. E allora s’andò a mettere nel suo buco di paglia dietro la tenda, dove, di lì a poco, partorì un gattino.*” L.S. p. 241.

após ter dado um último e indiferente olhar para o gatinho, já estava pronta para sair de trás da cortina e ir para a rua.⁹⁹

O filhotinho de Rossella morre após três dias de agonia, com fome e abandonado. Todos os moradores do alojamento participam desse sofrimento sem nada poder fazer e, quando a gata retorna, triste e sofrida, é escoraçada por todos. Amedrontada e faminta, Rossella aproveita um descuido e mata os dois canarinhos que eram cuidados por Caruli, a Carolina “Mil”, uma adolescente também mãe que aceitou a incumbência em troca de pagamento, depois que o verdadeiro proprietário dos pássaros, Giuseppe Secondo, se juntou à resistência *partigiana*. Dentro das suas limitações, a violenta vingança de Rossella é a única resposta possível a ser dada aos Outros.

A adolescente Caruli é um outro exemplo diferencial de maternidade que Elsa Morante apresenta no seu romance. Ela cuida das suas gêmeas Rosa e Celeste amamentando, limpando e ninando com uma ternura de menina cuidando de bonecas queridas. É o máximo de si que consegue dar a partir do seu corpinho ainda infantil, que também experimenta a fome e a desolação da guerra, unida à sua família em meio aos desabrigados na periferia de Roma - o mesmo galpão em Pietralata onde Ida e Useppe encontram refúgio. Mas Carolina vê as filhas como bonecas e também reage com agressividade diante da falta de cooperação dos bebês. Assim começa a aparição de Carolina na história de Ida:

Ao chegar, parecia um fenômeno da natureza, tão minúscula e com uma barriga tão grande, que não se compreendia como conseguia carregá-la sobre seus pezinhos diminutos. No mês de junho, em Roma, no bairro de San Lorenzo, ela deu à luz a duas gêmeas, sadias, normais e gorduchas, enquanto que ela, embora magricela, estava gozando de boa saúde. As duas

⁹⁹ A.H. p. 232. “Nessuno se l’aspettava, giacché non s’erano accorti che fosse incinta. E si trattava, infatti, d’un fligliolino unico e stento, così minuscolo da parere d’una razza di topi, più che di gatti. Sebbene nuova, e ancora piccola d’età, essa s’indaffarò subito a strappargli d’intorno la membrana con dei morsi impazienti e quasi rabbiosi, come tutte le madre gatte già esperte. E poi si dette a leccarlo in fretta in fretta, come tutte le madri gatte, finché il gattino fece udire il suo primo miagolio, talmente fine che parve una zanzara. Essa allora s’accuciò sopra di lui, forse nella fiducia di allattarlo. Ma probabilmente, a motivo dei suoi troppi digiuni, oltre che dell’età immatura, aveva le mammelle secche. D’un colpo, improvvisamente si staccò da lui, riguardandolo soprapensiero con curiosità. E andò a riacciucciarsi per suo conto a una certa distanza, dove rimase ancora un poco in ozio con gli occhi consapevoli pieni di malinconia senza più rispondere a quel piccolo miagolio solitario. Poi d’improvviso tese gli orecchi, avendo colto le note voci dei fratelli di Caruli che rincasavano; e come udì aprirsi l’uscio d’ingresso, gettato un ultimo sguardo indifferente verso il gattino, fu pronta a saltar fuori dalla tenda nella strada.” L.S. p. 241.

receberam os nomes de Rosa e Celeste. Como eram idênticas em tudo e por tudo, a mãe, para não confundi-las, mantinha amarrada em seus pulsinhos duas fitinhas, uma celeste e a outra rosa. Infelizmente, com o passar do tempo estas ficaram quase que irreconhecíveis devido à imundície. E a mãe todas as vezes examinava-as escrupolosamente, antes de afirmar, satisfeita:

- Esta é Rusinella. Esta é Celestina.

Está claro que o seu pouco leite infantil não chegava para as duas *carulinettes*. Mas uma cunhada sua, romana, ajudou-a, pois estava cheia de leite já que acabara de desmamar à força o último filho - Tílio - que, muito fanático do seu seio, queria passar todo o dia agarrado a ele, mamando.¹⁰⁰

Carolina é apresentada como uma menina-mãe que, no entanto, encara esse desafio com dedicação e tranquilidade. Mas Caruli não consegue dominar totalmente o seu instinto ainda adolescente no ato de ser mãe. Por isso, nos revela Elsa Morante, era uma ótima mãe, mas suas maneiras eram autoritárias e rápidas, quase sem carinho. E, sem querer, se via brigando com as bebês, como se elas fossem somente miniaturas de si mesma. “Talvez ainda muito imatura para a maternidade, ela, muito mais do que os dois bebês, via nelas duas pessoas da mesma idade sua, anãs, que tinham saído de dentro dela como uma surpresa, como Janet Gaynor da bomba-ovo”¹⁰¹.

A menina fazia parte de uma grande família, quase uma tribo, que vinha de Nápoles e se juntou a outra parte da família que vivia em Roma, sendo que todos tinham sido desalojados pelas bombas da Segunda Guerra. Eles foram apelidados de “Mil”, justamente por serem tantos.

¹⁰⁰ A.H. p. 162. “E vederla all’arrivo, faceva l’effetto di un fenomeno della natura: così piccola, e con una pancia enorme, tale che non si capiva come potesse, lei, sui suoi piedini, portarsela appresso. Nel mese di giugno, a Roma, quartiere di San Lorenzo, essa partorì due gemelle, sane, normali e tonde, mentre che lei era anche magretta, sebbene in buona salute. Le due furono nominate Rosa e Celeste; e siccome erano, e rimanevano, identiche in tutto e per tutto, la madre, per non confonderle, gli teneva al polso due nastrini, uno celeste e uno rosa. Purtroppo, i due nastrini col tempo s’erano resi quasi irriconoscibili, per la sporcizia. E la madre ogni volta li esaminava scrupolosamente, prima di certificare, soddisfatta: “Questa è Rusinella”. “Questa è Celestina”.

Naturalmente, il suo poco latte infantile non le bastava per le due carulinette; ma per questo la soccorse una delle sue cognate romane, la quale si trovava addirittura oppressa dal troppo latte che teneva, avendo appena svezzato di prepotenza l’ultimo figlio (Attilio) il quale, se no, troppo fanatico della sisa, a cui voleva stare sempre attaccato, minacciava di crescere mammone.” L.S. p. 175.

¹⁰¹ A.H. p. 163. “Era, insomma, una brava madre: dai modi, però, autorevoli e sbrigativi, senza smorfie né vezzeamenti, anzi baccaiando, al caso, con le figlie, come se quelle capissero. Forse, troppo impreparata alla maternità, essa, piuttosto che due fantoline minori, vedeva in loro quasi due sue coetanee nane, uscite da lei a sorpresa, come Janet Gaynor dalla bomba-uovo.” L.S. p. 176.

Entre os Mil havia um vazio na geração de meia-idade, devido a dois pais - avós de Impero e Currado - que tinham morrido esmagados em Nápoles. Entre tantos filhos menores, eles tinham deixado órfã, entre os presentes Mil, a filha caçula que se chamava Carolina, a qual estava com quinze anos mas parecia ter treze; por causa das duas trancinhas pretas, e dobradas pela metade presas junto às têmporas, fazia lembrar uma gata ou uma raposa com as orelhas em pé. Há um ano, em Nápoles, durante as noites passadas nas grutas para fugir aos bombardeios, esta Carolina, que contava quatorze anos àquela época, tinha ficado grávida, não se sabia por obra de quem. Na verdade, ela mesma diante dos interrogatórios insistentes da tribo, respondia jurando que, se tinha sido alguém, ela nem percebera coisa alguma. Porém não se podia acreditar na sua palavra, uma vez que a sua cabeça era feita de tal modo que acreditava cegamente em todas as fantasias e invenções, não só dos outros, como nas suas.¹⁰²

Essa era a pequena Carolina, descrita como uma animalzinho sem pensamento racional. Mais uma vez Elsa Morante insiste nessas descrições humanas comparadas a animais, que revelam a questão dialógica proposta neste livro, entre o humano e o animal, entre a utopia e o poder, entre a perspectiva da violência e a do amor, representado principalmente pela maternidade em suas diferentes formas.

É possível observar a alteridade da maternidade também na senhora Di Segni, uma judia do gueto romano que saiu para as compras em uma manhã de 1943 e, ao voltar, encontrou o bairro desabitado. Todos os judeus do gueto tinham sido levados para um trem com destino aos campos de concentração nazistas. A senhora Di Segni consegue chegar à estação e procura desesperadamente a sua família naqueles vagões de gado ainda estacionados.

Alguma voz desconhecida alcançou-a lá do fundo do comboio dizendo-lhe que fosse embora, senão eles também a agarrariam quando voltassem dali a pouco.

¹⁰² A.H. p. 161. *“Fra i Mille si notava un certo vuoto nella generazione di mezza età, per via che i due genitori (già nonni di Impero Currado ecc.) erano morti schiacciati a Napoli. Oltre a vari figli maschi già maggiorenni, essi avevano lasciato orfana, qua presente fra i Mille, un’ultima figlia minore di nome Carulina, la quale aveva quindici anni finiti ma ne mostrava tredici; e per le sue treccette nere ripiegate a doppio e appuntate in cima alle tempie faceva pensare a una gatta o a una volpe con gli orecchi dritti. Circa un anno avanti, a Napoli, durante pernottamenti nelle grotte per evitare le incursioni, questa Carulina, allora in età di quattordici anni meno un mese, era rimasta incinta, non si sapeva con chi. Lei stessa, difatti, agli interrogatorii insistenti della sua tribù, rispondeva spergiurando che, se qualcuno era stato, lei non s’era accorta di niente. Però sulla fede della sua parola non si poteva contare, perché la sua testa era fatta in modo che credeva ciecamente a tutte le fantasie e invenzioni, non solo altrui, ma anche sue proprie.”* L.S. p. 174.

- Nãoooo! Não, não vou embora, a minha família está aqui! - foi a sua resposta, e investiu ameaçadora e enfurecida, batendo com os punhos contra os carros. - Chamem-nos! Di Segni! Família Di Segni!...Settimio!...- deixou escapar de repente, correndo desenfreadamente para um dos vagões e agarrando-se à tranca da porta, numa tentativa impossível, de arrombá-la. Por trás da grade do alto, aparecera uma pequena cabeça de velho. Percebiam-se os seus óculos brilhando no meio da escuridão reinante, sobre o seu nariz macilento e as suas mãos diminutas agarradas às barras.¹⁰³

A senhora Di Segni não aceita o seu destino de sobrevivente, enquanto toda a sua família, marido, filhos e netos são levados para um destino impensável. A sua força maternal é maior que qualquer instinto de auto-preservação e ela arrisca todo o seu ser nessa busca. Mais tarde o leitor é informado que ela conseguiu completar o seu ciclo, unindo-se à família nos vagões lotados de judeus. Ela morre assim que chega ao campo de concentração, junto com o marido e os netos. Estes porque muito jovens, aqueles porque muito velhos.

A maternidade ao longo da história era considerada um aspecto natural da vida feminina, como crescer ou morrer. Como observa Lucila Scavone, com a modernidade a maternidade não será mais sempre aceita como irreversível, ela é também uma postura diante da própria existência e da sociedade onde a pessoa está inserida¹⁰⁴. Com a possibilidade de contracepção, a maternidade passou a ser uma discussão prática e as implicações sociais negativas da maternidade são confrontadas com a valorização dos aspectos psico-afetivos. Neste sentido, o ato de ser mãe passa a ser também um exercício de alteridade consciente, seja na sua negação ou na sua vivência.

A figura materna representada em *A História* é quase sempre uma *Stabat mater*, uma *madre dolorosa*, uma mãe em sofrimento que utopicamente tenta resgatar toda a humanidade da violência da História. Seja a personagem uma mulher madura, uma

¹⁰³ A.H. p. 220. “Dall’interno del convoglio, qualche voce ignota la raggiunse per gridarle d’andar via: se no quelli, tornando fra poco, avrebbero preso lei pure: “Nooo! No, che nun me ne vado!” essa in risposta inveni minacciosa e inferocita, picchiando i pugni contro i carri, “qua c’è la mia famiglia! chiamàteli! Di Segni! Famiglia Di Segni!”...”Settimio!”eruppe d’un tratto, accorrendo protesa verso uno dei vagoni e attaccandosi alla spranga del portello, nel tentativo impossibile di sforzarlo. Dietro la graticciòla in alto, era comparsa una piccola testa di vecchio. Si vedevano i suoi occhiali tralucere fra il buio retrostante, sul suo naso macilento, e le sue mani minute aggrappate ai ferri.” L.S. p. 230.

¹⁰⁴ SCAVONE, L. “Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero”, In: *Interface*. Vol. 8, fevereiro, 2001. Unesp, São Paulo. Disponível em <http://www.interface.org.br/revista8/ensaio3.pdf>

adolescente ou uma gata, o ato de ser mãe se torna sempre dramático e sofrido sob o olhar de Elsa Morante.

3. O leitor tem a palavra

Na vida em comunidade a coexistência de seres diferentes enriquece as relações humanas, torna mais complexo o desenvolvimento das capacidades e proporciona muito mais prazer à existência, tanto individual quanto coletiva. A qualidade, a condição ou o estado de ser o Outro gera a concepção de que todo homem social interage e interdepende de outros indivíduos, ou seja, contempla a sua alteridade.

Vale ressaltar aqui como foi observada, na análise dos trechos de *A História*, a alteridade dos personagens em um panorama de desigualdade e opressão. A valorização dada às hipotiposes, ou seja, às descrições e imagens, ajudou a definir o comportamento individual dos personagens citados. A partir desses critérios, conclui-se que existe um nível de desigualdade neste romance quase tão violento como a própria guerra que serve de fundo histórico para a narrativa.

A desigualdade é um fenômeno identificado pela disparidade objetiva e sistemática da possibilidade e capacidade de controlar recursos e obter privilégios. Nesse raciocínio, se de um lado esses recursos estão ligados à esfera do poder e da influência social, de outro lado os privilégios determinam o nível de vida dos indivíduos e dos grupos ou o grau de desejo social das condições de existência.

A definição de uma situação social como injustamente desigual depende do critério de igualdade e do caráter mais ou menos livre e consciente do processo comunicativo e das negociações sociais.

A noção de diferença é ligada aos processos de formação e de conservação das identidades individuais e coletivas, e também das escolhas relacionadas aos projetos de realização pessoal, ou seja, a alteridade. Já o conceito de uniformidade se refere à divisão de características e é entendido como uma redução do desejo de distinção a favor da vontade de pertencimento.

Em *A História* temos Ida Ramundo perenemente nesta busca por um pertencimento, mas predomina o medo de ser diferente, no caso, judia, e de inadequação diante dos outros. Por esse motivo Ida vive sufocando seus “desejos”

para simplesmente ser assimilada pela sociedade onde vive. Ela não pensa em nenhum momento que a sua situação é de desigualdade em relação aos outros, porque ela não chega a assimilar que ela é “um Outro”.

A desigualdade é um acontecimento social desfavorável porque transforma a diferença em uma não-igualdade dos direitos, das necessidades e dos desejos. Os conceitos de diferença e desigualdade se entrelaçam, o que torna mais difícil o equilíbrio social, ainda mais quando se defende a necessidade de garantir o direito a ser diferente. A desigualdade é ativa nos diversos sistemas sociais, inclusive na crítica literária, e influencia na alteridade dos personagens, como é possível observar no romance analisado.

O juízo de igualdade deve se fundar, ao invés, na avaliação da competência de um indivíduo ou um grupo para desenvolver as capacidades necessárias para alcançar, “se desejam”, determinados resultados. As capacidades de Ida em relação ao mundo, por exemplo, se resumem em conseguir manter o seu trabalho de professora primária, recuperar a sua casa destruída no bombardeio, encontrar o que comer, fazer com que Useppe sobreviva e que Nino tenha um referencial. A marginalidade da sua existência é claramente identificada porque ela possui um papel quase inexistente na sociedade, ela é um nonada, é simplesmente uma sobrevivente.

Nas percepções e avaliações subjetivas do papel de cada um na sociedade aparece também uma diferença importante entre as espécies de desigualdade que podem ser encontradas em um tecido social. As pessoas podem encontrar um impedimento para realizar determinados atos ou desenvolver algumas funções porque não possuem as características previstas pelas normas da lei ou dos costumes.

O outro tipo de desigualdade é a total paridade de todos, independentemente de qualquer característica individual. Pertencer a uma determinada classe social, por exemplo, pode ser um caso de paridade. Mas como as classes sociais são um conjunto de indivíduos e de famílias, com uma mesma relação social e que controlam os mesmos recursos no trabalho e na vida em comunidade, a estrutura de classe se articula também na componente hierárquica que é admitida por todos os seus componentes – esta situação permite assim que exista uma relação de desigualdade admitida coletivamente. A personagem Ida Ramundo faz parte de uma classe de trabalhadores assalariados de baixa renda, e baseada nesta situação ela vive a sua existência sem dramas ou revoltas,

agindo como subalterna dentro da própria classe social e excluindo-se do resto da sociedade.

A exclusão não é um fenômeno novo e existem muitas tentativas de estudar as formas de inclusão em uma sociedade baseada na cultura da diferença.¹⁰⁵ Um dos primeiros elementos a serem considerados é a diferença entre os sexos, mas tal fato não deveria isolar o problema das outras dimensões da realidade social, como acontece freqüentemente nos estudos de gênero ou estudos femininos. Ser homem ou mulher não é um fator de diferenciação por si só na estrutura social, outros fatores incidem para ocorrer o fenômeno da exclusão, como razões religiosas, econômicas e culturais. Para Julia Kristeva, Pierre Bourdieu e outros especialistas sobre a desigualdade, é principalmente na educação que reside o principal fator de exclusão.

A educação é, na opinião tanto de Bourdieu quanto de Kristeva, o instrumento principal de diferenciação entre os indivíduos e a experiência materna é um fator decisivo na qualidade da educação a ser recebida, independente da classe social. Segundo Kristeva, a mulher, como mãe, tem um papel muito especial no processo de educação do indivíduo e representa, na “cultura das palavras”, a ponte que pode interagir entre a sensibilidade e o racional.¹⁰⁶

Na opinião de Bourdieu, o papel da família é essencial nos processos de desigualdade, seja do ponto de vista das relações de gênero como na procura por um lugar na sociedade. A família é centrada na educação e na promoção social das crianças e tal fato implica em uma divisão desigual dos papéis entre os homens e as mulheres. As mulheres, por exemplo, teriam a obrigatoriedade de se ocupar diretamente da educação e cuidados com os filhos. Existe então uma tendência estrutural para a individualização que invade todo o tecido social. Na educação isso se manifesta fortemente, interferindo nos diversos aspectos da vida de cada um de nós. A forma

¹⁰⁵ MARTINS, J.S. *Exclusão Social e a Nova Desigualdade*. São Paulo: Paulus, 1997.

¹⁰⁶KRISTEVA, J. *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calmann-Lévy, 1998. *L'immense responsabilité des femmes eu égard à la survie de l'espèce – comment préserver la liberté de nos corps tout en assurant les conditions optimales pour la vie de nos enfants ? – va de pair avec cette réhabilitation du sensible. Le roman est le terrain privilégié d'une telle exploration – et de sa communication au plus grand nombre. À côté et en plus de la culture de l'image, de sa séduction, de sa rapidité, de sa brutalité et de sa légèreté, la culture des mots, la narration et la place qu'elle réserve à la méditation, me paraît être une variante de révolte minimale. C'est sans doute peu de chose. Mais êtes-vous sûrs que nous n'avons pas atteint un point de non-retour à partir duquel justement il nous faut re-tourner aux petites choses : ré-volte infinitésimale, pour préserver la vie de l'esprit, et de l'espèce.* » p. 18.

como cada um aprende a tomar decisões na vida depende da formação recebida e, neste sentido, os sexos sofrem a influência de uma individualidade exagerada, que quase sempre se percebe no comportamento entre eles. Por isso a dificuldade em fazer dos homens e mulheres verdadeiros companheiros tanto na emancipação feminina quanto na divisão das tarefas¹⁰⁷.

O comportamento tem um papel relevante no início da história da educação, como podemos averiguar no caso de um educador historicamente importante como Homero. Na opinião de Marrou: “Para compreender qual foi a influência educativa de Homero, basta ver como ele mesmo se comportava, como ele concebia a educação dos seus heróis.”¹⁰⁸ A partir do momento que a educação não é mais somente aristocrática, o direito de se reconhecer nos outros se estende a todos. Como pode aprender e imitar, o indivíduo pode também se transformar e, conseqüentemente, modificar a sua alteridade e até mesmo reduzir o nível de desigualdade. Mas isso não quer dizer que o indivíduo será mais ou menos semelhante ao outro por causa disso.

A estratégia de sobrevivência desenvolvida pelos oprimidos depende da possibilidade de elaborar as próprias idéias, de forma que seja capaz de entender também informações que estão além da própria comunidade. Também neste sentido se vai além do simples processo de reprodução sugerido por Bourdieu e Passeron, porque o indivíduo poderia potencializar as suas possibilidades de aprendizado e de elaborar formas de escapar da sua realidade, que é justamente aquilo que Ida não consegue realizar.

Essa participação ativa do indivíduo tem como obstáculo, na opinião de Néstor Garcia Canclini¹⁰⁹, a fragmentação do espaço urbano em setores privados. A dificuldade de uso dos espaços públicos e de comunicação entre os indivíduos cria uma realidade onde não é possível ter consciência do próprio lugar no mundo. Isso permite a uma

¹⁰⁷ A falta de apoio intelectual ou estímulo das mães ou pais determinam o desenvolvimento intelectual das pessoas, não quer dizer que as pessoas não irão se desenvolver, mas que terão mais dificuldades. Por isso o papel da mãe é tão fundamental na educação das crianças porque, na maioria dos casos, será ela que ensinará as primeiras palavras, cantará as músicas, estimulará a leitura e a escrita. Os pais também cumprem esse papel, mas em medida mais limitada. Quase sempre porque trabalham fora ou porque no tempo livre querem brincar com as crianças e não realizar tarefas “educativas”. Aqui aparece então mais uma diferença que pode resultar em desigualdade e, em casos mais graves, até mesmo em exclusão.

¹⁰⁸ MARROU, H.-I. *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. Paris : Éditions du Seuil, 1950. p. 39.

¹⁰⁹ CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

minoria de reduzir a sua relação com a maioria, ou seja, de vermos Ida incapaz de ler um jornal, de se informar sobre o que acontece ou o que pode acontecer, de se esconder dentro de casa, de evitar conversar com as colegas no trabalho. A conclusão dessas opiniões sobre a desigualdade e os papéis exercidos pelos homens e mulheres na educação dos filhos é que o percurso feminino é definido pela sua alteridade de mãe, que substitui aquele de “mulher”.

Por outro lado, temos a figura minúscula de Useppe, uma criança que além de extremamente sensível, é pequeno para a sua idade, não desenvolve bem a fala, é socialmente marginalizado por ser um bastardo. O sentimento da infância neste período da história italiana é um outro fator redutor para a personalidade de Useppe. A necessidade de sobrevivência para todos faz com que essa minúscula figura passe quase sempre despercebida aos “outros”, refazendo um sentimento da infância ligado ao passado, como nos propõe Philippe Ariès:

Na sociedade medieval, que tomamos como ponto de partida, o sentimento da infância não existia – o que não quer dizer que as crianças fossem negligenciadas, abandonadas ou desprezadas. O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou de sua ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes.¹¹⁰

(...)

A criança muito pequenina, demasiado frágil ainda para se misturar à vida dos adultos, “não contava”: essa expressão de Molière comprova a persistência no século XVII de uma mentalidade muito antiga. (...) Assim que a criança superava esse período de alto nível de mortalidade, em que sua sobrevivência era improvável, ela se confundia com os adultos.¹¹¹

Neste sentido, na crítica literária de *A História* temos que considerar o papel histórico e social que Elsa Morante se propôs a revelar na sua narrativa. Como afirma Iser: “Mesmo quando um texto literário não faz senão copiar o mundo presente, sua repetição no texto já o altera, pois repetir a realidade a partir de um ponto de vista já é

¹¹⁰ ARIÈS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981. p. 156.

¹¹¹ ARIÈS, P. Op. cit. P. 157.

excedê-la.”¹¹² A reflexão sobre o modo como Ida vivencia o seu papel de mãe em uma situação social conflitante depende do grau de compreensão do leitor e principalmente do repertório de leituras anteriores que torne possível apreender o sentido que a escritora pretendia dar ao usar imagens tão fortes e duras na descrição dos seus personagens e suas vivências.

Sobre a formação de sentido e de reconhecimento das diferenças e de vazios no texto, recorre-se mais uma vez a Iser, para concluir que as disposições individuais do leitor, assim como o código sociocultural no qual está inserido, orientam a seleção daquilo que é, para cada leitor, a base da consistência e o pressuposto para a pregnância de sentido do texto:

Levando em conta todos esses fatos, podemos concluir que o texto se mostra como um processo, pois ele não se deixa identificar exclusivamente com nenhuma das fases descritas. O texto não pode ser fixado nem à reação do autor ao mundo, nem aos atos da seleção e da combinação, nem aos processos de formação de sentido que acontecem na elaboração e nem mesmo a experiência estética que se origina de seu caráter de acontecimento; ao contrário, o texto é o processo integral, que abrange desde a reação do autor ao mundo até sua experiência pelo leitor.¹¹³

Não é possível experimentar a experiência do outro, porque os homens são invisíveis um para o outro. Não é possível saber com exatidão como o outro vai entender e reagir a uma enunciação. Mas, segundo Iser, é exatamente esta dificuldade que funciona como um impulso para as constantes tentativas de ultrapassá-la e garantir uma busca pela igualdade de compreensão. Por isso a importância de um quadro de referências semelhantes para que ocorra um grau mínimo grau de entendimento das referências presentes no texto.

A relação texto e leitor é uma forma de interação. Afirma Iser: “A situação e as convenções funcionam apenas como reguladores, para a interação, da incontrollabilidade ou da inapreensibilidade da experiência alheia. Do mesmo modo, são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de

¹¹² ISER, W. “A interação do texto com o leitor”. In JAUSS, H. R. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 11.

¹¹³ ISER, W. *A interação ...* Op. cit. p. 13.

leitura”¹¹⁴. O equilíbrio entre a escritura e a leitura só ocorre quando ocorre o preenchimento dos vazios, que é a projeção de um referencial. E a possibilidade de preenchimento é uma capacidade individual que, como foi dito anteriormente, depende do desenvolvimento das capacidades e competências através da redução do nível de desigualdade entre os indivíduos.

O fracasso da leitura viria quando o preenchimento do vazio é feito somente com as próprias projeções, sem as referências externas que fazem parte do “saber” da comunidade onde o indivíduo vive. Para concluir a sua função de objeto de aproximação entre indivíduos, o texto deveria transformar o leitor ao ponto dele projetar algo além do que ele já sabia ou pensava.

Assim o texto constantemente provoca uma multiplicidade de representações do leitor, através da qual a assimetria começa a dar lugar ao campo comum de uma situação. Mas a complexidade da estrutura do texto dificulta a ocupação completa desta situação pelas representações do leitor. O aumento da dificuldade significa que as representações do leitor devem ser abandonadas. Nesta correção, que o texto impõe, da representação mobilizada, forma-se o horizonte de referência da situação. Esta ganha contornos, que permite ao próprio leitor corrigir suas projeções. Só assim ele se torna capaz de experimentar algo que não se encontrava em seu horizonte.¹¹⁵

Estas experiências de leitura que ultrapassam a capacidade de projeção do leitor provocam inicialmente um estranhamento que, em seguida, evoluem para um melhor estado de compreensão do argumento com o qual o leitor está se deparando. Em *A História* é vivenciado esse angustiante estado de opressão provocado pela guerra do ponto de vista de um narrador onisciente, elemento que colabora ainda mais para ampliar o horizonte do leitor, como propõe a terminologia de Iser. A intenção de Elsa Morante em aproximar principalmente o leitor “analfabeto” do seu texto pode ser um artifício que funciona como uma das práticas sociais da literatura para reduzir as diferenças no acesso ao saber.

¹¹⁴ ISER, W. Op. Cit. p. 88.

¹¹⁵ ISER, W. Op. Cit., p. 88-89.

A noção de ultrapassado, de novo, de real, de fantasia, tudo é colocado em discussão por Elsa Morante, ela também provavelmente sufocada pela necessidade de contar essa “história”. Experimentar o que não faz parte do seu horizonte significa uma objetivação distanciada do que o envolve até à evidência da experiência de si mesmo, o que às vezes não é possível pelo alto grau de envolvimento no contexto das ações pragmáticas.

Para Iser, o diálogo entre o texto e o leitor depende dessa assimetria e da indeterminação que provém dela, desde que o texto seja dotado de “meios de controle” sobre esta troca, e é isto que permite a ampliação dos horizontes de leitura. Essa ampliação é um foco de estímulo ao desenvolvimento das competências individuais. No romance de Elsa Morante, por exemplo, o leitor é “empurrado” em direção a uma opinião bem clara e definida da escritora sobre os fatos históricos e o comportamento dos excluídos diante do inevitável. A escolha da maternidade como argumento que guia a história também é uma clara referência a um resgate do papel feminino e da importância da mãe na determinação do percurso individual, seja no desenvolvimento das competências cognitivas ou na tomada de decisões.

Uma noite, nos conta o narrador, alojada em um refúgio depois do bombardeamento do seu prédio, Ida não consegue dormir. Pretende acordar cedo para comprar sapatos novos para Useppe. Sonhos a perseguem e uma sensação de ansiedade generalizada vai se apoderando do seu corpo. O texto “empurra” o leitor pelas ruas de Roma atrás dessa mulher confusa entre a compra econômica e um instinto de sobrevivência. O texto faz com que o leitor inicialmente se sinta incomodado por esse sofrimento psíquico, mas se supera a sensação de desconforto inicial, avança e é controlado pelo texto, que o envolve e o faz refletir sobre o sofrimento e a angústia de Ida.

Na verdade, não sabia mais onde se enfiar. A sua dúvida noturna sobre a possibilidade de vir a ser procurada pelos alemães estava crescendo dentro dela como uma certeza paranóica no seu cérebro enfraquecido, barrando-lhe, como um colosso, os caminhos que a levariam de volta para o refúgio em Pietralata. Porém, acompanhava os passinhos de Useppe que se dirigiam para a parada do ônibus, convencidos e orgulhosos, se

bem que muito irregulares por causa das botinhas muito grandes e ainda duras.¹¹⁶

A dúvida e a angústia predominam na narrativa morantiana e existe uma clara procura por um leitor que compreenda e sofra junto, ou seja, nas palavras da escritora, precisa ser “o analfabeto” que se proponha a ler esta história como um processo comunicativo no qual estão em jogo questões utópicas sobre a humanidade. Assim é evidente que *A História* foi escrito para um leitor que tenha a palavra final sobre o texto que está nas suas mãos, porque requer participação e reflexão, mas também porque a própria narrativa tem necessidade de ser completada pelo ato de leitura. Ao mesmo tempo é um chamado para observar os efeitos da desigualdade e da exclusão entre indivíduos desprovidos de competência para articular os fatos e a própria existência.

¹¹⁶ A. H. p. 217. “*In realtà, non sapeva più dove cacciarsi. Il suo dubbio noturno di essere ricercata dai Tedeschi andava crescendo verso una certezza paranoica nel suo cervello indebolito, sbarrandole come un colosso gli aditi del ritorno allo stanzone di Pietralata. Seguiva, tuttavia, i passetti di Useppe che si riavviavano verso la fermata dell’autobus, convinti e infatuati anche se piuttosto irregolari a causa degli stivalini troppo larghi, e ancora duri.*” L.S. p. 227.

3.2 Um leitor implicitamente analfabeto

Na dedicatória do romance *A História* identificamos o seu leitor implícito, desejado e almejado por Elsa Morante. Ela dedica o livro aos analfabetos, mas não a todos, mas ao “analfabeto para quem eu escrevo”. Aquele que conhece as letras, sabe formar palavras e construir frases, caso contrário não seria capaz de exercer o ato de ler. Mas é um analfabeto porque não tem o pensamento formado e moldado, que está aberto para o esforço de colher os significados, de organizar os fatos para preencher os vazios que aparecem, para entender que a negação é o elemento essencial para estabelecer a alteridade.

Por ser uma escritora utópica e anarquista, Elsa Morante apela para essas características na sua narrativa. Usando e abusando das opiniões políticas pela boca e escritura de Davide Segre ou exagerando a bondade e a doçura utópica de Useppe. Por meio dos seus personagens ela convida então o seu leitor, que deve evitar os preconceitos e julgamentos à sua postura intelectual e civil. Um leitor que deveria ser assim implicitamente analfabeto.

Como visto anteriormente, o conceito de “leitor implícito” proposto por Wolfgang Iser parte do princípio que esse leitor não tem existência real, ou seja, o leitor seria o conjunto das pré-orientações que um texto ficcional oferece a seus possíveis leitores. A estrutura do texto anteciparia a presença do receptor. A concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele. De acordo com Iser:

(...) os processos de formação de sentido do texto não se realizam na leitura sem que se percam possibilidades de atualização. Essas possibilidades são condicionadas, no caso concreto, pelas disposições individuais do leitor, bem como pelo código sociocultural do qual ele faz parte. Fatores desse tipo orientam a seleção daquilo

que constitui para cada leitor a base da consistência e, assim, o pressuposto para a pregnância de sentido do texto.¹¹⁷

A leitura requer sempre a participação do leitor. Um texto só existe quando lido e quando o seu sentido é investigado. Na análise literária de Iser, a proposta é que fique claro quem é o leitor implícito no texto, deve-se levar em consideração esse leitor, ou seja, para quem o autor estava dirigindo a sua mensagem e o que ele desejaria que fosse compreendido. No entanto, elaborar o perfil desse leitor implícito não é um trabalho simples porque existem diversos fatores que influenciam nessa construção. Na composição do personagem Ida Ramundo, por exemplo, a partir das opções narrativas e da abordagem realizada, acontece o que Iser chama, por exemplo, de negação e que vai se refletir diretamente na composição da alteridade do personagem e vai exigir uma determinada competência de leitura.

Deste modo, a negação doutras possibilidades pela norma em questão dá lugar a uma diversificação virtual da natureza humana, que assume uma forma definida à medida que a norma é mostrada como uma restrição imposta à natureza humana. A atenção do leitor já não se fixa em que as normas representam, mas sim em que esta representação exclui, de modo que através da norma se demonstra uma diferenciação virtual da natureza humana.¹¹⁸

E é no ato de ler que se define quem é esse leitor implícito e como ele vai lidar com as negações e vazios do texto. Como demonstram Roger Chartier e Pierre Bourdieu, existe um diálogo entre diversas áreas do saber em busca de uma definição para o ato de ler. Para Bourdieu, ler é um consumo cultural, assim como ver um filme, ouvir uma música e, segundo Chartier, para usufruir desse consumo dependemos das nossas capacidades de leitura. Essas capacidades seriam elaboradas a partir da distinção entre *auctor* e *lector*, ainda na Idade Média. O *auctor* seria aquele que produz, o *lector* seria alguém cuja produção é a de “falar” das obras dos outros. A posição assumida diante de uma produção escrita depende de ser justamente um autor ou um leitor.

Bourdieu ressalta que nos acostumamos a universalizar o ato da leitura como se fosse sempre fruto do modelo estrutural, ou seja, uma leitura interna que considera um

¹¹⁷ ISER, W. *O Ato da Leitura*. Op. cit. p. 13.

¹¹⁸ ISER, W. *O ato da leitura*. Op. cit. p. 128.

texto nele mesmo e por ele mesmo. Mas “ler” nem sempre foi uma atividade individual e solitária e é produto das condições as quais somos submetidos enquanto leitores. O texto pode ter sido escrito para ser lido, mas também pode ser destinado a comunicar uma maneira de agir. Neste caso, Bourdieu ressalta que existe “uma maneira de ler o texto que permite saber o que se quer fazer que o leitor faça”¹¹⁹. Essa seria uma das leituras possíveis do “leitor implícito” proposto por Iser.

É possível construir uma identidade e uma história pessoal pelas leituras que foram e são realizadas por um indivíduo. Elas compõem aquilo que Iser chama de repertório textual.

A leitura obedece às mesmas leis que as outras práticas culturais, com a diferença de que ela é mais diretamente ensinada pelo sistema escolar, isto é, de que o nível de instrução vai ser mais potente no sistema dos fatores explicativos, sendo a origem social o segundo fator. No caso da leitura, hoje, o peso do nível de instrução é mais forte. Assim, quando se pergunta a alguém seu nível de instrução, tem-se já uma previsão concernente à sua maneira de ler.¹²⁰

Na mesma trilha de Chartier e Bourdieu, encontramos também a análise de Michel de Certeau sobre os “usos da leitura”, ou seja, a leitura como uma arte de usar a linguagem, na qual as pessoas criam trajetórias indeterminadas. Para explicar sua teoria, Certeau diferencia as estratégias e táticas assumidas pelo leitor na sua relação com o texto. A estratégia seria permitir uma relação de força com os outros, determinada pelas instituições e que deve ser seguida pelo indivíduo. A tática é a tentativa de superar a debilidade diante do conhecimento estruturado e a ausência de poder.¹²¹ Também aqui teríamos uma espécie de investigação sobre uma “tipologia” de leitor, ou seja, que leitor o autor esperava encontrar ao escrever.

A linguagem é uma arte de “dizer” e “fazer”, que Kant definia como uma arte de pensar¹²², que é também a arte da memória e da ocasião, de aproveitar a oportunidade e

¹¹⁹ BOURDIEU, P.; CHARTIER, R. “A leitura: uma prática cultural”. Chartier, R. “Práticas da Leitura”. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.p. 235.

¹²⁰ BOURDIEU, P. ; CHARTIER, R. Op. cit. p. 237.

¹²¹ KANT IN: DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Op. cit. p 133.

¹²² DE CERTEAU, M. Op. cit. p. 152-152.

com o menor esforço possível obter o melhor resultado. A narrativa se desenvolve criando fronteiras e limites ao mesmo tempo que abre espaços e autoriza ações posteriores.¹²³

Escrever é assim a prática moderna do mito, porque serve para organizar o saber e revela a ambição em fazer (ou contar) a história. O mito, na definição de Certeau, é um discurso fragmentado que se articula nas práticas heterogêneas de uma sociedade por meio do símbolo.¹²⁴ Este poder simbólico de quem escreve reflete o progresso do mundo ocidental no sentido de valorizar a escritura - esta atividade concreta que consiste em construir um texto - que exerce um poder externo cuja extensão não é possível ser calculada.¹²⁵ O texto cria dentro de si os instrumentos de uma apropriação do espaço exterior.

A necessidade de ler como busca de informação pode ser transformada em uso do texto como um guia de vida, ou seja, o texto passa a influenciar o percurso de vida dos seus leitores. O conceito de repertório textual de Iser parte dessa relação dialógica entre o texto e o leitor. “Por meio dessas transformações provocadas pelos signos do texto, o leitor produz o objeto imaginário”¹²⁶.

Essa diferenciação da leitura pode ser um instrumento de discriminação entre os leitores, que poderão ou não aprender a usar as estratégias ou táticas de uso da

¹²³ DE CERTEAU, M. Op. cit. p. 215. “Onde o mapa demarca, o relato faz uma travessia. O relato é “diésege”, como diz o grego para designar a narração: instaura uma caminhada (“guia”) e passa através (“transgride”). O espaço de operações que ele pisa é feito de movimentos: é topológico, relativo às deformações de figuras, e não tópico, definidor de lugares. O limite aí só circunscreve a modo de ambivalência. Ele mesmo, um jogo duplo. Faz o contrário daquilo que diz. Entrega o lugar ao estranho que na aparência lança fora. Ou então, quando marca uma parada, não é estável, segue antes as variações dos encontros entre programas. As demarcações são limites transportáveis e transportes de limites, eles também ‘metaphorai’”.

¹²⁴ DE CERTEAU, M. Op. cit. p. 224.

¹²⁵ DE CERTEAU, M. Op. cit. p. 225. “Primeiro, a página em branco: um espaço “próprio” circunscreve um lugar de produção para o sujeito. Trata-se de um lugar desenfeitado das ambigüidades do mundo.(...) Diante de sua página em branco cada criança já se acha posta na posição do industrial ou do urbanista, ou do filósofo cartesiano – aquela ter que gerir o espaço, próprio e distinto, onde executar um querer próprio.

Em segundo lugar, aí se constrói um texto. Fragmentos ou materiais linguísticos são tratados (usados, poder-se-ia dizer) neste espaço, segundo métodos explicitáveis e de modo a produzir uma ordem. Uma série de operações articuladas (gestuais e mentais) – literalmente é isto, escrever, - vai traçando na página as trajetórias que desenham palavras, frases e, enfim, um sistema. Noutras palavras, página em branco, uma prática itinerante, progressiva e regulamentada – uma caminhada – compõe o artefato de um outro “mundo”, agora não recebido, mas fabricado. O modelo de uma razão produtora escreve-se sobre o não-lugar da folha de papel. Sob formas múltiplas, este texto construído num espaço próprio é a utopia fundamental e generalizada do Ocidente moderno.”

¹²⁶ ISER, W. *O Ato da leitura*. Op. cit.p. 123.

linguagem, ou seja, a ter mais ou menos poder sobre o ato de ler. Uma leitura legítima seria uma boa leitura, um bom modo de apropriação do texto, o que significa ter poder sobre o poder que a escritura tem.

Em uma sociedade cada dia mais “escrita”, organizada pelo poder de transformar as coisas e reformar as estruturas a partir de modelos escritos (científicos, econômicos, políticos), os produtores de textos, ou seja, os autores, têm a pretensão de “informar” as pessoas, ou seja, de “dar forma” às práticas sociais. Como nota Bourdieu: “o intelectual é também alguém que pode agir à distância ao transformar as visões de mundo e as práticas cotidianas, que pode agir sobre a forma de aleitar as crianças, a forma de pensar e de falar à namorada”¹²⁷.

O ato de ler como uma prática social e política muitas vezes não é considerada, com exceção de alguns casos na literatura, nos quais os escritores estão preocupados em compreender o percurso da leitura nos seus leitores. A relação entre o homem-escritor e o homem-leitor ainda tem muito a revelar sobre o universo da leitura e o seu poder. E é aqui que o conceito de leitor implícito se revela substancialmente interessante. O texto ganha sentido com o seu leitor, se transforma com ele e se organiza de acordo com os códigos de percepção que muitas vezes não são identificados pelo autor¹²⁸, apesar das inevitáveis intenções presentes no ato de escrever.

A autonomia do leitor depende de uma transformação das relações sociais diante do texto. Mas não seria o caso de uma substituição de modelos de educação à leitura, mas simplesmente de agregação de novos espaços de jogo e de astúcia na aprendizagem. O leitor deveria ser capaz de ler a si mesmo no texto, aprender a ser dentro e fora ao mesmo tempo, aprender a jogar com os fragmentos para conseguir formar o seu quebra-cabeça, que pode ser um texto produzido pelas suas reações e suas recordações. Este caso é o que Iser chamaria de “vazio”, como já citamos anteriormente: “Na relação dialógica entre texto e leitor, esse vazio, contudo, atua como energia que provoca a produção de condições da comunicação; desse modo, se constitui

¹²⁷ BOURDIEU, P. ; CHARTIER, R. Op. cit. p. 243.

¹²⁸ CERTEAU, M. Op. cit. p. 266. “Aliás, se a manifestação das liberdades do leitor através do texto é tolerada entre funcionários autorizados (é preciso ser Barthes para se atrever a fazê-lo), ela é ao contrário proibida aos alunos (simplesmente ou habilmente reduzidos à escuderia do sentido “recebido” pelos mestres) ou ao público (cuidadosamente advertido sobre “o que se deve pensar e cujas invenções são consideradas desprezíveis, e assim reduzidas ao silêncio”. ”p. 267.

um padrão de situações através do qual o texto e o leitor alcançam uma convergência.”¹²⁹

Nos últimos séculos, a leitura sofreu muitas transformações. Do trabalho em conjunto dos olhos e da boca na leitura em voz alta, ler passou a ser função somente dos olhos na leitura silenciosa. A boca que se fecha é símbolo do corpo que se afasta do texto, da corporeidade reduzida ao trabalho do cérebro, mas é sempre, como afirmam Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, “uma prática encarnada em determinados gestos, espaços e hábitos” e “não todos aqueles que podem ler os textos o lêem da mesma maneira e, em cada época, é grande a distância entre os escritores talentosos e os leitores menos hábeis”¹³⁰.

As práticas de leitura dependem da forma na qual “os textos podem ser lidos, e lidos de forma diferente por leitores que não possuem as mesmas técnicas intelectuais, que não estabeleçam uma mesma relação com a escritura, que não atribuam nem o mesmo significado nem o mesmo valor a um gesto aparentemente idêntico: ler um texto”¹³¹.

A história da leitura do ponto de vista sociológico põe em relevo as traduções culturais e as diferenças sociais a partir das “comunidades de interpretação”, que reconduzem a relação da escritura às formas de ser e viver. A oralidade, mesmo com a passagem da leitura oral para a silenciosa na Grécia Antiga, fez sempre parte da leitura¹³² e é no diálogo que vemos mais claramente essa influência.

Platão, em *Fedro*, demonstra a importância do diálogo para o desenvolvimento das capacidades cognitivas e, logo, das habilidades de ler e escrever. Platão dizia que a potência do discurso é uma forma de conduzir as almas¹³³ e por isso é importante identificar quem são os leitores, afinal, continua Platão: “alguns homens são de um jeito, e outros diferentes. Mas, assim existem diferentes espécies de almas, e também de discursos existem tantas e tantas espécies, cada uma diferente da outra. Alguns

¹²⁹ ISER, W. *O Ato da leitura*. Op. cit. p. 124.

¹³⁰ CAVALLO, G.; CHARTIER, R. Introduzione a CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (a cura di) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 2004. p. VI.

¹³¹ CAVALLO, G.; CHARTIER, R. Op. cit. p. VII.

¹³² CAVALLO, G.; CHARTIER, R. Op. cit. p. X.

¹³³ PLATÃO. *Fedro*. Milano: Mursia, 1984. p. 196.

homens, logo, são tais que tais discursos, para tal causa, são mais fáceis de persuadir; mas outros são diferentes, e, por determinadas razões, são difíceis de persuadir.”¹³⁴ É na prática da diferença que os homens podem se aproximar ou se afastar, gerando assim os efeitos nefastos do poder e do desenvolvimento, temas que interessam muito à Elsa Morante em “A História”.

Para pôr em relevo a questão da leitura e do poder é necessário traçar um panorama da leitura como prática social, visto que nas origens culturais do Ocidente encontramos o caminho para entender o mundo contemporâneo. Partindo das análises de Jesper Svenbro vemos, por exemplo, que o papel da leitura oral na Grécia Antiga facilita a identificação do ato de ler com ação. Isso porque no verbo grego *nemein* o sentido de ler é uma hipótese de leitura como “distribuição”, mas que pode ser também uma “autodistribuição”, quando é usada a forma *ananemein*, ou seja, é o leitor se inclui no ato da leitura¹³⁵, que toma uma posição e não é excluído do poder que aquela leitura proporciona. Svenbro demonstra que ler para o homem grego era um esforço e que isso influenciará toda a relação do homem com a leitura na sociedade ocidental.¹³⁶

Segundo Platão, a leitura silenciosa afasta as almas do leitor e do autor porque desconsidera o poder do diálogo. Ou seja, o esforço físico da fala como ato de leitura que se perde significa também a perda do contato entre esses dois pólos, o criador e o receptor. Por isso, como aponta John Durham Peters, acontece a crítica de Sócrates ao ato de escrever que substitui aquele de falar, como parte de uma reflexão mais ampla sobre a instabilidade na relação entre as pessoas, entre as almas e os corpos.¹³⁷

Já os romanos usaram o termo *legere*, que tem o sentido literal de “colher”.¹³⁸ A leitura seria então “colher” o sentido. Também neste caso a leitura é identificada como um esforço, o da colheita. Ler é dar voz ao escritor, é oferecer a própria voz. Ser lido significa, por outro lado, exercitar um poder sobre o corpo do leitor mesmo e uma

¹³⁴ PLATÃO. Op. cit. p. 197.

¹³⁵ SVENBRO, J. “La Grecia Arcaica e Classica: L’Invenzione della lettura silenziosa” IN: CAVALLO, G; CHARTIER. Op. cit. P. 61

¹³⁶ SVENBRO, J. Op. cit. p. 7.

¹³⁷ PETERS, J. D. *Parlare al vento. Storia dell’idea di comunicazione*. Roma: Meltemi, 2005. p. 67.

¹³⁸ SVENBRO, J. Op. cit. p. 9. É o ler incluindo-se na leitura.

grande distância de espaço e de tempo.¹³⁹ Tal fato é percebido com clareza na República Romana, porque é neste período que a leitura doméstica se desenvolve ao mesmo tempo que nasce o conceito de “privado”, a leitura também pertence ao leitor, passa a ser um bem adquirido.

O fator positivo da leitura como ato privado é, obviamente, o aumento da alfabetização, porque o homem comum do povo começará a imitar os ricos, que aprendem a ler como um adorno à sua riqueza. Neste período aparecem também as primeiras mulheres que se relacionam com a palavra escrita, mas ligada frivolumente à leitura de “consumo” e de “lazer”, aspecto totalmente coerente com a alteridade feminina e a construção do gênero ao longo da história. A maneira de ler passa a ser, a partir do Império Romano, uma forma de identificar socialmente um indivíduo e é um recurso ao mimetismo para construir a própria identidade de leitor.

Roger Chartier argumenta que a “leitura é sempre uma prática encarnada em gestos, em espaços, em hábitos”¹⁴⁰ e que “aqueles que são capazes de ler textos não o fazem da mesma maneira, e há uma grande diferença entre os letrados talentosos e os leitores menos hábeis, obrigados a oralizar o que lêem para poder compreender, ou que só se sentem à vontade com algumas formas textuais ou tipográficas”¹⁴¹. Este comportamento foi se desenvolvendo ao longo da história e, na Idade Média¹⁴², quando a relação do homem com a religiosidade irá determinar a sua existência, ler será também uma tentativa de salvar a própria alma.

Segundo Malcom Parkers, na Idade Média o leitor tinha um *corpus* de construções gramaticais, herdadas da Antiguidade, que serviam para facilitar o processo de leitura, mais do que estimular um verdadeiro interesse pelo que se estava lendo. O homem devia se preocupar com a palavra divina e fugir da idéia da Torre de Babel¹⁴³,

¹³⁹ SVENBRO, J. Op.cit. p. 13. “Voce che lo scritto subito fa propria, vale a dire che essa non appartiene al lettore durante la lettura. Egli l’ha ceduta. La sua voce si assoggetta allo scritto, vi si unisce.” Esse modo de pensar na Grécia antiga se completa na teoria da leitura de Iser, que propõe justamente essa simbiose entre leitor e texto, uma relação de interdependência que faz do ato de ler um complemento ao ato de escrever.

¹⁴⁰ CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999. p 13.

¹⁴¹ CHARTIER, R. Ibid. p. 13

¹⁴² PARKERS, M. “Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell’alto medioevo”, In Cavallo, G.; Chartier, R. Op. cit. pp. 71-72:

¹⁴³ PARKERS, M. Op. cit. p. 72.

ou seja, das complexidades lingüísticas que envolvem o ato de ler. A tradição da Igreja Católica transformou a palavra escrita no instrumento de autoridade da verdade do Cristianismo e as letras se transformaram em sinais visuais que podem ser decifrados somente dentro dos muros das igrejas.

Por outro lado, Parkers ilustra que somente na Escolástica a leitura se tornará um exercício além dos muros dos monastérios e será regulada pela escola e pelas universidades. Aqui aparece o leitor que enfrenta o texto como uma conversação e é capaz de compreender os pensamentos escondidos atrás do significado superficial daqueles sinais.¹⁴⁴ Este é o momento da consciência do “ato de ler” e é quando surge o desejo de uma formação cultural pessoal, não mais coletiva como na Grécia Antiga, nem de status no Império Romano¹⁴⁵. O termo *lectura*, que surge na Idade Média¹⁴⁶, aparece junto à difusão dos “glossários”, ou seja, explicações das partes difíceis de um texto e de resumos que ajudam a encontrar os assuntos procurados em um texto; e que são também instrumentos para os que não possuem a competência pra decifrar um texto com a simples leitura.

É aqui que a figura do leitor implícito começa a tomar forma e é passível de existência e até mesmo de identificação. Na perspectiva histórica sobre o papel da leitura, Jacqueline Hamesse nota que na Escolástica a preocupação do leitor será aquela de dominar assuntos específicos, muitas vezes sem se interessar pela totalidade do texto, como até hoje ainda se faz em pesquisas acadêmicas¹⁴⁷. Essa leitura fragmentada e em pedaços determinará a relação do homem com o conhecimento, mostrando o poder simbólico que a leitura exerce nas práticas culturais da humanidade. A utilidade da leitura toma o lugar do prazer e até mesmo do conhecimento. Por outro lado, a leitura solitária e silenciosa, adverte Paul Saenger, permite também um modelo de compreensão mais livre e independente¹⁴⁸, o que não pode ser desconsiderado, visto que o controle sobre a leitura é uma forma de poder.

¹⁴⁴ PARKERS, M. Op. cit. p. 90.

¹⁴⁵ HAMESSE, J. “Il modello della lettura nell’età della Scolastica” IN: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. Op.cit. p. 92.

¹⁴⁶ HAMESSE, J. Op. cit. p. 95.

¹⁴⁷ HAMESSE, J. Op. cit. pp. 96-97.

¹⁴⁸ SAENGER, Paul. “Leggere nel tardo medioevo” IN: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. Op. cit. p. 129.

Já no Humanismo a liberdade de leitura será estimulada pela Reforma Protestante e pela invenção da imprensa. Os leitores aprendem a decodificar sozinhos os textos e essa “civilização de leitores”, usando a denominação de Bourdieu, será mais visível. A assimilação de um texto pelo leitor é um esforço pessoal de escolha e reestruturação das informações escritas, se transformando em um poder de compreender o mundo, de articular informações e de participar do que foi escrito.

No Renascimento o livro e a leitura se transformarão em mercadoria e a leitura passa a ser, segundo Chartier, realmente uma “apropriação”, um conjunto de competências, usos, códigos e interesses. O texto se transforma assim em um bem de consumo, como acontece também com outras práticas culturais.

Segundo H.R. Jauss, a experiência estética é resultado das funções sociais primárias, como a emancipação, afirmação, inovação e reprodução; e muitas vezes não são levadas em consideração categorias secundárias, como a identificação, o exemplo e o consenso, que são, na verdade, a base da experiência de comunicação da leitura.¹⁴⁹ Ler pode ser não somente uma relação intelectual com um objeto artístico, mas um processo de descoberta pessoal e de averiguação de aprendizagens anteriores. Essas reflexões são muito úteis para a compreensão do conceito de leitor implícito sugerido por Iser e que permeia essa dissertação. *A História* pode ser escrita e lida porque a leitura se tornou um bem de consumo, mas pode ser compreendida e analisada porque as condições de leitura também evoluíram com o tempo.

A interação texto-leitor da Estética da Recepção, por exemplo, significa assumir como parâmetro para a análise literária o leitor. É o que propunha Hans Robert Jauss em contraposição ao estruturalismo e ao marxismo, linha de pensamento que vai se intensificar com a proposta de Iser de ver o texto literário cheio de lacunas e pontos de indeterminação que pedem preenchimentos. O leitor estaria implícito na narrativa, que exerceria sobre ele um efeito estético, ou seja, uma reação. Mas texto e leitor são universos muito distantes e diversos, logo, predominam os vazios que pedem preenchimento. A concepção do leitor implícito não é a abstração de um leitor real, mas condiciona uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel de leitor.

¹⁴⁹ JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Op. cit. p.172.

3.2 O poder no ato de ler

Ler é um ato de poder porque permite ao leitor se apoderar de idéias e vivências que não lhe pertencem, mas que lhes são oferecidas pelo escritor. A forma como essa leitura acontece pode ser doce e envolvente ou mesmo agressiva e violenta. Os gêneros narrativos dão conta dessas diferenças de apresentação do conteúdo de um texto literário e, conseqüentemente, espera-se de cada um deles reações típicas e específicas.

A História é um livro que se propõe fazer uma análise sobre o poder e violência na humanidade. No entanto, o seu diferencial é aquele de apresentar a crueldade de uma forma emotiva e a partir de personagens incapazes de qualquer ato de violência ou mesmo de exercer qualquer tipo de poder. Esse confronto muitas vezes pode tornar a leitura “desagradável”, “estranha”, “incômoda”. Considerando a biografia da escritora e o seu comportamento como narradora fica evidente que essa foi uma opção consciente, que é a sua tese sobre a História.

Apesar de toda a violência presente no mundo, existe a utopia representada pela simplicidade, pela ternura, pela crença em ideais, pela ingenuidade. Os personagens principais do romance são pessoas comuns, mas íntegras, coerentes. Não possuem nenhuma qualidade especial, nada que as torne cativantes ou interessantes. Principalmente a ternura e a compaixão fazem com que o leitor realmente acredite na leitura deste romance, mais do que aspectos puramente intelectuais ou de conteúdo

O tom barroco¹⁵⁰ que pode ser percebido na escritura de Elsa Morante colabora mais ainda com esse convite a visualizar uma gente simples vivendo em um subúrbio de Roma durante a guerra. Nada de atos heróicos, de situações de glamour, de força ou de

¹⁵⁰ É reconhecida como literatura barroca a corrente literária dos séculos XVI e XVII que se opunha à tradição renascentista baseada em regras codificadas como a regularidade e o equilíbrio, propondo ao contrário a procura pelo maravilhoso, a liberdade de expressão, a atração pelo fantástico. É uma tentativa de falar de um mundo fantástico como espelho do real, mas também do inverossímil. Por outro lado, existe uma inadequação à realidade e a literatura barroca revela a precariedade e o relativismo das coisas. Através da metáfora, por exemplo, se exprime a perda das certezas e da crença na natureza única das coisas, que podem ser substituídas por aparências enganadoras. A literatura barroca é a busca por uma realidade cada vez mais fugaz e imprecisa e também a manifestação de uma clara desilusão em relação ao mundo concreto, com a necessidade de evasão para um mundo ilusório.

idéias brilhantes. O poder da história é aquele de ter nas mãos o fio narrativo de tantas vidas que vivem sem saber que estão vivendo ou por que estão vivendo. A violência desse Outro que é mais importante que a própria identidade de cada personagem é um ato de crueldade que atinge o leitor de forma a insinuar essa necessária colaboração na leitura do livro.

Ler deixou de ser um “colher”, ou um “recolher”, e passa a ser uma luta de forças entre as posturas do escritor diante da vida - e da própria literatura - e o que ele consegue fazer chegar ao leitor. O poder deste é o de conseguir ver o que era pra ser visto e ser capaz de ultrapassar a palavra para chegar na imagem.

Na leitura realizada nessa dissertação o papel da maternidade ganha destaque, assim como a figura da criança. É evidente o poder da crítica literária em realizar esse recorte da narrativa em busca de uma leitura diferencial e aprofundada da obra. As conclusões podem ser várias e até mesmo exageradas ou incongruentes. Mas está nas mãos do leitor usar esse grau de violência na leitura de um texto, ou não. Aqui, em busca de um retrato objetivo da alteridade da mãe e do seu filho, essa procura pode ser justificada, mesmo se peca pela ousadia.

Um outro elemento usado nesta leitura foi a identificação e a reflexão sobre uma figura de linguagem complexa e de difícil identificação. Também essa opção é um ato violento de leitura, do leitor tentando exercer o seu poder de avançar nos vazios presentes no texto. A hipotipose se tornou um instrumento de decodificação do discurso barroco da escritora, que apela sempre exageradamente para as imagens e as descrições como se quisesse preencher as páginas não somente com palavras, mas com figuras, paisagens, retratos e até mesmo cenas cinematográficas.

Elsa Morante não viveu com intensidade o mundo da imagem na sua produção, mas conviveu intimamente com artistas que se dedicavam com muito empenho ao cinema, como o cineasta Pier Paolo Pasolini. Também o seu marido, Alberto Moravia, ajudou a transformar diversos romances seus em enredos de filmes, inclusive de muito sucesso. Em livros escritos depois de *A História*, como *Aracoeli*, essa opção pela descrição, pela valorização do tempo narrativo, do suave desenrolar do enredo remetem claramente para uma sensação visual na leitura.

A História foi transformado em filme em 1985 pelas mãos do cineasta Luigi Comencini, em duas versões, uma de 240 minutos realizado para a televisão e outra de

153 minutos para o cinema. Mas a proposta do cineasta não era de respeitar o texto e as escolhas estilísticas de Elsa Morante, é aqui temos um outro exemplo do poder de leitura individual sobre o texto.

O poder de usar com tanto empenho a capacidade de leitura é, como dito anteriormente, uma qualidade desenvolvida pelo leitor e que depende em grande parte das suas leituras anteriores. Sem esse repertório textual, o poder da leitura individual se enfraquece e os detalhes, os imprevistos, as surpresas podem se perder em um ato simplesmente óbvio de compreensão do enredo, sem realizar maiores vôos no manuseio das páginas do livro, nos silêncios reflexivos, nas pausas entre uma leitura e outra.

É importante notar que Elsa Morante não é exatamente o tipo de escritora intelectual, difícil ou hermética. Pelo contrário, ela prefere a linguagem simples, as frases relativamente curtas e o discurso direto, apesar das caracterizações fantásticas e cheias de metáforas. O vocabulário é rico, mas acessível ao leitor comum. Tal fato amplia o público leitor, mas não significa que empobrece a multiplicidade de leituras possíveis.

O que Elsa Morante parece almejar, e em *A História* tal fato é bem significativo, é também o envolvimento emocional do leitor com o enredo. Como se o convite à leitura fosse na verdade um convite para dividir uma história ouvida ou vivida que ainda provoca comoção no narrador. Assim, o poder exercido pela escritora é o de apelar para o sentimentalismo, a dor humana, a compaixão. Mas, ao mesmo tempo, ela não deixa de lado questões sociais e políticas, e esse é um importante diferencial na avaliação sobre a sua qualidade como escritora. Elsa Morante dá conta de diversos mecanismos narrativos que servem de elemento para uma leitura complexa e diversificada.

Dependendo do ponto de vista assumido na leitura do romance, o leitor pode desenvolver também ele mecanismos de leitura onde possa exercer o seu poder e muitas vezes deixar também prevalecer a violência das suas opiniões e impressões. Este é certamente o ponto de partida para uma leitura que permita vislumbrar as questões elaboradas pelo escritor na composição do romance.

A História é assim um romance que oferece muitos ângulos para a análise literária, ao mesmo tempo que permite uma leitura fluida para o leitor desinteressado em aprofundar a temática, a linguagem ou a abordagem fornecida pela escritora. A intenção

com essa dissertação é despertar o interesse na crítica literária brasileira para essa escritora que conquistou um espaço importante na literatura italiana, deixando transparecer as múltiplas discussões que a leitura dos seus textos pode oferecer para leitores que dispõem e pretendem usar o poder de leitura que possuem.

Conclusão

Esse estudo pretende ser uma crítica literária sobre como a autora Elsa Morante consegue transmitir imagens por meio das palavras no romance *A História*, particularmente com o uso da hipotipose, e como, através dessa figura retórica, ela revela a alteridade dos personagens e o papel da maternidade em uma específica situação social. A proposta é aproximar a leitura do texto ao propósito da autora, que deixou claro que desejava “leitores analfabetos” que enfrentassem o romance como um triste relato de uma história sem fim. Um leitor que aceite a proposta de uma literatura aparentemente não engajada, mas que exige uma participação ativa. Portanto cabe aqui a aplicação da teoria do efeito estético, que demonstra que a interação do leitor com o texto é essencial para as propostas narrativas.

Esse caminho foi percorrido buscando a imagem como referência de análise. Mas existem outros percursos possíveis na leitura de *A História* que podem vir a ser descobertos e analisados em estudos futuros. Aqui todo o esforço foi concentrado na procura de um método narrativo ancorado na imagem. Para justificar essa escolha foi realizado um estudo sobre o papel da leitura no mundo ocidental e de que modo a prática de ler se articula com as questões de gênero, no caso do livro ter sido escrito por uma mulher e do público-leitor para quem ela se dirigia. Portanto a escolha da maternidade como ponto de referência constante para a construção das imagens e, consequentemente, da alteridade dos personagens.

Diferente das outras figuras de linguagem, a hipotipose, escolhida como referência nesse estudo, não é baseada em uma regra semântica. O leitor deve colaborar com o texto para construir uma representação visual daquilo que está lendo. Neste sentido defendemos na presente dissertação o ponto de vista do teórico alemão Wolfgang Iser, que acreditava em um leitor implícito para todo texto narrativo. Este leitor teria a palavra final sobre o texto lido usando o seu repertório textual anterior àquela leitura para preencher os espaços vazios de interpretação deixados pelo autor.

A hipotipose pode ser um elemento de identificação dos vazios porque propõe imagens que devem ser visualizadas pelo leitor, pedindo mais claramente a colaboração por meio do ato de leitura, um ato de poder simbólico sobre as palavras que revela comportamentos relacionados ao gênero, condição social, escolaridade, idade, etc. Ou seja, a leitura é um parâmetro social de identificação do leitor e do sucesso de um texto a partir da proposta do autor. Neste caso existem diversos indícios de uma específica proposta de Elsa Morante ao escrever esse romance da forma como foi elaborado, com escolhas que justificam o uso das imagens como referência na construção dos personagens.

Antes de tudo *A História* é um romance para emocionar, envolvente e doloroso. A escolha de uma personagem *mater dolorosa* como personagem principal aponta claramente para essa opção. É um mergulho na alma de uma mãe, simplória e sem paixões, que tem como única razão de viver a sobrevivência sua e de seus filhos. Ao mesmo tempo ela percebe as angústias dos filhos, tenta ajudá-los, mas seus recursos são poucos e de nada adianta, talvez nada adiantaria mesmo se Ida Ramundo tivesse condições reais de intervir no fluxo da história.

A violência da História é tão poderosa quanto a do destino. Não se pode escapar ao que se é, ao que se é capaz de fazer ou criar. Essa parece ser a chave de leitura desse romance contraditório por natureza, visto que tenta fazer uma comparação difícil entre a História da humanidade e a história individual. Essa composição dialógica tende ao exagero e à busca de paralelos que muitas vezes escapam a uma narrativa coerente. Por esse motivo o uso excessivo de imagens e descrições é tão marcante e decisivo.

A dissertação é, sem dúvidas, sobre o uso da hipotipose como mecanismo de linguagem para o enriquecimento da narrativa. Mas o foco que permeia todo o trabalho é a expressão da alteridade de Ida Ramundo enquanto mulher e mãe, levando em consideração o caso específico de desintegração anímica, de sofrimento físico e de pressão mental aos quais essa personagem é submetida ao longo da história. A maternidade não aparece como um fator negativo e degradante da sua situação individual, mas também não é o aspecto redentor da sua humanidade. A maternidade em *A História* se apresenta como um ponto de vista, e provavelmente por isso ela aparece em diversos momentos e em tons muito diferenciados.

Ida Ramundo é a mãe principal do romance, mas não é a única. A maternidade está por toda parte, é ela que dá origem a tudo, seja à utopia ou à violência, à loucura ou à ternura, à opressão ou à esperança. É a partir do nascimento que a história começa, ou, mais precisamente, é a partir da concepção. Useppe por isso é o personagem-símbolo da utopia que se materializa após a agressão. É do estupro que nasce a utopia no seu estado mais puro e é por causa dele que o amor ressurge nas entranhas de uma mulher já sem amor e sem razão de ser.

A violência revela o que cada um tem de pior, mas também deixa florescer o desejo de lutar. É a partir dessa pulsão que o indivíduo se vê no Outro e é quando ele consegue fazer valer a sua alteridade no sentido de encontrar espaço pra si mesmo, de existir porque existe uma razão para sua existência, mais do que simplesmente aceitar os fatos. A violência provoca, na maioria das vezes, a reação, mesmo em indivíduos fragilizados como Ida e Useppe.

Mas essa reação nem sempre é violenta, e é o que acontece na história, por exemplo, de Jesus e Maria. Mas é a partir do sofrimento que essa mãe e esse filho fazem valer a sua alteridade. O mesmo parece ocorrer na construção dos personagens Ida e Useppe que, de certo modo, representam justamente essa outra dupla, mas em um ângulo obviamente mais simplista e próximo do nosso potencial de humanidade. Ida e Useppe nada possuem de santos, são pessoas simples, normais, quotidianas, mas que representam a maior parte da humanidade, de gente que dorme e acorda todos os dias porque assim é preciso. Não oferecem teorias ou pontos de vista. Precisam somente viver.

Elsa Morante ofereceu aos seus leitores um romance muito rico, amplo e perspicaz, que pode fazer chorar, mas que pretende principalmente estabelecer um diálogo com o leitor, mais do que simplesmente emocionar. A partir disso foi realizada então essa leitura crítica, com o claro objetivo de avaliar qualitativamente a linguagem usada pela escritora. Mas, por outro lado, a leitura despertou também questões políticas, sociais e emocionais que não poderiam ser evitadas e que ajudam na compreensão das escolhas realizadas por Elsa Morante ao compor o romance.

A alteridade e a hipotipose são os dois alicerces no qual está apoiada a leitura de *A História*, considerando que essa é simplesmente uma porta para outras e maiores descobertas passíveis de serem realizadas por leitores mais potentes e talvez mais

violentos que venham a enfrentar as centenas de páginas da história do século XX, marcado pela guerra e pela violência, mas também que nos serve de espelho para a nossa real existência.

Mas essa dissertação também tem uma outra pretensão, menos óbvia mas igualmente potente, que é trazer para os estudos literários de literatura moderna no Brasil o nome de Elsa Morante, relegado atualmente a uma distante tradução e publicação de *A História* em 1979. Esta tradução foi alvo de análise na presente pesquisa e se revelou problemática do ponto de vista da supressão de palavras, de erros semânticos, de imprecisões históricas e de construções que não correspondem ao estilo da autora. A conclusão é que existe também a necessidade de uma nova tradução e, com este objetivo, no anexo da dissertação foram realizados alguns exercícios de tradução de trechos selecionados do livro, oferecendo assim um ponto de partida para um futuro projeto de tradução de *A História*.

Além disso, a presente análise resgata também outros livros de Elsa Morante que ainda não foram traduzidos para o português no Brasil e que teriam o papel de apresentar ao leitor brasileiro essa escritora italiana nas suas várias criações literárias. Essa dissertação pretende também ser um primeiro passo para uma futura pesquisa acadêmica mais ampla e profunda, especificamente sobre a obra de Elsa Morante, trazendo como proposta prática a tradução das outras narrativas para a língua portuguesa. O presente estudo se transforma assim em um esboço de uma crítica literária a ser desenvolvida com foco na proposta de tradução de outros romances da escritora como *Mezogna e sortilegio*, *L'Isola di Arturo* e *Aracoeli*.

Referências bibliográficas

- AA. VV. *Lecture di Elsa Morante*. Torino: Rosenberg & Sellier, 1987.
- AA VV. *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990.
- AA VV. *Per Elsa Morante*. Milano: Linea d'ombra, 1993.
- AA VV. "Vent'anni dopo la Storia" IN: *Studi Novecenteschi*, XXI, nn. 47-48, giugno-dicembre 1994.
- AA VV. *Cahiers Elsa Morante* (a cura di Jean-Noël Schifano e Tjiuna Notarbartolo). Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.
- ADAM, J.-M.; LORDA, C.-U. *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona: Editorial Ariel, 1999.
- ALVES, L. *A grande e a pequena história morantiana : um modo simples de denúncia*. Dissertação (Mestrado), USP. Souza, Vilma de Katinszky Barreto de. (prof. orientador). São Paulo, 2002.
- ANDREINI, A. Prefazione a E. MORANTE, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989.
- ÀRIES, P. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.
- ARISTOTELE. *Retorica e poetica*. Torino: Utet Libreria, 2006
- BÀRBERI SQUAROTTI G. "Elsa Morante" IN: *Poesia e narrativa del secondo Novecento*. Milano: Mursia, 1961.
- BARDINI, M. *Morante Elsa, italiana di professione, poeta*. Pisa : Nistri-Lischi, 1999.
- BARTHES, R. *Eléments de sémiologie*. Paris: Denöel-Gonthier, 1965.
- _____. *Mythologies*. London: Paladin, 1973.

- BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. Trad. João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.
- BERNABÓ, G. *Come leggere "La Storia" di Elsa Morante*. Milano: Mursia, 1991.
- BRIOSI, S. "Elsa Morante" IN: *Dizionario critico della letteratura italiana*. Torino: UTET, 1973.
- BOURDIEU, P. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Minuit, 1979.
- BOURDIEU, P. *Language et pouvoir symbolique*. Paris : Seuil, 2002.
- BORDRON, J.-F. & FONTANILLE, J. Introduction. Sémiotique du discours et tension rhétorique. IN: *Languages*, 137, 2000.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CANETTI, E. *La coscienza delle parole*. Milano: Adelphi, 1984.
- CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (a cura di) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- CHARTIER, R. *Práticas da Leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CECCHI, E. "Il romanzo della Morante" IN: *Di giorno in giorno*. Milano: Garzanti, 1954.
- CEIA, C. s.v. "Alteridade" In: *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/P/posmodernismo.htm>>, consultado em 05-05-2010.
- CHARTIER, R. *A ordem dos livros*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- CHOMSKY, N. *Linguaggio e libertà. Dietro la maschera dell'ideologia*. Milano: Marco Troppa Editore, 1998.
- CIBBODO, A. P. *Luogo e pensiero del sogno. Itinerario morantiano*. Tesi di laurea. Relatore: Aldo Maria Morace. Università degli Studi di Sassari, 2002-03.
- CICERONE. *De Oratore III*. Torino: Soc. Edit. Internazionale, 1933.
- D'ANGELI, C. *Leggere Elsa Morante : Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*. Roma : Carocci, 2003.
- D'ANGELI, C.; MAGRINI, G. (a cura di). *Vent'anni dopo La storia: omaggio a Elsa Morante*. Pisa: Giardini, 1995.
- DAVID, M. *La psicanalisi e la cultura italiana*. Torino: Boringhieri, 1966.

- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano. Artes de Fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DE CERTEAU, M. *L'écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard, 1975.
- DE CERTEAU, M. "Entretien avec Michel de Certeau" In: *Le Monde*, 31 janvier 1978, p. 2.
- DE CERTEAU, M. *L'étranger ou l'union dans la différence*. Paris: Desclée de Brouwer, 1991.
- DE CERTEAU, M. *La faiblesse de croire*. Paris : Éditions du Seuil, 1987.
- DE MAURO, T. *Capire le parole*. Roma-Bari: Laterza, 1999.
- DE MAURO, T. *Minima Scholaria*. Roma: GLF editori Laterza, 2001.
- DURHAM PETERS, J. *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*. Roma: Meltemi, 2005.
- ECO, U. *Trattato di Semiotica generale*. Milano, Bompiani, 1982.
- ECO, U.. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.
- ECO, U. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani, 1990.
- ECO, U. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano, Bompiani, 1994.
- ECO, U. *Kant e o Ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ECO, U. *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani, 2003.
- ECO, U. *Sulla Letteratura*. Milano: Bompiani, 2002.
- FALQUI E., "Menzogna e sortilegio", in *Novecento letterario*, Serie VI. Firenze: Vallecchi, 1961.
- FEHR, D. von der. *Violenza e interpretazione : La storia di Elsa Morante*. Pisa \etc.! : Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1999.
- FERRONI, G. "Elsa Morante" In *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*. Torino: Einaudi, 1991
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges, Pulim, 1999.
- FOUCAULT, M. *L'ordine del discorso*. Torino : Einaudi, 1972.
- GARBOLI, C. "Saggi di Elsa" In *Scritti servili*. Torino: Einaudi, 1989

- GARBOLI, C. *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*. Milano: Adelphi, 1995.
- GARBOLI, C. *Gli ultimi anni di Elsa: "Aracoeli" in Falbalas*. Milano: Garzanti, 1990.
- GARBOLI, C. Introduzione a MORANTE, E. *Menzogna e sortilegio*. Torino: Einaudi, 1994.
- GARBOLI, C. "Dovuto a Elsa" In MORANTE, E. *Racconti dimenticati*. Torino: Einaudi, 2004.
- GIDDENS, A. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GIGLIOLI, P.; FELE, G. *Linguaggio e contesto sociale*. Bologna: il Mulino, 2000.
- GOFFMAN, E. *Il rituale dell'interazione*. Bologna: il Mulino, 1988.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. Firenze: La casa Usher, 1986.
- GRUPPO LA LUNA. *Lecture di Elsa Morante*. Torino : Rosenberg & Sellier, 1987.
- HABERMAS, J. *Teoria dell'agire comunicativo*. Bologna: il Mulino, 1997.
- HABERMAS, J. *L'inclusione dell'altro*. Milano: Feltrinelli, 1998.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.
- HAMESSE, J. *Il modello della lettura nell'età della Scolastica*. In CAVALLLO, G.; C., Roger. (a cura di) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- HJELMSLEV, . *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Torino : Einaudi, 1968.
- ISER, W. "A interação do texto com o leitor". In JAUSS, H. R. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- ISER, W. *O Ato da leitura. Uma teoria do efeito estético*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAKOBSON, R. "Aspetti linguistici della traduzione" In JAKOBSON, R. ed. *Saggi di linguistica generale*. (trad. it.) Milano, Feltrinelli, 1966.
- JAMESON, Fredric. "O romance histórico ainda é possível?" IN *Novos estudos*. – CEBRAP, n. 77. São Paulo, Mar. 2007. ISSN 0101-3300. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-33002007000100009&script=sci_arttext.

- JAUSS, H. R. *A História da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 2005.
- JORGENSEN, Conni-Kay. *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.
- KALA, G.. *The Theme of Childhood in Elsa Morante*. Romance Monographs. Paperback: 1996.
- KRISTEVA, J. *L'avenir d'une révolte*. Paris: Calmann-Lévy, 1998.
- KRISTEVA, J. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- KRISTEVA, J., CLEMENT, C. *O feminino e o sagrado*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- LAWTON, D. *Social class, language and education*. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.
- LÉVY, P. *Cibercultura*. São Paulo, Editora 34, 1999.
- LOTMAN, J. "Retorica" IN *Enciclopedia Einaudi. Vol. 11*. Torino, Einaudi, 1980.
- LOTMAN, J. "Il problema del testo" IN: A.A.V.V., *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano, Bompiani, 1995.
- LOTMAN, J. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Milano: Feltrinelli, 1993.
- LYOTARD, J-F. *A condição pós-moderna*. 7 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- LYOTARD, J-F. *La condizione postmoderna*. (trad. it.) Milano: Feltrinelli, 1997.
- LUCAMANTE, S. *Elsa Morante e l'eredità proustiana*. Fiesole : Cadmo, 1998.
- LUCAMANTE, S.; WOOD, S. (eds.) *Under Arturo's Star: The Cultural Legacies of Elsa Morante*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 2006.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LUKÁCS, G. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965.
- LUPERINI, R. "La Storia" della Morante, la critica della "nuova sinistra" e alcuni problemi di metodo, in *Marxismo e intellettuali*. Padova: Marsilio, 1974
- MANACORDA, M. *Il potere delle parole*. Roma: La città del sole, 1983.

- MANACORDA G. *Storia della letteratura italiana contemporanea*. Roma: Editori riuniti, 1967.
- MARROU, H.-I. *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*. Paris : Éditions du Seuil, 1950.
- MARTINS, J.S. *Exclusão Social e a Nova Desigualdade*. São Paulo: Paulus, 1997.
- MENGALDO P. V. "Elsa Morante" IN: *Storia della lingua italiana. Il Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1994.
- MESCHONNIC, H. "Proposizioni per una poetica della traduzione" IN: A.A.V.V. *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano: Bompiani, 1995.
- MORANTE, E. *L'Isola di Arturo*. Torino: Einaudi, 2005.
- MORANTE, E. *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi*. Torino: Einaudi, 1977.
- MORANTE, E. *Opere*. Milano: Mondadori, 1988.
- MORANTE, E. *Le straordinarie avventure di Caterina e altre storie*. Torino: Einaudi, 1959.
- MORANTE, E. *La Storia*. Torino: Einaudi, 2005.
- MORANTE, E. "Nove domande sul romanzo". *Nuovi argomenti*, XXXVIII-IX (1959).
- MORAVIA, Alberto. *Racconti romani*. Milano: Bompiani, 1997.
- PANCRAZI, P. "Fantasie e sortilegio della Morante" IN *Scrittori d'oggi*, Serie V. Bari: Laterza, 1950.
- PARKERS, M. "Leggere, scrivere, interpretare il testo: pratiche monastiche nell'alto medioevo" IN: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (a cura di) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- PETERS, J. D. *Parlare al vento. Storia dell'idea di comunicazione*. Roma: Meltemi, 2005.
- PETÖFI, J. ; GARCÍA BERRIO, A. *Lingüística del texto y crítica literaria*. Madrid: Alberto Corazón, 1978.
- PLATÃO. *Fedro*. Milano: Mursia, 1984.
- PULLINI, G. *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Padova: Marsilio, 1965.

- PUPINO, A. R. *Strutture e stile della narrativa di Elsa Morante*. Ravenna: A. Longo, 1967.
- PUPINO, A. R. “Elsa Morante” IN: *Letteratura italiana. I contemporanei*. Milano: Marzorati, VIII, 1979.
- RAVANELLO, D. *Scrittura e follia nei romanzi di Elsa Morante*. Venezia : Marsilio, 1980.
- RICHARDS, I. A. *La filosofia della retorica*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- RICCI, G.N. (a cura di) “Immagine-Segno-Parola. Processi di trasformazione” IN: *Atti del Secondo Colloquio Internazionale “Testo e Contesto”*. Tomo II. Milano: Giuffrè, 1999.
- ROSA, G. *Cattedrali di carta : Elsa Morante romanziere*. Milano : Il saggiatore, 1995.
- SAENGER, Paul. “Leggere nel tardo medioevo” IN: CAVALLO, G.; CHARTIER, R. (a cura di) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 2004.
- SANSONE, M. *Disegno storico della letteratura italiana*. Milano: Principato, 1979.
- SALSANO, R. “Elsa Morante tra memoria e immaginazione”. *Rivista di Studi Italiani*, Università di Roma Tre. Anno XXIII , n° 2, Dicembre 2005, pp. 71-79. Disponível em www.rivistadistudiitaliani.it/filecounter2.php?id=292
- SCAVONE, L. “Maternidade: transformações na família e nas relações de gênero”, In: *Interface*. Vol. 8, fevereiro, 2001. Unesp, São Paulo. Disponível em <http://www.interface.org.br/revista8/ensaio3.pdf>
- SEGRE, C. *La pelle di San Bartolomeo. Discorso e tempo nell'arte*. Torino, Einaudi, 2003.
- SERKOWSKA, H. *Uscire da una camere delle favole. I romanzi di Elsa Morante*. Krakow: Rabid, 2002.
- SGORLON, C. *Invito alla lettura di Elsa Morante*. Milano : Mursia, c1985.
- SILVA, M. A. *A transgressão e o feminino em Elsa Morante*. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Departamento de Letras Neolatinas. Flora de Paoli Faria (prof. orientador). Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SILVERSTONE, R. *Perché studiare i media?* Bologna: Il Mulino, 2002.

STEINER, G. *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti, 2004.

SVENBRO, J. R. IN: CAVALLO, G.; CHARTIER, R.(a cura di) *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Roma-Bari: Laterza, 2004.

VENTURI, Gianni. *Elsa Morante*. Firenze: La nuova Italia, 1977.

VON der FEHR, D. *Violenza e interpretazione. La Storia di Elsa Morante*. Pisa-Roma: Istituti Educazionali e Poligrafici Internazionali, 1999.

VYGOTSKY, L.S. *Pensamento y lenguaje. Teoria del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*. Buenos Aires: Editorial La Pléyade, 1985.

ZAGRA, G.; BUTTO, S. (a cura di). *Le stanze di Elsa : dentro la scrittura di Elsa Morante* : Biblioteca Nazionale Centrale di Roma : 27 aprile-3 giugno 2006. Roma : Colombo, c2006.

Anexo: Contribuição para a valorização das hipotiposes na tradução

Ao fim dessa pesquisa fica evidente a necessidade de uma reflexão também sobre o ato de traduzir as hipotiposes, com a clara intenção de não deixar esmorecer a força das imagens e descrições propostas no original. Portanto, foram elaboradas algumas traduções, deixando de lado a tradução de 1979, usada como fonte de citação do texto em português ao longo da dissertação. Como o foco nesse exercício de tradução é a valorização da hipotipose, a atividade de traduzir ganha um novo sentido além daquele de comunicar em uma outra língua uma narrativa existente. Foram evitadas comparações e consultas à tradução já existente e publicada. Ao longo das últimas décadas a própria prática da tradução no Brasil se modificou e isso tem uma influência direta nesse exercício.

Mas o objetivo principal dessas novas traduções é chamar a atenção e colocar novamente em destaque a qualidade narrativa de Elsa Morante. Por isso, a base do trabalho foi o de respeitar o máximo possível o estilo, o ritmo, a estética da escritora, mesmo que isso significasse algumas perdas de qualidade literária na Língua Portuguesa. O caminho encontrado para realizar tal atividade foi o de manter o modo de pensar italiano, mais especificamente aquele de Elsa Morante.

As traduções são apresentadas da seguinte forma:

Primeiro reproduzimos os trechos originais em italiano já citado nos capítulos anteriores na forma “L.S. p.”, encontrados nas notas de rodapé e em itálico, ao lado a página onde essa referência pode ser encontrada no trabalho. Em seguida, a nova tradução em negrito.

(L.S. p. 97, cit. p. 37) *“Giuseppe, come era stato precoce nella nascita, così fino da principio si rivelò precoce in tutto. Alle solite tappe naturali, che segnano l’avanzata di ogni lattante sull’itinerario delle esperienze, lui arrivava sempre in anticipo; ma talmente in anticipo (almeno per quei tempi di allora) che io stessa stenterei a crederci, se non avessi diviso, in qualche modo, il suo destino. Pareva che le sue piccole forze si tendessero tutte insieme, in un grande fervore urgente, verso lo spettacolo del mondo sul quale s’era appena affacciato”.*

Giuseppe, assim como foi prematuro no nascimento, desde o início se revelou prematuro em tudo. Nas várias etapas naturais do desenvolvimento, que simbolizam o avanço de todo bebê no itinerário das experiências, ele chegava sempre com antecipação; mas tão antes (pelo menos para aqueles tempos) que eu mesma custaria a acreditar se não tivesse compartilhado, de alguma forma, o seu destino. Parecia que as suas poucas forças se unissem todas juntas, em um grande ardor urgente, em direção ao espetáculo do mundo ao qual ele tinha sido apenas apresentado.

“La stagione era ancora mite, e Giuseppe, nel suo lettuccio, stava tutto nudo; però la vergogna non esisteva per lui. L’unico suo sentimento era la brama di esprimere ai visitatori la propria contentezza di riceverli: la quale era infinita, come se ogni volta, per lui, si rinnovasse l’illusione che quella brevissima festa durasse eterna.” (LS. P. 105, cit. p. 38)

A temperatura da estação ainda era amena, e Giuseppe, na sua caminha, estava todo nu; mas a vergonha não existia para ele. Seu único sentimento era a avidez em demonstrar aos visitantes a própria alegria em recebê-los: a qual era infinita, como se a cada vez se renovasse para ele a ilusão de que aquela brevíssima festa fosse eterna.

“E nella pretesa, quasi matta, di esprimere coi suoi mezzi miserrimi quella contentezza infinita, Giuseppe moltiplicava tutti in una volta i suoi timidi scalpitii, i suoi sguardi incantati, i suoi vagiti, sorrisi e risatine; ricambiato da una giostra indavolata di saluti, spiritosaggini, e qualche complimento o bacio. (LS. p. 105, cit. p. 38)

E na sua ambição, quase louca, de exprimir com os seus míseros meios aquela alegria infinita, Giuseppe multiplicava tudo o que sabia, fazendo ao mesmo tempo os seus tímidos esperneios, os seus olhares encantados, os seus chorinhos, sorrisos e risadinhas; tudo retribuído por um carrossel endiabrado de saudações, gracinhas, e algum elogio ou beijinho.

“E difatti, Ida era rimasta, nel fondo, una bambina, perché la sua precipua relazione col mondo era sempre stata e rimaneva (consapevole o no) una soggezione spaurita. I soli a non farle paura, in realtà erano stati suo padre, suo marito, e più tardi, forse, i suoi scolaretti. Tutto il resto del mondo era un’insicurezza minatoria per lei, che senza saperlo era fissa con la sua radice in chi sa quale preistoria tribale. E nei suoi grandi occhi a mandorla scuri c’era una dolcezza passiva, di una barbarie profondissima e incurabile, che somigliava a una precognizione.

Precognizione, invero, non è la parola più adatta, perché la conoscenza ne era esclusa. Piuttosto, la stranezza di quegli occhi ricordava l’idiozia misteriosa degli animali, i quali non con la mente, ma con un senso dei loro corpi vulnerabili, “sanno” il passato

e il futuro di ogni destino. Chiamerei quel senso - che in loro è comune, e confuso negli altri sensi corporei - il senso del sacro: intendendosi, da loro, per sacro, il potere universale che può mangiarli e annientarli, per la loro colpa di essere nati.

Ida era nata nel 1903, sotto il segno del Capricornio, che inclina all'industria, alle arti e alla profezia, ma anche, in certi casi, alla follia e alla stoltezza. D'intelligenza, era mediocre; ma fu una scolara docile, e diligente nello studio, e non ripeté mai una classe. Non aveva fratelli né sorelle; e i suoi genitori insegnavano tutti e due nella stessa scuola elementare di Cosenza, dove s'erano incontrati la prima volta." (L.S. p. 24-25, cit. p. 41).

E realmente Ida, no fundo, ainda era uma menina, porque a sua principal relação com o mundo sempre foi e continuava a ser (conscientemente ou não) uma sujeição amedrontada. Na verdade, as únicas pessoas que nunca tinham lhe dado medo eram o seu pai, o seu marido, e talvez, mais tarde, os seus aluninhos. Todo o resto do mundo era, para ela, de uma insegurança ameaçadora, sem saber a sua raiz estava presa em quem sabe qual pré-história tribal. E nos seus grandes olhos escuros amendoados tinha uma doçura passiva, de uma barbárie profundíssima e incurável, semelhante a uma precognição.

***Precognição*, na verdade, não é a melhor palavra, porque aqui se exclui o conhecimento. Mais que isso, a esquisitice daqueles olhos lembrava a imbecilidade misteriosa dos animais, os quais não com a mente, mas com a intuição da vulnerabilidade dos seus corpos, “conhecem” o passado e o futuro de cada destino. Chamarei aquela intuição - que neles é comum, e confuso nas outras sensações corpóreas - a *intuição do sagrado*: sendo o *sagrado* entendido por eles como o poder universal que pode comê-los e destruí-los, pela simples culpa de ter nascido. Ida nasceu em 1903, sob o signo de capricórnio, que dá inclinação para a indústria, pras artes e para a profecia, mas também, em certos casos, para a loucura ou estupidez. De inteligência, era medíocre; mas foi uma aluna dócil e dedicada ao estudo, nunca repetiu de ano. Não tinha irmãos nem irmãs; os seus pais davam aula todos os dois na mesma escola de ensino fundamental de Cosenza, onde se encontraram pela primeira vez.**

“Iduzza perdeva ogni paura accanto a suo padre, il quale per lei rappresentava una specie di carrozzella calda, luminosa e zoppicante, più inespugnabile d'un carro armato, che la portava gaiamente a spasso, al sicuro fra i terrori del mondo: dovunque accompagnandola, e mai permettendo che la si mandasse sola per le vie, dove ogni uscio, finestra o incontro estraneo la minacciavano d'offesa. D'inverno, forse per economia, usava certi mantelli da pastore, ampi e piuttosto lunghi, e nelle giornate di maltempo, la riparava dalla pioggia tenendosela vicino accostata sotto il proprio mantello.” (L.S. p. 30, cit. p. 47).

Iduzza perdia todo o medo ao lado do seu pai, que representava para ela uma espécie de carrinho quente, luminoso e saltitante, mais inatingível que um carro armado, e que a levava alegremente e em segurança para passear em meio aos terrores do mundo: acompanhando-a por toda parte, e jamais permitindo que ela andasse sozinha pelas ruas, onde cada soleira, janela ou encontro estranho a ameaçavam com alguma ofensa. No inverno, talvez por economia, usava umas

espécies de capa de pastor, amplas e bastante longas, e nos dias de mal tempo, a protegia da chuva mantendo-a bem pertinho escondida sob a própria capa.

“Non s’era mai vista una creatura più allegra di lui. Tutto ciò che vedeva intorno lo interessava e lo animava gioiosamente. Mirava esilarato i fili della pioggia fuori della finestra, come fossero coriandoli e stelle filanti multicolori. E se, come accade, la luce solare, arrivando indiretta al soffitto, vi portava, riflesso in ombre, il movimento mattiniero della strada, lui ci si appassionava senza stancarsene: come assistesse a uno spettacolo straordinario di giocolieri cinesi che si dava apposta per lui. Si sarebbe detto, invero, alle sue risa, al continuo illuminarsi della sua faccetta, che lui non vedeva le cose ristrette dentro i loro aspetti usuali; ma quali immagini multiple di altre cose varianti all’infinito. Altrimenti non si spiegava come mai la scena miserabile, monotona, che la casa gli offriva ogni giorno, potesse rendergli un divertimento così cangiante, e inesauribile.” (L.S. p. 118, cit. p. 49)

Nunca se vira uma criancinha mais alegre do que ele. Tudo que via à sua volta o interessava e animava alegremente. Olhava divertido os pingos de chuva fora da janela, como se fossem confetes e serpentinas multicoloridas. E se, como acontece, a luz solar, batendo indiretamente no teto, refletia em sombras o movimento matinal da rua, ele se apaixonava incansavelmente por aquilo: como se assistisse a um extraordinário espetáculo de malabaristas chineses apresentado somente pra ele. Diria-se, na verdade, diante dos seus sorrisos, do seu rostinho constantemente iluminado, que ele não via as coisas restritas ao seu aspecto usual; mas como múltiplas imagens de outras coisas infinitamente transformadas. Caso contrário não se explicava como aquele cenário miserável, monótono, que a casa lhe oferecia todo dia, pudesse lhe dar uma diversão tão cheia de nuances e interminável.

“Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un’erbaccia.” (L.S. p. 605, p. 51).

Todas as sementes faliram com exceção de uma, que não sei o que é, mas provavelmente é uma flor e não uma erva daninha.

“Nell’ingressetto buio, il corpo di Ueseppe giaceva disteso, con le braccia spalancate, come sempre nelle sue cadute. Era tutto vestito, salvo i sandaletti che, non affibiati, gli erano cascati via dai piedi. Forse, vedendo la bella mattinata di sole, aveva preteso di andarsene pure oggi con Bella alla loro foresta? Era ancora tiepido, e cominciava appena a irrigidirsi; però Ida non volle assolutamente capire la verità. Contro i presagi ricevuti prima dai suoi sensi, adesso, davanti all’impossibile, la sua volontà si tirò indietro, col farglielo credere soltanto caduto (durante quest’ultima ora della propria lotta inaudita col Grande Male, in realtà Ueseppe, là nell’ingresso, era caduto e ricaduto da un attacco a un altro e a un altro, quasi senza sosta...) E dopo averlo trasportato in braccio sul letto, essa si tenne là china su di lui, come le altre volte, in attesa che lui

rialzasse le palpebre in quel suo solito sorriso particolare. Solo in ritardo, incontrando gli occhi di Bella, essa capì.” (L.S. p. 592, p. 53).

Na entrada escura, o corpo de Giuseppe jazia estendido com os braços abertos, como sempre nas suas caídas. Estava todo vestido, com exceção das sandalinhas que, não afiveladas, tinham caído dos pés. Talvez, vendo a bela manhã de sol, tinha planejado ir com Bela até a floresta deles? Estava ainda morno e começando a ficar rígido; mas Ida não queria absolutamente compreender a verdade. Contrastes todos os presságios recebidos antes pelos seus sentidos, agora, diante do impossível, a sua vontade se retraiu, fazendo-a acreditar que ele tinha apenas caído (durante a última hora da sua inacreditável própria luta com o Grande Mal, na verdade Ueseppe, lá na entrada, tinha caído e recaído de um ataque a outro, quase sem parar...) E depois de tê-lo transportado nos braços até a cama, ela ficou lá debruçada sobre ele, como nas outras vezes, esperando que ele reabrisse os olhos com aquele sorriso especial de sempre. Somente depois, encontrando os olhos de Bella, ela entendeu.

“Nella sua precocità, aveva presto imparato a camminare per la casa sulle ginocchia e sulle mani, a imitazione di Blitz, che forse fu il suo maestro. L’uscio dell’ingresso, per lui, era lo sbarramento estremo dell’universo, come le Colonne d’Ercole per gli antichi esploratori.” (L.S., p. 117. cit. p. 54)

Na sua precocidade, tinha logo aprendido a caminhar pela casa sobre seus joelhos e suas mãos, imitando Blitz, que talvez tenha sido o seu professor. A soleira da porta, para ele, era a barreira extrema do universo, como as Colunas de Hércules para os antigos exploradores.

“Adesso, non era più nudo; ma infagottato, per ripararsi dal freddo, in vari cenci di lana che lo facevano sembrare un poco più tondo, come i cuccioli nel loro pelo. Il disegno del suo viso ormai si precisava con evidenza. La forma del nasino cominciava a profilarsi, diritta e delicata; e i tratti, puri nella loro minuzia, ricordavano certe piccole sculture asiatiche. Decisamente, non somigliava a nessuno della parentela; fuorché negli occhi, quasi gemelli di quelli occhi lontani. Gemelli, però, nella fattura e nel colore; non nello sguardo. L’altro sguardo, infatti, era apparso terribile, disperato e quasi impaurito; e questo, invece, era fiducioso e festante.” (L.S., p. 117, cit. p. 55)

Agora não estava mais nu; mas envolvido, para se proteger do frio, em vários farrapos de lã que o faziam parecer um pouco mais redondo, como os filhotes peludos. O desenho do seu rosto se apresentava enfim com clareza. A forma do seu narizinho começava a se esboçar, reta e delicada; e os traços, mesmo nas suas minúcias, lembravam algumas pequenas esculturas asiáticas. Definitivamente não parecia com nenhum parente; com exceção dos olhos, quase gêmeos daqueles olhos distantes. Gêmeos, porém, na forma e na cor; mas não no olhar. O outro olhar, de fato, parecia terrível, desesperado e quase amedrontado; e este, ao contrário, era confiante e festivo.

“Così Giuseppe recluso fino dalla nascita compieva la sua prima uscita nel mondo, né più né meno come Budda. Però Budda usciva dal giardino lucente del re suo padre per incontrarsi, appena fuori, coi fenomeni astrusi della malattia, della vecchiaia e della morte; mentre si può dire che per Giuseppe, al contrario, il mondo si aperse, quel giorno, come il vero giardino lucente.” (L.S., p. 120, cit. p. 55)

Assim Giuseppe, enclausurado desde o nascimento, realizava a sua primeira visita ao mundo, mais ou menos como Buda. Mas Buda saíra do jardim luminoso do rei seu pai para se encontrar, apenas fora, com os fenômenos incompreensíveis da doença, da velhice e da morte; enquanto que, ao contrário, para Giuseppe pode-se dizer que o mundo se mostrou, aquele dia, como um verdadeiro jardim luminoso.

“E forse fra gli occhi del bambino e quelli della bestia si svolse un qualche scambio inopinato, sotterraneo e impercettibile. D'un tratto lo sguardo di Giuseppe soffrì un mutamento strano e mai prima veduto, del quale, tuttavia, nessuno si accorse. Una specie di tristezza o di sospetto lo attraversò, come se una piccola tenda buia gli calasse davanti.” (L.S. p. 122, cit. p. 57)

E talvez entre os olhos do menino e os do animal aconteceu uma espécie de troca inesperada, subterrânea e imperceptível. De repente o olhar de Giuseppe sofreu uma transformação estranha e nunca antes vista, a qual, no entanto, ninguém percebeu. Uma espécie de tristeza ou de suspeita o invadiu, como se uma pequena cortina escura despencasse diante dele.

“L'interno dei carri, scottati dal sole ancora estivo, rintronava sempre di quel vocio incessante. Nel suo disordine, s'accalcavano dei vagiti, degli alterchi, delle salmodie da processione, dei parlottii senza senso, delle voci senili che chiamavano la madre; delle altre che conversavano appartate, quasi cerimoniose, e delle altre che perfino ridacchiavano. E a tratti su tutto questo si levavano dei gridi sterili agghiaccianti; oppure altri, di una fisicità bestiale, esclamanti parole elementari come “bere!” “aria!” Da uno dei vagoni estremi, sorpassando tutte le altre voci, una donna giovane rompeva a tratti in certe urla convulse e laceranti, tipiche delle doglie del parto.

E Ida riconosceva questo coro confuso. Non meno che le strida quasi indecenti della signora, e che gli accenti sentenziosi del vecchio De Segni, tutto questo misero vocio dei carri la adescava con una dolcezza struggente, per una memoria continua che non le tornava dai tempi, ma da un altro canale: di là stesso dove la ninnavano le canzoncine calabrese di suo padre, o la poesia anonima della notte avanti, o i bacetti che le bisbigliavano carina carina. Era un punto di riposo che la tirava in basso, nella tana promiscua di un'unica famiglia sterminata.”(L. S. p. 230-231, cit. p. 57)

“No interior dos vagões, aquecidos pelo sol que ainda era de verão, ressoava sempre aquele murmúrio incessante. Na sua desordem se acumulavam choros, discussões, recitação de salmos, conversas sem sentido, vozes senis chamando a própria mãe; outras vozes conversavam afastadas, quase cerimoniosas, e outras

até mesmo gracejavam. E, de vez em quando, ouviam-se terríficas gritos inúteis; e mesmo outros, de uma corporeidade animalesca, exclamando palavras elementares como “beber!” “ar!” De um dos vagões finais, superando todas as outras vozes, uma jovem mulher soltava de vez em quando uns berros convulsos e lacerantes, típicos das dores do parto.

E Ida reconhecia esse coro confuso. Não menos que os gritos quase indecentes da senhora, e as palavras sentenciosas do velho De Segni, todo esse murmúrio miserável dos carros a atraía com uma doçura nostálgica, como uma recordação constante que há tempos não experimentava, mas vinda de um outro canal: de lá mesmo onde a ninavam as canções calabresas do seu pai, ou a poesia anônima da noite anterior, ou os beijinhos que lhe sussurravam querida querida. Era um ponto de repouso que a jogava pra baixo, na promíscua caverna de uma família exterminada.

“Negli ultimi mesi dell’occupazione tedesca, Roma prese l’aspetto di certe metropoli indiane dove solo gli avvoltoi si nutrono a sazietà e non esiste nessun censimento dei vivi e dei morti. Una moltitudine di sbandati e di mendicanti, cacciati dai loro paesi distrutti, bivaccava sui gradini delle chiese o sotto i palazzi del papa; e nei grandi parchi pubblici pascolavano pecore e vacche denutrite, sfuggite alle bombe e alle razzie delle campagne. Nonostante la dichiarazione di città aperta, le truppe tedesche si accampavano intorno all’abitato, correndo le vie consolari con il fracasso dei loro carriaggi.” (L.S. p. 303. cit. p. 58)

Nos últimos meses da ocupação alemã, Roma ficou parecendo aquelas metrópoles indianas onde somente os abutres se nutrem até a saciedade e onde não existe nenhuma estatística sobre os vivos e os mortos. Uma multidão de dispersos e de pedintes, expulsos das suas cidades destruídas, acantonavam nos degraus das igrejas ou embaixo dos palácios do papa; e nos grandes parques públicos pastavam ovelhas e vacas desnutridas, afugentadas pelas bombas e ataques aéreos nas zonas rurais. Apesar da declaração de *cidade aberta*, as tropas alemães acampavam nas redondezas, percorrendo as ruas consulares com o fragor das suas viaturas.

“In quell’ultima decade di maggio, essa commise, di media, un furto al giorno. Stava sempre di guardia, come una borsaiola, pronta alla prima occasione di arraffare. Perfino al Mercato Nero di Tor di Nona, dove i mercanti del vigilavano peggio di mastini, con la sua destrezza incredibile riuscì a predare un pacchetto di sale, che a casa poi spartì con Filomena, in cambio di polenta bianca.

D’un tratto, era caduta in una depravazione senza scrupoli. Fosse stata meno vecchia e brutta, si sarebbe magari buttata al marciapiede come Santina. Oppure, fosse stata più pratica, avrebbe seguito l’esempio di una pensionata di nome Reginella, cliente di Filomena, che andava ogni tanto a mendicare nei ricchi quartieri di Roma Alta, dove non era conosciuta. Ma quei centri di lusso - oltre che feudo, oramai, dei Comandi tedeschi - a lei si mostravano da sempre situati in una lontananza straniera e irraggiungibile, non meno di Persepoli o Chicago.

E tuttavia, in questa Ida inaspettata, come in un fenomeno doppio, la timidezza naturale del carattere perdurava, anzi cresceva morbosamente. Mentre correva le

strade rubando, a casa poi quasi non s'attentava a usare i fornelli, nella cucina comune. Dai cibi (alquanto scarsi) della famiglia, scansava, non dico la mano, ma perfino l'occhio, come i selvaggi dai tabù. E in classe, piuttosto che una maestra, pareva ridotta a una scolaretta spaurita: al punto che i suoi bambinelli, per quanto sfiatati dalla fame, già rischiavano di trasformarsi in una banda senza riguardi. (Per fortuna, la chiusura anticipata delle scuole sopravvenne in tempo a risparmiarle questo affronto, mai subito finora nella sua carriera.” (L.S. p. 311, cit. p. 60)

Naquela última quinzena de maio, ela cometeu, em média, um furto ao dia. Estava sempre de prontidão, como uma larápia, sempre pronta para a primeira oportunidade de surrupiar. Até mesmo no Mercado Negro de Tor di Nona, onde os vendedores vigiavam mais que mastins, com a sua habilidade inacreditável conseguiu agarrar um pacote de sal, que em casa dividiu com Filomena, em troca de polenta branca.

De repente tinha caído em uma depravação sem escrúpulos. Se fosse menos velha e feia, teria se entregado à vida de rua como Santana. Ou talvez, se fosse uma pessoa mais prática, teria seguido o exemplo de uma aposentada chamada Reginella, cliente de Filomena, que de vez em quando ia mendigar nos ricos quarteirões de Roma Alta, onde não era conhecida. Mas aqueles centros de luxo - além de, nessa altura, serem feudos dos alemães - para ela sempre pareceram localizados em uma terra estrangeira e inatingível, não menos que Persépolis ou Chicago.

E, no entanto, nessa Ida inesperada, como um fenômeno duplo, a timidez natural do seu caráter continuava, aliás, crescia morbidamente. Enquanto corria pelas ruas roubando, em casa quase não conseguia usar o fogão da cozinha comunitária. Da comida (relativamente escarsa) da família, afastava, não digo a mão, mas até mesmo o olho, como os selvagens com os tabus. E na sala de aula, mais que uma professora, parecia reduzida a uma aluninha amedrontada: ao ponto das suas criancinhas, apesar de consumidos pela fome, já corriam o risco de se transformarem em um bando sem escrúpulos. (Por sorte, o fechamento antecipado das escolas aconteceu em tempo de poupá-la dessa afronta, jamais ocorrida até agora na sua carreira).

