

**CLEUNICE FRITOLI**

**À LUZ DA LUA E DAS FOGUEIRAS: O PERSONAGEM PAVESIANO  
EM TEMPOS DE CÉU E INFERNO**

**CURITIBA**

**2012**

**CLEUNICE FRITOLI**

**À LUZ DA LUA E DAS FOGUEIRAS: O PERSONAGEM PAVESIANO  
EM TEMPOS DE CÉU E INFERNO**

Dissertação apresentada como requisito  
para a obtenção do Grau de Mestre ao  
Curso de Mestrado em Teoria Literária do  
Centro Universitário Campos de Andrade –  
UNIANDRADE.

Orientadora: Profª Drª Sigrid Renaux

**CURITIBA**

**2012**

**TERMO DE APROVAÇÃO**

CLEUNICE FRITOLI

**À LUZ DA LUA E DAS FOGUEIRAS: O PERSONAGEM PAVESIANO  
EM TEMPOS DE CÉU E INFERNO**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Prof. Dra. Sigrid Renaux (Orientadora - Uniandrade)



Prof. Dra. Lucia Sgobaro Zanette (UFPR)



Prof. Dra. Verônica Daniel Kobs (Uniandrade)

Curitiba, 10 de dezembro de 2012.



## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Jeohvh e Josefa, a quem devo estar aqui e tudo que sou;

Aos meus irmãos Fernando e Ernani, e  minha irmã Delma, meus trs Virglios, por serem quem são (inteligência e coração) e dividirem isso comigo, incluindo aqui suas (nossas) famílias;

Ao Remo, meu amor, pelo apoio e incentivo, e por me ensinar a amar as colinas e os vales das terras italianas.

 minha orientadora, Prof Dr Sigrid Renaux, que, com dedicação, conhecimento e sabedoria, conduz seus alunos da curiosidade  paixão pela pesquisa e pela literatura;

 Prof Dr Vernica Daniel Kobs, coordenadora do Mestrado, pela segura e competente condução do curso, pela participação como membro da banca examinadora e pelas sugestões preciosas para o enriquecimento deste trabalho;

 Prof Dr Lucia Sgobaro Zanette, pela participação como membro da banca examinadora, pelo incentivo e por apontar novos caminhos que possibilitaram aprofundar e enriquecer esta pesquisa.

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>v</b>
<b>RESUMO.....</b>	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>vii</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1 UM PERCURSO ATÉ PAVESE.....</b>	<b>8</b>
1.1 O MOMENTO HISTÓRICO.....	8
1.2 UMA PEQUENA VIAGEM PELA LITERATURA ITALIANA.....	18
1.3 O CAMINHO DE PAVESE.....	36
<b>2 TEMPO E ESPAÇO: SENHORES DAS MEMÓRIAS.....</b>	<b>59</b>
<b>3. A LUA E AS FOGUEIRAS.....</b>	<b>71</b>
3.1 ENREDO.....	71
3.2 A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE COMO OBRA-SÍNTESE.....	77
3.3 O TÍTULO COMO REPRESENTAÇÃO DA ETERNA RENOVAÇÃO.....	89
<b>4 O HERÓI EM BUSCA DA VERDADE.....</b>	<b>94</b>
4.1 O CRONÓTOPO COMO PROPICIADOR DA AÇÃO.....	97
4.2 EM BUSCA DO PARAÍSO.....	110
4.3 OS CAMINHOS DO INFERNO.....	114
4.4 AO ENCONTRO DO PURGATÓRIO.....	129
<b>4.4.1 Os “eus” possíveis.....</b>	<b>137</b>
4.4.1.1 Nuto e o Fogo revelador.....	137
4.4.1.2 Cinto e o Fogo renovador.....	158
4.4.1.3 Valino e o Fogo destruidor.....	166
<b>4.4.2 Outros personagens.....</b>	<b>172</b>
4.4.2.1 O Cavaleiro.....	172
4.4.2.2 As mulheres.....	174
4.5 A COMPREENSÃO E A ACEITAÇÃO DE UM DESTINO HÍBRIDO.....	191
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>197</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>204</b>

## RESUMO

O presente trabalho analisa o romance *A lua e as fogueiras*, de Cesare Pavese, sob a perspectiva das teorias de Mikhail Bakhtin apresentadas nas obras *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance* e *Problemas da poética de Dostoiévski*, analisando especificamente a função do cronótopo como propiciador da ação, e a presença de particularidades da *Sátira Menipeia*. O romance narra a busca de Enguia, um homem solitário que, tentando encontrar sua verdade, retorna à terra em que viveu menino em busca de um passado que ele sabe irrecuperável. Nessa caminhada vai encontrando espaços e personagens que ativam lembranças, sensações e sentimentos antigos, reinterpretados, porém, sob a luz da maturidade conquistada pelas experiências de uma vida sofrida. Tendo como pano de fundo as profundas mudanças históricas e sociológicas decorrentes do fascismo e da Segunda Guerra Mundial, o último romance de Pavese reúne, em uma espécie de obra-síntese, praticamente todo o *corpus* poético e narrativo de suas obras anteriores. Para contextualizar o momento histórico e literário em que atuou Pavese, realizamos uma breve pesquisa sobre os acontecimentos que culminaram naquela conflituosa fase histórica e fizemos um breve levantamento da história literária italiana. Considerando a utilização pelo autor do modelo dantesco da *Divina comédia*, optamos por distribuir a busca de Enguia identificando sua trajetória entre Paraíso, Inferno e Purgatório. No caso do herói romanesco moderno estas instâncias serão percorridas constantemente, num eterno ir e vir, pois assim o exige a busca infinita do autoconhecimento. Nossa análise procurou caracterizar *A lua e as fogueiras* como “descendente” da menipeia, ao identificar no protagonista um moderno herói menipeano que, mesmo marcado pela extrema solidão do homem deslocado em um mundo de profundas transformações, age sempre em interação dialógica com o Outro, empreendendo sua busca filosófico-ideológica pela verdade. Para efetivação do trabalho baseamo-nos, além dos conceitos bakhtinianos, nas reflexões de Gaston Bachelard sobre a fenomenologia da imaginação, uma vez que o plano simbólico permeia não só este romance mas toda a obra do autor piemontês.

Palavras-chave: Cesare Pavese. Cronótopo. Sátira Menipeia.

## ABSTRACT

This work analyses Cesare Pavese's novel *A lua e as fogueiras* by way of Mikhail Bakhtin's theories presented in *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance* and in *Problemas da poética de Dostoiévski*. It analyses, specifically, the function of the chronotope as propitiator of the action, and the presence of characteristics of the Menippean Satire. The novel presents the search of a solitary man – Enguia – who, in trying to find his truth, returns to the place in which he lived as a boy in search of a past which he knows is irretrievable. In this journey he keeps finding places and characters who activate old remembrances, sensations and feelings, reinterpreted, nevertheless, in the light of an adulthood acquired through the experiences of a life full of hardships. Having as background the deep historical and sociological changes arising out of fascism and the Second World War, Pavese's last novel brings together, in a kind of synthesis, practically the whole poetical and fictional *corpus* of his former works. In order to contextualize the literary and historical moment in which Pavese worked, we have engaged in a brief research of the events that culminated in that conflicting historical period and have made a brief survey of Italian literary history. Taking into consideration Pavese's use of Dante's model in the *Divina Commedia*, we have chosen to examine Enguia's search by identifying his trajectory as taking place between Heaven, Hell, and Purgatory. In the case of the modern romantic hero these steps will be constantly taken, in an eternal coming and going, for this is what the endless search for self-knowledge demands. Our analysis has tried to characterize *A lua e as fogueiras* as a "descendant" of the Menippea, as it identifies in the protagonist a modern Menippean hero who, even if marked by the extreme solitude of a homeless man dislocated in a world full of deep transformations, always acts in dialogical interaction with the Other, as he undertakes his philosophical-ideological search for truth. Besides the Bakhtinian concepts, in order to accomplish this work we have also made use of Gaston Bachelard's thoughts on the phenomenology of the imagination, as the symbolic level permeates not only this novel but the whole oeuvre of this Piedmontese author.

Key-words: Cesare Pavese. Chronotope. Menippean satire.

## INTRODUÇÃO

Ao apanhar um livro ao acaso nas estantes da Biblioteca de Ciências Humanas e Educação da Universidade Federal do Paraná em um tempo que só a memória sentimental seria capaz de precisar, eu não poderia imaginar que daí nasceria uma grande paixão. *A lua e as fogueiras* foi o primeiro livro de Cesare Pavese que me chegou às mãos. Após me encantar com ele, busquei, mas não encontrei, outras obras do autor disponíveis em língua portuguesa em nossas bibliotecas. Dando então os primeiros passos no estudo da língua italiana, a vontade de conhecer mais da literatura do piemontês serviu de estímulo para continuar nesse caminho. Ao decidir prestar exame de seleção para o Curso de Mestrado em Teoria Literária no Centro Universitário Campos de Andrade, não havia a mínima dúvida sobre o tema de minha dissertação, não poderia haver outra obra a ser escolhida que não fosse *A lua e as fogueiras*.

Pavese tem como temática o retorno – à infância, ao lugar de origem, ao passado mítico – com um fio condutor: a memória. Seus personagens estão sempre em busca de si mesmos, num constante ir e vir, procurando o equilíbrio entre as lembranças e a realidade, o mito e o concreto, descobrindo ilusão (memória da infância) e verdade (realidade adulta). No romance que estudaremos neste trabalho, o protagonista é conduzido nessa viagem pelo tempo e pelo espaço, que se apresentam em íntima relação, de tal forma que se interpenetram, fundem-se e confundem-se na ação e na memória do personagem.

O narrador protagonista de *A lua e as fogueiras* experimenta sensações, emoções e compreensão renovadas a cada lembrança, provocadas pelos espaços pelos quais transita, real ou memorialisticamente. No diário *O ofício de viver*, documento indispensável para o estudo da obra deixada por Pavese, ele anotava

em 28 de janeiro de 1942: “As coisas são descobertas por causa das lembranças que delas temos. Lembrar uma coisa significa vê-la – exatamente neste momento – pela primeira vez” (PAVESE, 1988, p. 234). A importância do tempo e da memória está registrada no diário: “É necessário que se crie um elo entre o fato de que nos momentos mais verdadeiros és inevitavelmente aquilo que no passado foste e o fato de que somente as coisas lembradas são verdadeiras” (p.234).

Já no primeiro capítulo de *A lua e as fogueiras* notamos a importância que assume para o personagem a terra em que passou a infância. Ele assenta sua busca, ao retorno, na necessidade de sentir-se e ser reconhecido como parte ainda desse universo, mesmo tendo andado “por mar e por terra” e conhecido o mundo. No plano histórico-sociológico, o pano de fundo da história é a inadaptação do sujeito diante das transformações da realidade em decorrência do fascismo e da Segunda Guerra Mundial, caracterizadas na narrativa pelos dramas individuais de personagens como Valino, Nuto, o Cavaleiro, Santa e o próprio protagonista Enguia. Neste aspecto, o autor faz um retrato do espaço e dos personagens registrando a decadência, a destruição e o desespero tanto individuais quanto coletivos que a história recente - em relação ao tempo do enunciado - trouxe àquela sociedade.

Das descobertas desses pequenos detalhes foi se originando a vontade de realizar este estudo. São poucos no Brasil os trabalhos sobre a obra de Pavese, o que creditamos à ausência de tradução de grande parte ainda de sua obra. Encontram-se traduzidos e publicados no Brasil: *La bella estate* (1949)<sup>1</sup>, *La luna e i*

---

<sup>1</sup> PAVESE, C. *O belo verão*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Trad. de Rosa Visconti e Vilma de Katinsky B. de Souza. A publicação difere da edição original italiana por conter apenas duas novelas: *O belo verão* e *O diabo nas colinas*. A edição da Editora Einaudi publicada em 1949 continha, além das duas, a novela *Tra donne sole*.

*falò* (1950)<sup>2</sup>, o diário *Il mestiere di vivere* (1952)<sup>3</sup>, a novela *Mulheres sós* (1949)<sup>4</sup>, *Dialoghi con Leucò* (1947)<sup>5</sup> e o livro de poemas *Lavorare stanca* (1936)<sup>6</sup>. Entre os trabalhos acadêmicos, destacamos as teses de doutoramento de Antônio Lázaro de Almeida Prado sobre a obra geral de Pavese<sup>7</sup>, que resultou no livro de mesmo título; de Maurício Santana Dias, sobre o primeiro livro - de poemas - de Pavese, que resultou na tradução e publicação do livro *Trabalhar cansa*<sup>8</sup>; e de Alcebíades Martins Areas, que privilegiou o estudo da ruptura com o modelo tradicional no estilo e no registro da linguagem nas obras de Pavese<sup>9</sup>.

Na Itália, Pavese e sua obra têm sido objeto de muitos e variados estudos. Inúmeros trabalhos têm sido desenvolvidos ao longo dos anos, entre teses acadêmicas, livros, artigos e até alguns documentários fílmicos, dos quais destacamos *Cesare Pavese: dialoghi sul mito e sulla poesia*, dirigido por Laura Vitali<sup>10</sup>. Não encontramos, entretanto, dentre o material publicado a que tivemos acesso, nenhum que tenha estudado Pavese sob a ótica específica que pretendemos aplicar a este trabalho.

O romance *A lua e as fogueiras* apresenta uma grande riqueza de aspectos passíveis de análise, principalmente pela amplitude de questões filosófico-

<sup>2</sup> O romance tem duas traduções no Brasil: a primeira de Sérgio Lamarão, publicada em 1986 pela Editora Guanabara Dois, do Rio de Janeiro (e em 1988 pelo Círculo do Livro, de São Paulo), e a segunda de Liliansa Laganá, de 2002, pela Editora Berlendis & Vertecchia, de São Paulo.

<sup>3</sup> PAVESE, C. *O ofício de viver*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, trad. de Homero Freitas de Andrade.

<sup>4</sup> \_\_\_\_\_. *Mulheres sós*. São Paulo: Brasiliense, 1988, trad. de Julia Marchetti Polinesio. Esta novela foi adaptada para o cinema em 1955 sob o título *Le amiche* (As amigas) pelo cineasta Michelangelo Antonioni.

<sup>5</sup> \_\_\_\_\_. *Diálogos com Leucó*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, trad. Nilson Moulin.

<sup>6</sup> \_\_\_\_\_. *Trabalhar cansa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009, trad. Maurício Santana Dias.

<sup>7</sup> PRADO, A. L. de A. *O acordo impossível: ensaio sobre a forma interna e sobre a forma externa na obra de Cesare Pavese*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

<sup>8</sup> DIAS, M. S. *Lavorare stanca: o projeto impossível de Cesare Pavese*. Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo em 2002.

<sup>9</sup> AREAS, A. M. *Ruptura e resgate na celebração: o estilo pavesiano*. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1998.

<sup>10</sup> O documentário foi premiado como melhor filme curta-metragem de 2004 no Festival Cinematográfico "Mauro Bolognini", da cidade italiana de Pistoia.

universais. Permite leituras por uma multiplicidade de ângulos, não só pela riqueza da figura do narrador, mas por muitos outros pontos que possibilitam o alcance do universalismo da obra. Esse caráter universal é atingido ao refletir sentimentos como os medos, as angústias e as dores humanas, expressas tanto individual quanto coletivamente. Sensações e sentimentos que não constituem privilégio individual, nem efeito de determinada época, espaço e contexto, mas que podem ser sentidos e entendidos em qualquer tempo e lugar.

Para narrar a busca empreendida por Enguia, em que se cruzam todas essas questões, Pavese vai realizar um primoroso trabalho textual, em que tempo e espaço se fundem e se entrelaçam, fazendo-nos pensar imediatamente no cronótopo artístico-literário estudado por Mikhail Bakhtin. O espaço, o tempo nele refletido e as personagens que por ele circulam inserem-se no processo incessante de busca do herói, em que o cronótopo assume representações nos planos **físico**, como realidade concreta por onde circulam os personagens; **simbólico**, em que cada objeto, cada lugar, cada evento possui valor pessoal, único, absoluto, carregado de significados evocativos de um tempo e/ou um acontecimento marcantes; e **mítico**, em que se dá a eterna busca do retorno às origens, às imagens arquetípicas e fundamentais como memória do homem e do mundo.

Além de buscar identificar o cronótopo como propiciador da ação, procuramos demonstrar no romance de Pavese algumas características que permitem analisá-lo com embasamento na teoria de Bakhtin acerca da evolução do romance. Em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), Bakhtin defende, a partir do estudo da obra do romancista russo Fiódor Dostoiévski, que o moderno romance europeu é “descendente” da sátira menipeia, cujo conteúdo é constituído pelas aventuras da ideia e da verdade no mundo (BAKHTIN, 2010, p. 130). Na trajetória

de Enguia, identificamos, embora não nos detenhamos na análise específica, o que Joseph Campbell (1997) chamou de “o percurso padrão da aventura mitológica do herói”, já que o personagem cumpre a fórmula básica dos rituais de passagem: *separação – iniciação – retorno*, que constituem a “unidade nuclear do monomito” (CAMPBELL, 1997, p. 17).

A obra de Pavese desperta atenção também pela utilização de imagens míticas e simbólicas. Já a partir do título, é possível realizar uma análise sobre o plano simbólico que nos leva a uma interpretação bem mais profunda do que a que apontaria a simples classificação da obra como pertencente ao Neorrealismo. Para essa leitura, valemo-nos da obra teórica de Gaston Bachelard, e do apoio dos Dicionários de símbolos, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e de Juan-Eduardo Cirlot. Para efeito de organização do texto, procedemos à seguinte estruturação:

No primeiro capítulo, situamos o momento histórico e o momento literário em que viveu Cesare Pavese, com uma resumida apresentação da evolução política e literária italiana. Na sequência, apresentamos a trajetória de vida e a obra geral do piemontês, passos importantes para a compreensão de *A lua e as fogueiras* como “il libro che mi portavo dentro da più tempo e che ho più goduto a scrivere”<sup>11</sup> (PAVESE, 2004, p.247). Procuraremos demonstrar as influências, mas também a originalidade em sua escrita, para o que muito esclarecem as anotações do próprio escritor nos vários ensaios publicados e no diário *O ofício de viver* (PAVESE, 1988).

No segundo capítulo, buscamos apresentar os aspectos teóricos que nortearam esta pesquisa, com destaque para as teorias bakhtinianas sobre o cronótopo artístico-literário, que proporcionaram uma nova dimensão ao estudo do

---

<sup>11</sup> “O livro que trazia dentro de mim por mais tempo e que mais me causou prazer escrever” (Tradução nossa).

tempo e do espaço na criação literária. Também identificamos aspectos que nos permitem analisar o romance *A lua e as fogueiras* sob algumas particularidades menipeicas. Com o objetivo de evidenciar o plano simbólico, o filtro poético e a riqueza da construção da imagem-narrativa na obra, destacamos as reflexões de Bachelard que nos servem de apoio teórico para o desenvolvimento deste trabalho.

No terceiro capítulo, enfocamos especificamente o romance *A lua e as fogueiras*, apresentando alguns passos do trabalho minucioso do escritor no feitiço do romance, com o objetivo de demonstrar que a obra constituiu realmente uma síntese, temática e experimental, na sua carreira.

No quarto capítulo, estudamos com mais atenção Enguia, o narrador/protagonista. Inicialmente, procuramos destacar a relação tempo/espaço, que faz do cronótopo o elemento propiciador da ação. Seguindo os passos de Enguia, buscamos, a partir de algumas características apontadas por Bakhtin, estudar o personagem sob a perspectiva do herói menipeico. Citamos em seguida alguns outros personagens importantes na ação e no caminho do herói, que o ajudam nas descobertas, no crescimento pessoal e, finalmente, no encontro consigo mesmo, que permitirá a compreensão e aceitação de seu destino. Eles vão colaborar para, pela utilização de características menipeicas como os diálogos no limiar, as últimas questões, o dialogismo, o inacabamento do homem, atualizar a discussão sobre a problemática da inadequação do homem e sua constante busca da palavra e da verdade. Durante a leitura dos registros do espaço, percebemos que os elementos Terra e Fogo assumem funções importantes na busca empreendida pelo protagonista. Esses elementos colaboram na composição simbólica – e, portanto, na função – de alguns outros personagens, que podem ser estudados sob a perspectiva de possíveis “eus” do protagonista.

Entendemos que nosso tema é relevante à medida que poderá propiciar um melhor conhecimento da literatura italiana ao público brasileiro (pelo que justificamos o percurso histórico e, principalmente, o literário italiano apresentado no primeiro capítulo). Dentro da linha Poéticas do Contemporâneo, almejamos divulgar a linguagem lírica de Pavese, escritor que transitou pela poesia, pelo conto e pelo romance, girando sempre “ao redor de um tema oculto, de uma coisa não dita que é a verdadeira coisa que ele quer dizer e que só se pode dizer silenciando-a” (CALVINO, 2002, p. 273).

Além disso, consideramos importante a aplicação das teorias de Bakhtin ao romance moderno, na busca de melhor compreensão da evolução do gênero. Entendemos que o estudo de *A lua e as fogueiras* pode colaborar, também, para um melhor entendimento dos princípios da fenomenologia da imagem teorizados por Gaston Bachelard, que se mostram reveladores no desvendamento das imagens poéticas de Pavese, escritor apaixonado e inovador do gênero romance; gênero este abrangente e fascinante, que já chegou a ser considerado “instrumento mais completo para se chegar a uma imagem totalizante do Universo” (MOISÉS, 2004, p. 400).

## **1 UM PERCURSO ATÉ PAVESE**

### **1.1 O MOMENTO HISTÓRICO**

Para uma percepção mais ampla da formação ideológica e do fenômeno populista do período de Pavese, é importante a compreensão dos movimentos sociais que envolvem a questão nacional italiana. Sem entrar no mérito de aspectos particulares de aprofundamento dessas questões, não sendo nosso objetivo esmiuçar a História política e social, procuraremos situá-los em linhas gerais.

A unificação italiana se deu tardiamente em relação aos demais Estados Nacionais Europeus, com a proclamação do Reino Unido da Itália em 1861. Esse descompasso teria sido consequência do atraso histórico da vida econômica e política da península itálica (VICENTINI, 2010, p. 23). Embora na vanguarda da formação do capital mercantil, com suas avançadas cidades comerciais na época das grandes navegações, a região retrocedeu em seguida a modos de vida medievais e estagnantes, com a constituição de pequenos estados em bases feudais, em luta constante entre si.

Vicentini aponta, entre outros fatores, a decadência da sociedade comunal italiana e o retorno ao modo de vida rural como consequências das novas direções dos tráfegos marítimos. A abertura das rotas oceânicas, os investimentos maciços da classe mercantil na propriedade de terras e o próprio poderio individual das grandes cidades comerciais constituíam fatores impeditivos para a formação de um Estado Nacional (VICENTINI, 2010, p. 23).

Nas grandes nações europeias, a revolução burguesa resultou da afirmação de uma classe econômica consolidada, mas na Itália isso não ocorreu. O processo “revolucionário” de unificação vai ser fruto da aliança de interesses entre a antiga classe aristocrática dominante e as novas classes burguesas, que excluem do

processo as massas populares, apenas usadas nos conflitos. Sob o protetorado do capital francês e do britânico, o Partido Moderado Monárquico e o Partido de Ação, representante da ala mais radical da burguesia, iniciaram o processo de unificação justamente no pequeno Estado do Piemonte, onde nascerá Pavese (VICENTINI, 2010, p. 24).

O *Risorgimento*<sup>12</sup> não foi, portanto, uma revolução democrática, como a francesa, por exemplo, mas conservadora, e o antagonismo entre os interesses das classes populares e os das classes capitalistas dominantes é a grande raiz da particular questão nacional italiana (VICENTINI, 2010, p. 25). A partir da Unificação tornou-se possível, por uma série de mudanças políticas, a criação de um mercado nacional. O interesse do capitalismo, tanto das grandes nações europeias quanto do incipiente mercado do norte italiano, exigia condições para uma nova e livre circulação de mercadorias. Expandem-se então as ferrovias, abrem-se novos canais

---

<sup>12</sup>O *Risorgimento* foi o movimento que buscou, ao longo do século XIX, a unificação dos pequenos estados em que a península itálica se dividia. O termo aludia a um ressurgir da consciência nacional, relembra as raízes da província sob o imperador romano Augusto, e o Renascimento, movimento revitalizador da cultura clássica, com seu epicentro nas cidades italianas, que expandiu-se pela Europa nos séculos XIV e XV. Os ideais liberais da Revolução Francesa de 1789 reforçavam os sentimentos nacionalistas italianos, estimulados pelo Romantismo, com intelectuais do quilate do escritor Giacomo Leopardi e do músico Giuseppe Verdi. Esses estímulos, aliados às manifestações revolucionárias das crescentes sociedades secretas, como a *Jovem Itália*, de Giuseppe Mazzini, culminaram em revoltas populares que se sucederam nas décadas de 1820 e 1830, no esteio de movimentos que já abalavam a América Latina e outras partes da Europa. Em 1848, foi declarada no reino do Piemonte a primeira guerra da Independência, contra o império austríaco, que não resultou, entretanto, em modificações substanciais. Em 1849 proclamou-se a República Romana, liderada por Giuseppe Mazzini e defendida logo após por Giuseppe Garibaldi dos ataques das tropas napoleônicas, vencedoras, que devolvem Roma ao papado. Em 1852, o rei do Piemonte-Sardenha, Vittorio Emanuele II, da Casa de Saboia, esperando harmonizar as forças políticas, nomeia Camilo Benso, Conde de Cavour, primeiro-ministro do reino do Piemonte. Este renova as ambições expansionistas, aliando-se à França e à Grã-Bretanha, e consegue unificar uma porção dos reinos do norte. O intento da monarquia de unificação geral teve sucesso apoiada pelos conservadores liberais, e culminou na Nação-Estado, sobrepondo-se aos partidários de esquerda, republicanos e democráticos, que militavam sob Mazzini e Garibaldi. A desejada unificação se deu assim sob a Casa de Saboia, com a anexação ao Reino da Sardenha da Lombardia, do Vêneto, do Reino das duas Sicílias, do Ducado de Módena e Reggio, do Grão-ducado da Toscana, do Ducado de Parma e dos Estados Pontifícios. O processo concluiu-se com a declaração do Reino de Itália em 1861, mas se completou efetivamente com a anexação de Roma, capital dos Estados Pontifícios, em 20 de setembro de 1870.

de comunicação, unificam-se as alfândegas e, principalmente, elevam-se os impostos em nível nacional. As novas relações de trabalho decorrentes das mudanças econômicas e políticas provocam a desagregação da tradicional sociedade camponesa, com a brusca separação entre a agricultura e a indústria. As terras públicas (da Igreja e do Estado), que se achavam ainda sob o regime de propriedade feudal de uso comum, passam a ser ocupadas – de forma legalizada pelo Estado - pela nova classe burguesa. Distribuem-se imensas extensões aos novos grandes produtores, impulsionados pela expansão de mercados, enriquecidos pelos novos modos de produção resultantes da abertura para o mercado mundial, que exigia novas mercadorias e novas relações de trabalho. Esse regime de apropriação privada, característica do modo de produção capitalista, resulta num processo de concentração das terras e expropriação e pauperização de grande número de camponeses. Conforme Sereni:

Para enfrentar esta concorrência (a da economia mercantilizada), o pequeno proprietário reduz a um nível incrivelmente baixo seu teor de vida, exaure a si mesmo, a família e a própria terra com um trabalho bestial, com métodos de cultivo primitivos e de depredação. O pequeno proprietário se agarra desesperadamente, com unhas e dentes, ao seu pequeno pedaço de terra; mas a crise agrária, a concorrência no mercado internacional, acabam, na maioria das vezes, por vencer sua resistência. A própria terra, esgotada, recusa seus produtos diante da técnica primitiva do camponês pequeno proprietário [...] começa para o camponês a odisséia dos sequestros forçados dos poucos utensílios, dos próprios frutos da pequena parcela de terra por parte dos credores. (SERENI, 1968, p. 245-246, citado por VICENTINI, 2010, p. 27-28)

Com o desenvolvimento da indústria, o desequilíbrio torna-se mais profundo. Os cerealistas do Norte saem reforçados pelo protecionismo estatal nas importações de trigo e o Sul, caracteristicamente viticultor, sem possibilidade de exportar sua

produção para mercados externos tradicionais, é obrigado a servir-se dos produtos industriais do norte a preços exorbitantes. Nesse contexto surgem o Partido Socialista (1892) e as primeiras sublevações populares, como o movimento dos *Fasci Siciliani* (1891-94)<sup>13</sup>. Também tem início o grande êxodo da mão de obra, que de um milhão de pessoas em 1881 passou para cinco milhões e meio em 1910, e sete milhões em 1951. Desse total, 64% provinham das regiões meridionais.

Surgem nesse período as grandes indústrias italianas, financiadas pelos Estados dominantes França, Inglaterra e Alemanha. O despertar das indústrias automobilísticas, com concentração em Turim, no Piemonte, provocou um desenfreado desenvolvimento da região, para onde acorriam operários provenientes, em sua maioria, da zona rural e das atividades artesanais em declínio. A Itália entra rapidamente, financiada e dirigida pela política dos grandes Estados europeus, na configuração imperialista de governo. Entre 1903 e 1904, Giovanni Giolitti fracassa na tentativa de conter, por uma política liberal-reformista, o desenvolvimento capitalista, e o enfrentamento com as forças do grande capital italiano e internacional leva o país à Primeira Guerra Mundial e ao fascismo (VICENTINI, 2010, p. 31).

Dentro desse contexto, misturavam-se resquícios da unificação tardia. Entre eles: a diferença de língua, com as diversas regiões mantendo seus dialetos locais; a questão religiosa, com o papado não aceitando submeter-se ao rei da Itália; a industrialização e a modernização da economia reforçando as diferenças entre o Sul agrícola e pobre e o Norte industrial modernizado; o esvaziamento do campo, com

---

<sup>13</sup> Os *fasci siciliani* foi um movimento de massa de orientação socialista, que ocorreu na Sicília de 1891 a 1894, e unia o proletariado urbano, camponeses, mineradores, operários em geral e até pequenos burgueses das mais diversas áreas. Auto-financiados, buscavam um controle alternativo do território, instituindo uma polícia própria e a chamada "Commissione di fratelli" (Comissão de irmãos) com função moralizadora e controladora da ordem.

levas de imigrantes buscando trabalho nas indústrias e acumulando-se, desempregados, nas cidades. É nesse emaranhado contexto social e político que surgem os partidos de esquerda. Comunistas, socialistas e anarquistas começam a preocupar a elite capitalista.

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918), com resultados desastrosos, põe à vista o despreparo militar e a fragilidade das estruturas econômicas italianas. Acentuam-se, por um lado, o processo de concentração industrial; por outro, o empobrecimento da pequena burguesia, e o conseqüente desemprego do proletariado. Por ter lutado ao lado dos países vitoriosos na Guerra, a Itália pretendia receber como reconhecimento alguns territórios, mas viu frustrados seus intentos e sentiu-se traída por França e Inglaterra. Completando o quadro, a crise socioeconômica acentuou-se no imediato pós-guerra. O povo estava esgotado e vivia de promessas: terra para os camponeses, ampliação da democracia e emprego. A decepção e a frustração dessas expectativas resultaram nas grandes greves nacionais de 1919 e 1920, com ocupação das fábricas. É nesse contexto que surge o movimento fascista<sup>14</sup>.

Sob a liderança de Benito Mussolini, o movimento fundado em Milão em 1919 não tinha inicialmente o perfil político-ideológico que assumiria mais tarde. O programa oficial tinha em suas linhas reivindicações que arregimentavam o povo. Entre elas: jornada de trabalho de 8 horas diárias, sufrágio universal extensivo às mulheres, representação proporcional no Parlamento, formação de uma milícia paralela ao Estado e maior atuação da Itália no cenário internacional. Em 1921 foi fundado o Partido Fascista, evolução “natural” do movimento milanês. Ganhou

---

<sup>14</sup>A palavra *fascio* significa **feixe**. O fascismo apropriou-se do símbolo de poder dos magistrados da Roma Antiga, o feixe de varas, que representava a união do povo em torno da justiça do Estado.

notoriedade em 1922, com a Marcha sobre Roma, em que milhares de militantes vestidos de camisas negras<sup>15</sup> entraram na capital a exigir do rei Vittorio Emanuele III a nomeação de Mussolini como primeiro-ministro. Pressionado pela burguesia, o monarca cedeu. Mussolini, com plenos poderes concedidos pelo Parlamento, proibiu outros partidos e prendeu opositores. Estava implantada a ditadura fascista. Até mesmo a Igreja Católica, hostil ao comunismo, acabou negociando com Mussolini no Tratado de Latrão, de 1929. O acordo criou o Estado do Vaticano como soberano, neutro e inviolável, sob a autoridade do Papa, que, em contrapartida, renunciou aos territórios que possuía desde a Idade Média por toda a Itália, e reconheceu Roma como capital italiana.

Apresentando-se inicialmente com um caráter populista revolucionário numa Itália insatisfeita, o governo fascista firmou-se sobre um discurso de respostas às insatisfações e reivindicações dos direitos populares da grande massa, que havia saído da guerra extenuada, exigindo mudanças. Baseando o Estado no lema “Tudo para o Estado, nada contra o Estado, nada fora do Estado”, e tendo como tópicos de governo o corporativismo, o intervencionismo econômico e o expansionismo militarista, Mussolini soube em suas históricas manifestações públicas, exaltar os ânimos. Angariava o apoio tanto da massa trabalhadora como dos quadros intelectuais, baseado na ideologia que sabia expressar de forma contundente (e convincente), como neste discurso de 1919:

---

<sup>15</sup> Os *Camicie Nere*, ou *Ca' Nere*, como ficaram conhecidos, eram os integrantes da *Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale* (Milícia Voluntária para a Segurança Nacional), organização paramilitar, depois militar, formada por integrantes do Partido Nacional Fascista, em cujo uniforme destacava-se a camisa negra. Conhecidos pela violência, intimidação e assassinato de opositores durante o governo de Mussolini, os *Camicie Nere* foram tão marcantes que o termo, bem como o nome do tecido de que eram feitas as camisas (o *orbace*, espécie de tecido de lã artesanalmente trabalhado), passaram a ser aplicados metonimicamente àquele período histórico, à ideologia que o caracterizou e mesmo às pessoas que professam ideologia similar à fascista e/ou nazista.

Não sois vós os pobres, os humildes e os rejeitados da velha retórica do socialismo literário; vós sois os produtores, e é nesta qualidade que reivindicais para vós o direito de tratar par a par com os industriais. Vós conseguireis, num tempo que não sei se próximo ou distante, exercer funções essenciais na sociedade moderna, mas os politiqueros burgueses ou semiburgueses não devem fazer uma plataforma das vossas aspirações para jogarem sua partida...(VICENTINI, 2010, p. 36)

Mas o aspecto populístico e revolucionário da primeira fase fascista vai funcionar, paradoxalmente, como núcleo ideológico e inspiração fundamental para a passagem desses mesmos intelectuais ao antifascismo, ao perceberem a essência conservadora e ditatorial do regime (VICENTINI, 2010, p. 36). Nos anos 30 e 40 esse carácter populista da ideologia fascista mostrou-se um engodo, e os mitos de justiça social e exaltação do povo passarão por uma revisão por parte dos jovens ativistas.

Evoluindo em suas proposições, as aspirações das massas vão culminar nos anos 40 no amplo movimento da *Resistenza*. Iniciando-se com pequenos grupos autônomos de guerrilha improvisada, o movimento tomou força à medida que a ele se uniam intelectuais, operários e demais trabalhadores. Com a aliança entre o fascismo de Mussolini e o nazismo de Hitler, esses italianos foram responsáveis pela *Resistenza Partigiana*, movimento patriótico, que visava à libertação do país do invasor estrangeiro (os nazistas); movimento civil, com lutas entre fascistas e antifascistas; e movimento revolucionário, com lutas de classe internas entre socialistas e comunistas.

Após o 8 de setembro de 1943<sup>16</sup>, a Itália sentiu-se à beira da derrota, ocupada tanto pelo exército alemão como pelas tropas anglo-americanas. A

---

<sup>16</sup> O Grande Conselho Fascista, motivado pela invasão aliada, depôs Mussolini em julho de 1943, prendendo-o e substituindo-o pelo marechal Pietro Badoglio, que assume sob a batuta nazista. Em 8 de setembro de 1943, Badoglio rende-se incondicionalmente aos Aliados (Estados Unidos, União

organização da *Resistenza* vai incidir profundamente sobre as ideias e o comportamento dos intelectuais, obrigando-os a uma espécie de exame de consciência, já que se percebiam diante de uma nova época, não só política e social, mas também cultural.

Só ao final da década de 1940 a Itália deixaria esse período de transição entre o fascismo e a efetiva República, instituída em 1946, legitimada pela soberania estatal, porém agora sob hegemonia norte-americana. O fascismo e a guerra estavam “oficialmente” relegados ao passado, mas as marcas deixadas por esses eventos não se apagaram com a assinatura do Tratado de Paz com a Alemanha em 1947.

No bojo da efervescência política dessa fase histórica, o papel não só da Itália mas de toda a Europa é redimensionado. O eurocentrismo que dominou por séculos a cultura perde seu espaço frente ao novo poder mundial, que passa a assentar-se no equilíbrio das potências fortalecidas pela guerra. O mundo dividia-se entre o crescente poder dos Estados Unidos da América (afirmando-se como símbolo da democracia e da liberdade por tanto tempo desejadas), e a inspiração no comunismo soviético, que poderia representar a superação da pobreza que atingia a população, especialmente na Itália. Em decorrência das transformações estruturais desse período, ocorre uma reinterpretação filosófica do papel político-social do povo, visto até então apenas em âmbito nacional. Passa a vigorar a concepção de seu

---

Soviética e Reino Unido). Os alemães, em represália, tomam o controle de Roma e do norte da Itália, estabelecendo nos territórios ainda não ocupados pelos aliados a República Social Italiana, também conhecida como República de Salò, sob o controle de Mussolini, libertado da prisão por soldados alemães de elite em 12 de setembro. A República de Salò, de curta existência, correspondia à Itália setentrional, com sede do governo na cidade de Salò, às margens do Lago de Garda, não muito longe de Milão. Tinha garantida sua independência como Estado pela Alemanha nazista e durou até abril de 1945. Mussolini, percebendo a derrota total, tentou fugir para a Suíça mas foi capturado e executado próximo ao Lago de Como, por resistentes italianos, em 28 de abril de 1945.

caráter representativo da Humanidade. É nesse sentido que a literatura norte-americana vai influenciar, servindo de base às novas exigências conceituais daquela fase.

Os rumos históricos de uma nação influenciam sua literatura, e não poderia ser diferente com a Itália. No entanto, a História não tem só um lado, e a literatura tem papel fundamental no registro dos variados aspectos pelos quais a História pode ser entendida ou analisada. O conteúdo das obras literárias é um espelho de reflexão de uma época e “o que é essencial para o conteúdo é a *atitude* do escritor e de uma geração em face desse ambiente. Tão somente a atitude é que determina o mundo cultural de uma geração e de uma época e, portanto, o seu estilo” (GRAMSCI, 1978, p. 98).

O problema do distanciamento entre História nacional, intelectuais e povo vinha sendo desde os anos iniciais do século XX tratado por Antonio Gramsci, intelectual e político marxista que influenciou mais de uma geração, na Itália e fora dela. Gramsci procura explicar a situação histórica italiana a partir de um retorno ao passado, buscando compreender os acontecimentos contemporâneos classificando-os como *herança nacional*. A particularidade italiana, para ele, era o fato de a herança histórica ter como predomínio as forças regressivas, anti-populares e a-nacionais. Mesmo com avanços sociais, teriam predominado na história italiana os movimentos conservadores e elitistas. Em análise do pensamento de Gramsci nesse sentido, REIS entende que “a *herança histórico-nacional* da Itália assume um sentido próprio, ou seja, a aversão a tudo que é popular” (REIS, 2005, p. 2).

Gramsci afirma que

um determinado momento histórico-social jamais é homogêneo; ao contrário, é rico de contradições. Ele adquire 'personalidade', torna-se um 'momento' do desenvolvimento, graças ao fato de que uma certa atividade fundamental da vida nele predomina sobre as outras, representando uma 'ponta' histórica. Mas isso pressupõe uma hierarquia, um contraste, uma luta. (GRAMSCI, 1978, p. 5)

Nesse sentido, ele defendia que os intelectuais não estariam tão distantes do fascismo e outros regimes totalitários em relação ao tratamento das questões sociais, que vão servir de "fonte" para a literatura. Elas só podem ser analisadas dentro do contexto de *herança histórico-nacional*, e a realidade cotidiana está incluída numa linha de tempo-espaço repleta de contradições, em que o surgimento do *novo* está apoiado firmemente no *antigo* e no *conservador*. Gramsci entendia que a "nova" Itália surgida daquele particular momento histórico não significava um novo momento sociocultural, mas sim a permanência, sob outras formas, do mesmo conteúdo histórico alimentado e reproduzido, através dos tempos, pelos diversos movimentos conservadores que nela se deram. Essa *herança* não se manifestava apenas nos movimentos políticos, mas passava pela economia, pela cultura, pela educação, pela filosofia e, dessa forma, continuaria sendo reproduzida pela literatura.

Gramsci tinha claro o papel fundamental que deveria ser assumido pelos intelectuais no "verdadeiro processo" de transformação, pela construção de um movimento realmente nacional e popular que conscientizasse a massa, as "camadas subalternas", para ele "as forças nacionais e portadoras do futuro" da Itália (GRAMSCI, 2004, p. 435). Ao mesmo tempo em que os considerava os sujeitos capazes da transformação, Gramsci criticava-os ao afirmar que

os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo, não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo. (GRAMSCI, 1978, p. 106).

Na emergência de ideias desse período vai se destacar, entre outros intelectuais italianos, o piemontês Cesare Pavese. Com a finalidade de melhor compreender a importância da produção e da renovação literárias dessa fase, iremos percorrer rapidamente os caminhos da literatura italiana, com um breve resumo do seu trajeto. Destacaremos nesse percurso os autores que, de algum modo, fizeram Pavese refletir, influenciando o caminho de quem pretendia ser um artista completo, cuja “receita” pensava conhecer:

um verdadeiro artista, em suas obras criativas, fala o mínimo possível de arte. (Senão, não é um artista, é um virtuoso da arte.) Quem tem como conteúdo apenas o esforço artístico, não saiu ainda da preparação das ferramentas; não pode falar ainda no mundo como um homem feito. (PAVESE, 1988, p. 166)

## 1.2 UMA PEQUENA VIAGEM PELA LITERATURA ITALIANA

O processo de transformações políticas e sociais da Europa, após a queda do Império Romano, determinou o desenvolvimento das línguas, prevalecendo o “vulgar” (língua do povo) sobre a língua erudita. Entre as línguas derivadas do latim, são importantes para a futura literatura italiana a língua e a literatura franco-provençal, que se exprimiam em dois âmbitos linguísticos: a língua *d’oil* e a língua *d’oc*. A primeira, ao norte, produzia literatura épica, basicamente canções de gesta; a segunda, ao sul, as poesias de amor dos trovadores. Essas literaturas vão servir de referência para a escola siciliana, que, por volta de 1230, produzirá as primeiras líricas em vulgar italiano.

No século XII, com a predominância da cultura monástica, floresce a literatura poética religiosa, principalmente com Francesco d'Assisi (o futuro São Francisco de Assis), autor de *Il Cantico delle creature*. Dele, Pavese vai admirar a linguagem simbólica e a construção imagética. A esse respeito, anotava em 4 de dezembro de 1938 em seu diário:

O “Fioretto” do Sermão aos Pássaros pode ensinar a qualquer um a construção simbólica. São Francisco está em dúvida entre orar e pregar, e manda perguntar à irmã Clara e a frei Silvestre, que havia visto a cruz de ouro, indo da boca de São Francisco aos extremos do mundo. A resposta é que se dê a pregação. Então prega em Carmano com arrebatamento de espírito, ordenando às andorinhas que se calem...prega em Bevagno às irmãs aves, que após escutarem e serem abençoadas, voam em sinal de cruz, *significando* a pregação aos quatro cantos do mundo... O interesse simbólico enlaça Clara, irmã, Silvestre, crucífero, às aves, irmãs e crucíferos. Assimilar as aves à irmã (Clara) e a crucíferos (Silvestre) é a sutileza que constrói a história e faz de algo simplesmente gracioso (atitude dos pássaros no sermão) uma imagem profunda e rica de vida interior. Isso pode ser símbolo, mas é certamente poesia. Clara e Silvestre dão significado às aves, e o recebem delas – e é a isso que eu chamo de imagem. (PAVESE, 1988, p. 140)

Destacou-se ainda, como fonte para o futuro, o florentino Brunetto Latini, autor de *Trésor*, em língua francesa, obra em 3 volumes tratando de teologia, história, física, geografia, agricultura, ética, economia, retórica e política<sup>17</sup>. Retrocedendo a fontes clássicas e medievais, entre as quais a Bíblia, a obra foi traduzida para o italiano vulgar e considerada por Dante Alighieri como fonte preciosa para a *Divina Comédia*, como se pode confirmar no canto XV, do “*Inferno*”. Nele, o personagem Dante surpreende-se ao encontrar Brunetto no inferno. O

---

<sup>17</sup> Sobre a obra de Brunetto Latini, veja-se a dissertação de Mestrado de Ana Cristina Celestino Montenegro “O Tesouro de Brunetto Latini: estudo e tradução do prólogo e da retórica”, pela USP, em [http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2011\\_mes/2011](http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2011_mes/2011)

diálogo entre os dois é bastante significativo da influência de uma obra sobre a outra. Dante demonstra seu respeito e sua admiração posicionando-se de modo especial diante do mestre. Estando em posição espacial superior, não ousa descer ao nível em que se encontra o outro. Envergonhando-se disso, baixa a cabeça para demonstrar, mesmo diante da situação deplorável do mestre no Inferno, a afetuosa reverência que lhe devotava desde quando ele era vivo. Dante, em seu poema, nunca fala do próprio pai, mas lembra Brunetto como “la cara e buona imagine paterna”<sup>18</sup>.

O movimento do *Dolce Stil Nuovo*, iniciado em Bolonha na segunda metade do século XIII, terá em Dante Alighieri seu ápice, e será definitivo não só para a língua e a literatura italianas, mas para a literatura ocidental. Dante publicou *Vita Nuova*, *Convivio*, *De vulgari eloquentia*, *De monarchia*, e sobretudo, a *Commedia*<sup>19</sup>, obra em versos considerada um dos grandes clássicos de todos os tempos. Sobre a influência exercida por Dante na obra de Pavese trataremos no decorrer da análise específica de *A lua e as fogueiras*.

Com o declínio da Idade Média, ocorre uma redescoberta da literatura da Antiguidade, e dessa inspiração é exemplo Francesco Petrarca, autor de *Secretum*

<sup>18</sup> “‘Fosse minha vontade ainda cumprida’, respondi, ‘não teria chegado a hora de expulsos vós da humana vida, pois sempre eu guardo, e me entristece agora o bom e caro símbolo paterno vosso, quando no mundo, hora por hora, me ensináveis como o homem faz-se eterno’” (ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 112). A ideia de figura paterna evocada pelas palavras de Dante parece caracterizar que os ensinamentos recebidos de Brunetto não teriam sido apenas literários e escolásticos, mas próprios de uma relação de amizade reverente, não só do jovem escritor iniciante pelo poeta experiente, mas do homem inexperiente pelo sábio ancião. Impressão essa que se fortalece pelo tratamento respeitoso “voi” com que Dante responde ao “tu” informal utilizado pelo mestre. Reforçada ainda pela afirmação sobre os ensinamentos de como “o homem faz-se eterno”, referindo-se não só às obras que deixa, mas muito provavelmente sobre questões de fé, de moral e de ética em sua conduta, lembrada pelos que ficam.

<sup>19</sup> Dante denominou seu poema apenas *Commedia*. O acréscimo ao título teria sido feito a partir do século XVI por editores que seguiam o exemplo de Boccaccio, o primeiro a chamar a obra de “A divina comédia”, segundo Italo Eugênio Mauro no prefácio da obra por ele traduzida (ALIGHIERI, D. *A divina comédia: Inferno*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 7). Já a obra *La letteratura italiana – studio, riepilogo – sintesi* informa que o título *La divina commedia* foi usado pela primeira vez por iniciativa de Ludovico Dolce, responsável por uma edição impressa em Veneza pela Ed. Giolito em 1555. (*La letteratura italiana – Studio, riepilogo, sintesi*. Novara: De Agostini libri, 2011, p. 38)

e *Canzoniere*, obras de profundo lirismo que, ao mesmo tempo em que exaltam a cultura clássica, trazem ares renovadores à literatura. Petrarca escreveu também *Trionfi*, obra poética com clara inspiração e modelo na *Commedia* dantesca. Pavese compara-o a Tolstói e Verlaine, como “grandes teóricos da arte – problema que sempre os atormenta”, pela tendência de “fazer de sua arte um modo de vida prático”. Eles, segundo Pavese, “são quase sempre bem-sucedidos porque sua atividade prática os leva adiante. (São também insatisfeitos com a arte por questões existenciais)... À vida, pedem experiência, e refletem essa experiência nos diários que são as obras deles.” (PAVESE, 1988, p. 170). Comparando-os a Dante, Stendhal e Baudelaire, Pavese tende a colocar-se ao lado destes como criador de “situações estilísticas”, com frases trabalhadas para “criar uma situação mental que se desenvolve num plano hermético, construído segundo leis internas, diversas do plano da vida”. (PAVESE, 1988, p. 169-170). Ele vê nos escritos desses três últimos autores a possibilidade da “imagem-narrativa”, verdadeiro “personagem” para a qual dirigirá sua busca artística:

Poderia acontecer que as *situações estilísticas* fossem tuas *imagens-narrativa*, isto é, uma apresentação das imagens que não constituem a descrição material da realidade, mas “símbolos fantásticos aos quais acontece algo”, as *personas* da narrativa. (PAVESE, 1988, p. 170, itálico do autor)

Destaca-se, ao lado de Dante e Petrarca, compondo o trio inovador do século XIV, Giovanni Boccaccio. A nova realidade que se espalhava pela Europa vai ser por ele registrada no *Decameron*, narração cômico-realística que, tendo também como modelo a *Commedia*, representa uma inovação ao privilegiar e celebrar a ascendente classe burguesa mercantil como personagem. Em Boccaccio, a ação

humana é resultado do interesse do homem, não dos desígnios eternos e da decisão divina.

No século XV o movimento humanista, com a redescoberta dos clássicos latinos e gregos, vai reafirmar os valores do mundo clássico, reinterpretados com espírito crítico, na busca da construção de uma nova sociedade. Afirma-se a importância do homem e de suas ações, já preanunciada por Petrarca e Boccaccio. Do Humanismo passou-se ao Renascimento, que dominou a cultura do século XVI. Destacam-se nesse período Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, e Niccolò Machiavelli, entre outros. Além da literatura, renovam-se todas as artes e, com elas, a língua. A Itália perde na sequência a supremacia cultural de que desfrutava, em função da busca de um esmero formal exagerado, das dificuldades criadas pelas autoridades religiosas e da decadência política. A Europa passa a viver uma nova fase cultural, e a Itália enfrenta o problema de se equilibrar entre a antiga tradição humanística e se modernizar junto ao racionalismo europeu, em expansão.

Nesse período de transformações, destaca-se Giambattista Vico, que, nos *Principi di scienza nuova*, publicado em 1744<sup>20</sup>, afirma que só a História, e não a Natureza, pode ser investigada e conhecida adequadamente pelo homem, pois só o que se faz é passível de conhecimento. Para ele, a vida dos povos se desenvolve em três fases: **a infância**, ou idade dos deuses, dominada pelo sentido; **a adolescência**, ou idade dos heróis, dominada pela fantasia; e **a maturidade**, ou idade dos homens, dominada pela razão. Para Vico, a passagem de uma fase para outra da História não é linear e, sobretudo, não é racional nem consciente, podendo

---

<sup>20</sup>A obra *Principi di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni* foi publicada pela primeira vez em 1725; readequada, saiu pela segunda vez em 1730, com o título *Cinque libri dei principi di una scienza nuova*, e finalmente a terceira e definitiva edição foi publicada poucos meses após a morte do autor, em 1744, como *Principi di scienza nuova*. Nela, Vico explicita sua convicção de que o saber histórico deve levar em conta o papel dos mitos no conhecimento e na organização da sociedade.

sofrer retornos e repetições. A irracionalidade, o instinto, o mito, a fantasia são elementos que estão na origem da História, podem ser recorrentes e devem ser levados em conta ao se analisarem os modelos culturais e a História cultural de um povo.

As ideias de Vico vão exercer influência sobre Pavese, à medida que este aprofunda estudos sobre tradições folclóricas e populares, descobrindo no mito uma forma de conhecimento e representação da realidade muito mais profunda do que aquela utilizada pela lógica racional. As reflexões de Pavese apontam para os valores do passado e a importância das recordações, descobrindo a infância como idade privilegiada, de extraordinária força e intensidade perceptiva, na qual cada indivíduo forma suas “imagens” interpretativas, que o acompanharão pela vida. Nesse sentido, a infância do homem e do mundo representaria a matriz de toda e qualquer autenticidade, e a exploração dessa dimensão mítica é condição necessária para a criação artística. Para Pavese,

Naquilo que é importante, a arte moderna é um retorno à infância. Seu eterno motivo é a descoberta das coisas, descoberta que pode ocorrer, em sua forma mais pura, somente na lembrança da infância...Em arte só aquilo que já foi absorvido ingenuamente pode ser bem expresso. Só resta ao artista voltar-se para a época em que ainda não era artista, inspirar-se nela, e esta é a infância. (PAVESE, 1998, p. 235)

As teorias de Vico vão servir a Pavese pela percepção que trazem de conciliação entre racionalismo e empirismo, ao explicar a poesia (arte) como lógica,

uma vez que “significa as próprias coisas”<sup>21</sup>, como os homens as viam. Conforme anotação no diário de Pavese em 30 de agosto de 1938:

O que se encontra de grande em Vico – além do que se sabe – é aquele sentimento carnal de que a poesia nasce de toda a vida histórica; inseparável da religião, política, economia; “popularmente” vivida por todo um povo antes de se tornar mito estilizado, forma mental de toda uma cultura. Em especial, o sentido de que é necessária uma disposição especial (“lógica poética”) para fazer poesia. E no fundo, ainda continua a ser a teoria que melhor revive e explica as épocas criadoras de poesia, o mistério pelo qual todas as forças vivas de uma nação em determinado momento jorram em mitos e visões. (PAVESE, 1998, p. 113)

O Iluminismo atinge a Itália em meados do século XVIII, atrasado em relação aos demais países europeus. Tem como principal referência o pensamento francês, com influências de Montesquieu, Voltaire, Rousseau e Diderot. Pavese vai estudar Rousseau para elaborar seus pensamentos a respeito das imagens “recuperadas” pela memória:

A memória é a ausência de fantasia (Rousseau, *Emile*, 1., II) – mas a memória das coisas distantes apresenta objetos renovados, *desabitados*, pelo tempo e pelo esquecimento interposto, por isso é estímulo da fantasia, tanto mais que as coisas que se recordam são novas, porém, misteriosamente nossas. (PAVESE, 1998, p. 285)

Ele reconhece a inovação nos escritos do francês, que teria, segundo seu juízo, alcançado o que ele, Pavese, esperava conseguir: a renovação ao “contar coisas incríveis como se fossem reais – sistema antigo; contar as reais como se fossem incríveis – moderno” (PAVESE, 1998, p. 271). Para ele,

---

<sup>21</sup> VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova* (acerca da natureza comum das nações). Coleção Os pensadores, v. XX. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Trad. Antonio Lázaro de Almeida Prado. A expressão é de Vico, no Capítulo III, “Da lógica poética”, p. 89.

O enorme sucesso de Rousseau é explicado pelo fato de ele ter aprofundado, interpretando-o, um mundo cultural já conhecido e aceito há séculos, a Arcádia. São essas as inovações que fazem furor: lisonjeiam e perturbam com o novo e permitem continuar a contemplar o conhecido e caro. (PAVESE, 1998, p. 286)

Um breve período neoclássico é substituído, não sem polêmicas, pelo Romantismo, que tentava “escapar” das regras clássicas e da imitação de modelos, enfatizando a necessidade de motivação nacional e patriótica. Destacam-se Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi, que se encontram numa posição dialética entre Classicismo e Romantismo. Foscolo apresenta influências da nova literatura europeia romântica que se anunciava com Goethe, enquanto Leopardi vai explorar temas como o sentimento do infinito, a ideia do destino e da natureza agindo sobre o homem.

Numa anotação do diário percebe-se o reconhecimento, por parte de Pavese, da inovação representada pela obra de Leopardi, e a avaliação pessoal de ter avançado na perspectiva do “selvagem” leopardiano:

A arte do século XX está completamente marcada pelo *selvagem*. Primeiro como temas (Kipling, D’Annunzio, etc.), depois como forma (Joyce, Picasso, etc.). Leopardi com as ilusões poéticas juvenis contemplou esse *selvagem* como forma psicológica. Anderson, a seu modo, trocou esse *selvagem*, na naturalidade da vida do Centro-Oeste. Tudo que te comoveu de modo criativo nas leituras, tinha esse sabor. Com a descoberta da etnologia chegaste a historicizar esse *selvagem*... O *selvagem* interessa-te enquanto mistério, não enquanto brutalidade histórica. Desagradam-te as histórias dos guerrilheiros ou terroristas, por explicáveis demais. *Selvagem* quer dizer mistério, possibilidade aberta. (PAVESE, 1988, p. 342)

Na primeira metade do século XIX, Alessandro Manzoni representará outra inovação. Ultrapassando o romantismo lírico tradicional, renova matéria e forma na poesia, abandona a linha melódica inspirada em Petrarca e adota uma linguagem

dramática, sublime e coloquial ao mesmo tempo. Com a obra *I promessi sposi* afirma o romance histórico (para o qual realizou extensa pesquisa documental) como romance de ideias. No intenso trabalho com a língua vai encontrar uma mediação entre a linguagem da tradição escrita, o toscano literário, e a linguagem popular, o dialeto.

Por volta de 1830, o Romantismo italiano vai impregnar-se do espírito nacional do *Risorgimento*, para o qual colaborou com fundamentos ideológicos. A literatura assume papel político, com conteúdo popular e concreto. Desenvolve-se o gênero memorialístico, que respondia a exigências de compromisso ético-político, e ao mesmo tempo satisfazia o gosto romântico pela confissão autobiográfica.

Na segunda metade do século, Francesco De Sanctis reconstruiu, na obra *Storia della letteratura italiana*, o caminho da História civil e da História literária italianas desde as origens, defendendo a abertura para um novo realismo, que fosse livre do sentimentalismo romântico, em que o artista pudesse - e devesse - entranhar-se na sociedade de seu tempo. Suas ideias serviram de referência a Benedetto Croce, Antonio Gramsci e outros intelectuais, influenciando a linha marxista de pensamento.

A unificação do reino da Itália, em 1861, pelos motivos que expusemos no resumo histórico, deixou um sentimento de esperanças frustradas no meio intelectual. A reação veio na forma do movimento chamado *Scapigliatura*, que, embora não tenha tido o alcance de movimentos como o Futurismo, cumpriu o papel de colocar em crise a cultura oficial e o gosto burguês. Seus temas eram a luta contra o conformismo romântico, o provincianismo e o convencionalismo, que impediam uma aproximação à grande literatura europeia moderna. Começa-se então a ler Victor Hugo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire; um pouco mais tarde,

Maupassant, Zola e Balzac. Dessas influências surge na segunda metade do século XIX o *Verismo*, ligado ao Naturalismo francês, mas com uma importante diferença: enquanto o Naturalismo francês retratava o proletariado urbano, o *Verismo* registrava o regional e o dialetal, sobretudo do Sul da Itália. Seu maior representante é o siciliano Giovanni Verga, que foi, além de escritor, teórico do movimento. A grande contribuição de Verga consiste na teoria da impessoalidade, que objetivava oferecer ao leitor a “fotografia” da realidade, sem a interferência do autor. Para ele, a narração deveria registrar a experiência real e a obra deveria parecer “feita por si mesma”, como um fato natural<sup>22</sup>. Em Verga, Pavese vai admirar a capacidade de “corrigir os rumos” do naturalismo, ao encontrar um estilo adequado que une ritmo e imagem para expressar a realidade, retratando também uma *vida interior*:

As pesquisas dos prosadores veristas haviam anulado o estilo (dignos de nota Dickens e Dostoievski) ao entrarem no mundo das sensações e dos matizes. Isso era necessário para suscitar pormenores de qualquer vida interior, mas não era estilo. O antiverismo ... finalmente cedeu a vez aos descobridores do esquema vivo e rítmico que, ao expressar seus pensamentos, parece suscitá-los. Esquema já encontrado... principalmente por Verga. Eis aí por que... o jogo da imagem, a passagem dessa à realidade, a compenetração de ambas te interessam tanto. Pressentes nesses momentos o estilo do século XX, que é um perene *fazer-se vida interior*...em que o assunto da narrativa é o elo entre realidade e imagem, ou seja, o fazer-se de uma realidade interior expressiva [...] ao desatar a imagem, seu desdobramento irá refletir, corrigir e recriar ...a realidade narrativa se irá estilizando em fantasia. (PAVESE, 1988, p. 132)

---

<sup>22</sup> A teoria da impessoalidade foi registrada por Verga na novela *L'amante di Gramigna*: “Il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore” (Letteratura italiana, DeAgostini, p. 250). (O romance terá a marca do acontecimento real, e a obra de arte parecerá ser feita por si mesma, ter amadurecido e ser espontânea como um fato natural, sem conservar nenhum ponto de contato com seu autor) (tradução nossa).

Fim de século. Em Paris, Charles Baudelaire inspirava Paul Verlaine, Mallarmè e Rimbaud. A visão estética da “vida pela arte” do Decadentismo espalhava-se pela Europa, pregando o gosto pelos elementos refinados e elegantes em contraposição à “vulgaridade” da arte popular, exaltando a irracionalidade, o mistério, o esotérico, o satânico, a atração pelo Oriente e pelas drogas, tudo registrado por experimentações simbolistas. O maior representante italiano do Decadentismo é Gabriele D’Annunzio, cujas obras apresentam temática variada, explorando técnicas e estilos, problemas de estética e registros, na busca de uma literatura que fosse “modello espressivo assoluto”, moderno, mesmo que fosse necessário “desprezar a retórica” (DeAgostini, 2011, p. 255). Pavese reconhece a influência, dentre outros, de D’Annunzio (assim como de Virgílio, inspirador também de Dante) sobre sua “classicidade”, ao tentar esboçar uma espécie de trilha de influências para seus escritos:

Tua classicidade: as Geórgicas, D’Annunzio, o morro do Pino. Aqui inseriu-se a América como linguagem rústico-universal (Anderson, *An Ohio Pagan*), e o limite (o *Campo de Trigo*), que é o ponto de encontro entre cidade e campo. Teu sonho ... é a fusão do classicismo com a cidade-no-campo. Recentemente acrescentaste a descoberta da infância (campo = forma mental), valorizando os estudos de etnografia (o “Deus Cabrão”, a teoria da imagem-relato). (PAVESE, 1988, p. 255-256)<sup>23</sup>

O século XX abre-se para as vanguardas. No primeiro decênio a poesia do *Crepuscularismo* vai ironizar os valores tradicionais, filosóficos, políticos e científicos

---

<sup>23</sup>As *Geórgicas*, de Virgílio (70 a.C – 19 a.C), dedicadas ao seu protetor Mecenas, constam de quatro livros, cada um com cerca de 500 versos, tratando da agricultura e da vida rural. A obra apresenta implicações políticas indiretas pois, ao fazer a apologia da vida do campo, o poeta trata do ideal político-social da dignificação da classe rural. Sofreu influências de Hesíodo e de Lucrecio, e influenciou, por sua vez, gerações as mais diversas, desde a Renascença até o século XX. A noção da importância das *Geórgicas* virgilianas é percebida pelo fato de emprestar o nome “geórgico” como sinônimo de poema que celebra a vida no campo. (MOISÉS, 2004, p. 203).

em favor da simplicidade e do tédio da vida cotidiana, da crise das incertezas do mundo e de um olhar irônico, que “protege” do sentimentalismo. A linguagem é coloquial e o discurso adequado à simplicidade da temática. O Futurismo, movimento que considera as transformações socioeconômicas, como a industrialização, as novas estruturas das cidades, o triunfo da velocidade, os meios de comunicação e de transportes, a violência e as novas armas, vai tentar, pela arte, registrar a cultura centrada no dinamismo da vida e da ação humana. Os futuristas defendiam o envolvimento político do artista, e os Manifestos, documentos de elaboração teórica do movimento, serviam como divulgação das aspirações de modificar radicalmente a sociedade. Tendo em Filippo Tommaso Marinetti seu principal nome, o Futurismo foi vanguarda na língua. Pregava a destruição dos nexos sintáticos em favor das “parole in libertà” (palavras em liberdade), deixando fluir a imaginação. Esta deveria ser registrada de modo a expressar o efeito imediato e “rústico” do pensamento, abolindo os efeitos da retórica, do trabalho estético e gráfico da palavra e do texto. A exemplo de outros movimentos vanguardistas, o Futurismo atingiu, além da literatura, outras artes, como a pintura, a música e a arquitetura.

Na virada do século XIX para o XX, Luigi Pirandello representa outra “revolução” literária. Ele vai registrar a duplicidade cômica e trágica da existência, “desmontando” o personagem tradicional, que ganha uma consciência profundamente paradoxal, a “real” consciência do homem do século XX. No mais famoso de seus romances, *Il fu Mattia Pascal*, o protagonista é observador de seu próprio eu, observa a realidade, mas não participa nela, inaugurando um novo ponto de vista, abandonando a unicidade da voz narrante. Em Pirandello, autor de romances, novelas e inovadores dramas para o teatro (*Così è se vi pare*, *Sei*

*personaggi in cerca d'autore, Enrico IV, Tutto per bene*), a consciência paradoxal do homem é representada pelas aparências, contradições e ambiguidades típicas dos novos tempos. Ao analisar um dos seus romances, Pavese critica o tratamento dado à representação da solidão, um de seus mais caros argumentos, justamente por não encontrá-la na representação imagética que abrangeria o “todo”:

*I vecchi e i giovani* é um romance errado porque, embora recheado de antecedentes e explicações sociais e políticas que deveriam torná-lo um poema moral de idéias dentro de uma organização e de um desenrolar dramáticos, o que acontece, em lugar disso, é que em figuras cuja lei interior é a solidão e que – com a lógica da solidão – acabam uma a uma na loucura, no embotamento, no suicídio ou na morte sem heroísmo. São todas deformadas por um tique, hábito interior, que tende a se exprimir em monólogo ou em simplismo caricatural. Falta à narrativa um ritmo de alternância entre prosa ininterrupta e diálogo; nem existe a *forma* da solidão fora de cada personagem, tomada uma a uma; falta a epopéia de um mundo de solitários. Além disso, cada personagem tomada em si mesma é construída por fora, por meio de antecedentes, de análises, de saídas que não têm ritmo; sente-se que o autor, com cálculo lógico, despeja muita coisa para justificar os *momentos* em que o solitário chega ao auge, e se exprime com muita eficácia por vezes. (PAVESE, 1988, p. 49)

Não obstante as críticas, reconhecia a grandeza de Pirandello na inovação da composição, feita “essencialmente a frio”, resultando em seu estilo “lúcido, vítreo, embora às vezes colorido de impulsos passionais”, que são “calculados e raciocinados” (PAVESE, 1988, p. 49).

Além de Pirandello, merece destaque Italo Svevo, inovador no registro da consciência moderna, enfatizando a insignificância do homem diante das ansiedades e da tragicidade da vida cotidiana. Svevo registra a inadaptabilidade e a incapacidade humanas, caracterizadas por heróis negativos, doentes psicologicamente, em fuga de um presente insatisfatório e inquietante. Seus

personagens são símbolos da crise da razão diante do obscuro e insondável espírito do homem, na linha de escritores como Joyce, Proust, Kafka e Thomas Mann.

O período entre as duas Grandes Guerras foi bastante produtivo em novas tendências. Registrou, na poesia, o Hermetismo, que vai renunciar à simplicidade da comunicação para retornar ao simbolismo francês de Mallarmé e Valéry, privilegiando as metáforas e analogias simbólicas. Na prosa, o Surrealismo italiano, em que se destaca Dino Buzzati, cujas obras narram acontecimentos “normais” vistos sob aspectos fantásticos e surreais, com elementos reais carregados de significados simbólicos. O Realismo, nos anos de 1930, retira a aura “mágica” do Surrealismo, privilegiando o mundo camponês e operário, com utilização da construção lexical e sintática do falar da gente do povo, fundindo língua culta e dialeto.

Nas décadas de 1940 e 1950, o Neorealismo é a expressão mais alta de uma cultura realística e popular que, com forte conteúdo político, acreditava na democratização da cultura. O desenvolvimento de várias revistas literárias de editoria partidária, a escolarização mais abrangente, a influência do cinema e da literatura norte-americana, a vitalidade do jornalismo e do rádio, são alguns dos fatores que impulsionam a vida cultural italiana. A participação ativa de intelectuais na Segunda Guerra e no movimento da *Resistenza* inspirou a literatura de resistência e a memorialística. Beppe Fenoglio foi nome importante, não só por retratar a luta como um embate de forças impiedosas latentes no Homem - exaltadas pela Guerra, sem que se possa definir de que lado estão o bem e o mal -, mas também por inovar a língua literária, com um trabalho obsessivo sobre a palavra e suas possibilidades. Plasmando um tom épico ao extremo realismo da

linguagem popular, Fenoglio promove invenções e neologismos, que dão ao seu texto um dinamismo inovador na prosa moderna italiana.

Vasco Pratolini, entre autobiografia e compromisso político, registrou as lutas e ideais de uma população simples em meio à violência do fascismo, e Carlo Levi, militante antifascista, transmitiu o empenho político e os problemas enfrentados no pós-guerra. Em sua obra *Cristo si è fermato a Eboli*, numa mescla de reportagem e documento-denúncia, confere ao mundo do homem camponês uma aura épica e um forte valor simbólico. Nessa produtiva safra surge também Elio Vittorini, cujos trabalhos tinham como base a certeza da cultura como força capaz de construir um mundo mais justo e humano.

É com o colega e amigo Vittorini que Pavese vai dividir ideias e funções. Foram ambos tradutores de autores de língua inglesa, principalmente norte-americanos. Promoveram a divulgação e o debate dessas literaturas, esperando frutificassem em literatura de vanguarda numa Itália necessitada de renovação cultural. Vittorini organizou, com Emilio Cecchi, a antologia *Americana*, coletânea de escritores norte-americanos com a qual ajudava a difundir na Itália fascista e provinciana o “mito da América”, terra imaginada como pátria da utopia libertária, uma nova fronteira de emancipação e independência. Enquanto isso, Pavese introduzia, pelas suas obras, alguns aspectos dessa renovação, influenciado pelos ventos de modernidade vindos da América.

O Neorrealismo teve bastante dilatada sua abrangência, nele sendo classificados autores diversos como Pavese, Vittorini, Fenoglio, Levi, Pratolini, e outros. Os pressupostos temáticos, porém, abrangem motivos comuns, como a guerra, a *Resistenza*, a condição operária e militante, os marginalizados, e, principalmente, revelam uma consciência clara da nova exigência de empenho

político por parte dos intelectuais. Essa consciência foi fortalecida pelo trabalho de difusão de experiências literárias de outros europeus e de americanos, para o que foi fundamental o empenho de Pavese em suas atividades editoriais.

As guerras estão entre as mais fortes causas do surgimento do “sujeito fragmentado”, cuja identidade, abalada, provoca um “profundo sentimento de perda subjetiva” (HALL, 2000, p. 47). O decênio que vai de 1940 a 1950 pode ser caracterizado como o mais trágico do século, se considerarmos que a Segunda Guerra Mundial - cujo início se deu oficialmente em 1º de setembro de 1939 com a invasão da Polônia pela Alemanha nazista - envolveu muitas nações, exércitos e a população civil, repercutindo na vida de milhões de indivíduos. Não só nos campos de batalha e de extermínio, mas no cotidiano de cada homem a guerra se fez sentir e, como toda grande catástrofe, deixou marcas que nem o tempo foi capaz de apagar completamente.

As tensões e transformações decorrentes dos conflitos violentos têm um grande papel na produção literária. Participando ativamente nas lutas ou utilizando experiências subjetivas, escritores de todos os tempos deixaram-se impregnar pelas marcas individuais e coletivas desses tempos de sacrifício e, de um jeito ou de outro, transportaram-nas para suas obras. Na Itália não foi diferente. Desde a instauração do regime fascista, a situação forçou uma tomada de posição por parte dos intelectuais, que marcaria definitivamente os rumos da literatura. Como observou Italo Calvino (2004) - escritor e *partigiano* - os conflitos geram uma ansiedade em contar, e a liberdade, depois do tempo da ditadura, provoca o desejo de testemunhar, na forma mais imediata de documento (cartas, diário, anotações, resenhas), ou por meio de escritos mais elaborados como contos e romances, o que se viu e o que se viveu. Segundo Calvino, exprimir “aquilo de que nos sentíamos

depositários” era uma necessidade de vida, como algo que pode recomeçar do zero, uma reviravolta geral; também uma necessidade de mostrar a capacidade de viver e superar a dilaceração, a derrota, as mutilações, inclusive psicológicas, resultantes da guerra. O fato de sair de uma experiência que não havia poupado ninguém provocava uma necessidade de comunicação entre escritor e público:

Ter saído de uma experiência – guerra, guerra civil – que não poupava ninguém, estabelecia uma comunicação imediata entre o escritor e o seu público: estávamos frente a frente, em pé de igualdade, cheios de histórias para contar, cada qual tivera a sua, cada qual vivera vidas irregulares dramáticas, aventureiras, roubávamos as palavras uns da boca dos outros. A renascida liberdade de falar para as pessoas foi, de início, vontade incontrolada de contar: nos trens que recomeçavam a funcionar, apinhados de gente e de sacos de farinha e de latas de óleo, cada passageiro narrava aos desconhecidos as vicissitudes por que havia passado, e assim cada cliente às mesas dos “refeitórios do povo”, cada mulher nas filas dos estabelecimentos comerciais; o cinzento das vidas cotidianas parecia coisa de outros tempos; movíamos-nos em um multicolorido universo de histórias. (CALVINO, 2004, p. 6)

Fruto característico dessa época, Pavese está entre os autores italianos mais representativos do século XX. Sua ambição, para o crítico Guido Guglielmi (1998), era fazer da própria terra de origem (em seu caso as colinas piemontesas das Langas) uma metáfora do mundo, em que cada elemento local adquiria um significado simbólico universal. Para Calvino, “tudo aquilo que ele nos diz converge numa única direção, imagens e analogias gravitam sobre uma preocupação obsessiva: os sacrifícios humanos” (CALVINO, 2002, p. 273).

Dedicado autodidata, profundo conhecedor de literatura, Pavese, ao mesmo tempo em que retoma temas clássicos, inova desde seus primeiros escritos. Experimentando novas soluções estilísticas e métricas desde as poesias de seu primeiro livro, vai elaborando paulatinamente novas técnicas na experimentação da

“poesia-narrativa”, que o coloca em uma posição de originalidade em relação à produção contemporânea nacional. A partir principalmente dos contos e romances, afirma-se seu realismo, impregnado, porém, de uma dimensão mítico-ritualística que diferencia sua produção dentro da literatura de empenho social, conteúdo político e instrumento de denúncia característicos da fase neorrealista. Mas diferenciar não é deixar de ser. A literatura de Pavese transfigura-se de uma contínua rede de símbolos, em que se entrelaçam as alusões respeitadas aos grandes autores do passado (Homero, Dante, Shakespeare, entre outros); a busca de um novo e rigoroso sistema de construção que privilegia o ritmo cadenciado; uma original fusão entre a língua culta (escrita) e a dialetal (falada) <sup>24</sup>; e o uso de palavras cotidianas, com uma sintaxe baseada na fala popular.

Tudo isso vai ser usado para retratar de maneira pungente os dramas humanos reais de uma época, revestidos de forma mítica e simbólica da eterna solidão e da intensa e dolorosa certeza da finitude humana. Para entender um pouco

---

<sup>24</sup> A questão da diferença entre língua escrita e língua falada na Itália merece um esclarecimento por ser um caso bastante peculiar. Os estudiosos do tema são unânimes em considerar Dante Alighieri o “pai da língua italiana”, uma vez que, por suas obras, ele forneceu um modelo concreto de língua, acreditando ser o mais justo a ser utilizado, para minimizar os problemas criados pelos muitos dialetos falados na sua época por toda a península italiana. Dante escreveu, no início do século XIV, o tratado linguístico *De vulgari eloquentia*, sustentando a tese de que a língua a ser utilizada pelos literatos deveria ser um “vulgar ilustre”, uma língua unitária que substituísse o latim então utilizado. Propunha que essa língua não coincidisse com nenhuma das falas regionais, sendo sobre elas superior e “elegante”. Concretamente, Dante vai utilizar o dialeto florentino, acrescido do estilo “de decoro e eleganza” dos intelectuais. Afirma-se, então, o predomínio do vulgar toscano pelas obras de Dante, Petrarca e Boccaccio. Elas servirão de modelo para uma prosa em “vulgar”, na realidade uma língua refinada, que se afastava dos muitos falares regionais que perduraram (e ainda existem) por toda a Itália. Essa prosa literária obteve reconhecimento como língua capaz de exprimir a cultura do país, afirmando-se como língua das Academias, das ciências e das artes. A discussão italiana sobre a unificação da língua é uma questão que ultrapassou os séculos, e muitos foram os estudiosos e escritores que intencionaram diminuir as diferenças entre a língua escrita e a língua falada, entre a cultura burguesa e seu distanciamento do povo. O fato é que apesar dos esforços e das várias tentativas, o povo continuava distante dessa língua da cultura, tão diferente de seus vivos dialetos. A unificação oficial da nação italiana em 1861 tinha entre os muitos problemas a serem enfrentados as enormes diferenças entre as muitas línguas faladas (dialetos) e a língua considerada culta (escrita). Sugerimos, para maior clareza do tema, texto de Claudia Fátima Morais Martins, disponível em <[http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/edia/publicacoes/cadernos/a5n5/estlin/claudiafatima\\_martins.pdf](http://www.lettras.ufrj.br/neolatinas/edia/publicacoes/cadernos/a5n5/estlin/claudiafatima_martins.pdf)>

mais esse autor ao mesmo tempo clássico e moderno, façamos um passeio pela sua trajetória.

### 1.3 O CAMINHO DE PAVESE

Não sou homem de biografia. A única coisa que deixarei são poucos livros, nos quais está dito tudo ou quase tudo de mim” (LAJOLO, 2008, p. 15)<sup>25</sup>  
(Tradução nossa)

Embora não possa ser considerada autobiográfica, a produção literária de Cesare Pavese permite detectar em diversas situações narrativas elementos de sua biografia. Seus personagens são geralmente piemonteses como ele, vivendo nos mesmos vales e colinas e, como ele, fazendo daquelas paisagens as “portas do mundo” (PAVESE, 1986, p. 14).

Acompanharmos a vida de Pavese nessa “viagem” pelas paisagens de sua terra natal é de grande importância para compreender sua obra, pois a imagem paisagística é uma das peculiaridades estilísticas fundamentais de sua arte. Nascido em 1908, em Santo Stefano Belbo, nas colinas das Langas, na província de Cúneo, região do Piemonte - norte da Itália, ele as representou literariamente como um mundo mítico e simbólico de perene nostalgia.

Além de colinas e vales do rio Belbo, faz parte de seu *corpus* literário a cidade de Turim, para onde se transferiu a família após a morte do pai, quando o menino Cesare tinha apenas 6 anos de idade. Essa morte, causada por um tumor no cérebro, é um trauma pessoal que será explorado como situação fictícia em algumas de suas obras. Nesse mesmo ano, ele cursa a primeira série escolar na aldeia de Santo Stefano, pois sua única irmã teve tifo e o menino foi afastado da família por

---

<sup>25</sup> “Non sono uomo da biografia. L’unica cosa che lascerò sono pochi libri, nei quali c’è detto tutto o quasi tutto di me”. (LAJOLO, 2008, p. 15)

precaução. Também este fato pessoal será usado na história das irmãs de *A lua e as fogueiras*, em que devido ao tifo que abate Irene, irmã mais velha, a pequena Santina e Silvia são afastadas de casa por um tempo.

Em sua biografia é comum encontrar referências à figura autoritária e dominante da mãe, que morreu quando o escritor tinha 22 anos, deixando-o com a irmã Maria, que será sempre a amiga e confidente. É na agitada Turim que transcorrerá sua vida, com exceção de alguns períodos em Roma, como redator e editor responsável pela Editora Einaudi, e do período de exílio político no sul da Itália, como veremos.

Pavese esteve ligado à literatura desde muito jovem. No liceu clássico teve entre os professores Augusto Monti<sup>26</sup>, um aguerrido intelectual de esquerda, que ensinava - e defendia - a leitura dos grandes clássicos literários como os “clássicos da liberdade” (MONDO, 2004, p. 4). Monti teve grande influência na formação de Pavese e de outros intelectuais. Entre os colegas da escola estavam expoentes da futura geração de antifascistas que, incentivados pela paixão comum pela literatura, despertada em grande parte pelo professor Monti, fundarão em 1933 a Casa Editora Einaudi, que exercerá papel de destaque na História cultural da Itália desde sua fundação até os dias de hoje. Faziam parte do grupo de amigos de Pavese os jovens Giulio Einaudi - que será o primeiro diretor editorial da Casa Einaudi -, Leone Ginzburg<sup>27</sup>, Vittorio Foà<sup>28</sup>, Tullio Pinelli<sup>29</sup>, Massimo Mila<sup>30</sup> e Norberto Bobbio<sup>31</sup>.

---

<sup>26</sup> Augusto Monti (1881 – 1966) foi professor no liceu Massimo D’Azeglio até 1935, quando foi preso e condenado pelo Tribunal Especial Fascista. Trabalhou na reforma do sistema escolar e escreveu *Scuola classica e vita moderna*. Participou da Resistência pelo Partido da Ação. Colaborou em várias publicações periódicas e cotidianas. Sua obra narrativa mais conhecida é *La storia di papà* (INGLESE, G., TRENTI, L., PROCACCIOLI, P. *Letteratura italiana. Dizionario Bio-Bibliografico e indici H-Z*, Volume secondo, Einaudi, Torino 1991, p. 1196).

<sup>27</sup> Leone Ginzburg (1909 – 1944) nasceu na Ucrânia, naturalizado italiano, ensinou Literatura Russa na Universidade de Turim. Foi preso em 1934 após aderir ao movimento Justiça e Liberdade. Em 1940 tornou-se membro do Partido da Ação, e foi diretor da revista *Itália Livre*, de divulgação do

Terminada a escola clássica, Pavese entra para a Faculdade de Letras e Filosofia de Turim, período em que estuda quase autodidaticamente a língua inglesa, dedicando-se à leitura de escritores como Herman Melville, James Joyce, Ernest Hemingway, Sherwood Anderson e Edgard Lee Masters. Publica na revista literária *La cultura* um ensaio sobre a literatura de Sinclair Lewis<sup>32</sup> em 1930, justamente o ano em que o escritor norte-americano recebia o Prêmio Nobel de Literatura.

Seu trabalho como tradutor começa pela obra *Our Mr. Wrenn*<sup>33</sup>, de Lewis, que havia sido publicada nos Estados Unidos em 1914. Nos anos seguintes alternaria seu tempo entre o trabalho de escritor e as traduções de grandes obras da língua inglesa. Será o responsável por introduzir na Itália, entre outros, livros como *Moby Dick* (1932) e *Benito Cereno* (1940), de Herman Melville; *Dedalus*, de James Joyce (1934); *Il 42° parallelo* (1935) e *Un mucchio di quattrini* (1937), ambos de John

---

Partido. Foi colaborador e diretor da revista *Cultura* e publicou vários escritos políticos. Postumamente foi publicada sua coletânea de ensaios *Escritores Russos*. Judeu, foi aprisionado no cárcere Regina Coeli, em Roma, onde morreu sob tortura em 1944. (INGLESE, G., TRENTI, L., PROCACCIOLI, P., *Letteratura italiana. Dizionario Bio-Bibliografico e indici A-G*, Volume primo, Einaudi, Torino 1991, p. 895).

<sup>28</sup> Vittorio Foá (1910 – 2008) foi político, jornalista e escritor. Exponente da política de esquerda, considerado um dos “pais da República”, deixou inúmeras obras sobre economia, direito e política. Foi professor de História Contemporânea nas Universidades de Módena e Turim. (INGLESE, G., TRENTI, L., PROCACCIOLI, P., *Letteratura italiana. Dizionario Bio-Bibliografico e indici A-G*, Volume primo, Einaudi, Torino 1991, p. 864).

<sup>29</sup> Tullio Pinelli (1908 – 2009) foi escritor, roteirista de cinema e dramaturgo. Reconhecido e premiado, principalmente pelos trabalhos com os cineastas Roberto Rossellini, Federico Fellini, Mario Monicelli, Vittorio de Sica e Michelangelo Antonioni.

<sup>30</sup> Massimo Mila (1910 – 1988) formou-se em Letras em 1931 em Turim com uma tese sobre o melodrama de Verdi. Ensinou História da Música no Conservatório e na Universidade de Turim. Foi crítico musical nos jornais *L'Unità*, *L'Espresso* e *La Stampa*. (INGLESE, G., TRENTI, L., PROCACCIOLI, P., *Letteratura italiana. Dizionario Bio-Bibliografico e indici H-Z*, Volume secondo, Einaudi, Torino 1991, p. 1196).

<sup>31</sup> Norberto Bobbio (1909 – 2004) foi professor de Direito e Filosofia em Siena, Pádua e Turim. Fez pesquisas críticas sobre as heranças espiritualistas e idealísticas presentes na cultura italiana. (INGLESE, G., TRENTI, L., PROCACCIOLI, P., *Letteratura italiana. Dizionario Bio-Bibliografico e indici A-G*, Volume primo, Einaudi, Torino 1991, pp. 296 – 297).

<sup>32</sup> PAVESE. Cesare. *Sinclair Lewis, um romanziero americano*. In: *La cultura*. Roma-Milano, IX, 11 nov 1930, s.p.

<sup>33</sup> LEWIS, Sinclair. *Il nostro signor Wrenn*. Tradução de Cesare Pavese. Firenze: Bemporad, 1931.

dos Passos; *Uomini e topi*, de John Steinbeck (1937); *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, de Daniel Defoe (1938); *David Copperfield*, de Charles Dickens (1939); *Autobiografia de Alice B. Toklas e Tre esistenze*, de Gertrude Stein (1940)<sup>34</sup>.

Pavese nunca deixou a Itália. Sua tentativa de conseguir uma bolsa de estudos para a Columbia University logo após o término da faculdade recebeu resposta negativa, e o conhecimento desse novo mundo foi-lhe possibilitado pelas leituras e pelos trabalhos de tradução. Segundo Lorenzo Mondo, “começa a grande aventura intelectual de Pavese, a descoberta da América” (MONDO, 2004, p. 65), pela correspondência com o jovem músico norte-americano de origem piemontesa Antonio Chiuminatto, que, tendo estudado violino em Turim, tinha-lhe sido apresentado pelo amigo comum Massimo Mila. Nas cartas que escreve a Chiuminatto o jovem Pavese agradece pela oportunidade de contato e solicita material para aprimorar seus estudos:

como mais urgente, serias bastante gentil para procurar para mim, se existe nos Estados Unidos, um livro – dicionário, tratado, ou qualquer coisa que seja – sobre a linguagem americana moderna, que me permita compreender melhor os vossos escritores contemporâneos? [...] Preciso de um livro como do ar que respiro. Podes encontrá-lo para mim? (MONDO, 2004, p. 69)

Nessas cartas ele exprime opinião sobre alguns autores que está estudando e traduzindo, e pede ajuda ao amigo americano para obter obras que julga importantes, e que não se encontram na Itália, de autores como John dos Passos, E. E. Cummings, William Carlos Williams, Eugene O’Neill, Carl Sandburg, Sherwood Anderson (MONDO, 2004, p. 68).

---

<sup>34</sup> Os anos entre parênteses referem-se à publicação das obras na Itália, traduzidas por Pavese.

Após o término da faculdade de Letras e da negativa da bolsa de estudos, Pavese iniciou sua carreira de professor de inglês. Simultaneamente começaram a ser publicadas suas traduções, por várias editoras: Bemporad, Frassinelli, Mondadori, Bompiani e, a partir de 1938, pela Einaudi. Esta última, nascida em um clima de intenso interesse cultural mas também político, vai propiciar discussões que permitirão o enriquecimento literário e cultural do grupo de rapazes que se autointitulava “Fraternidade Monti”. A troca de experiências e ideias e as descobertas propiciadas por essa colaboração e empenho como editores, redatores e tradutores de obras principalmente americanas, farão com que a Einaudi se transforme em uma sociedade ímpar no cenário cultural e político italiano.

Pavese torna-se um trabalhador incansável em suas várias funções. Enquanto realizava as traduções pioneiras, compôs os primeiros poemas da coletânea que será publicada em 1936 sob o título *Lavorare stanca*. Nova edição sairá pela Editora Einaudi em 1943<sup>35</sup>, com revisões feitas pelo autor, incluindo poemas que haviam sido censurados na primeira edição pelo regime fascista, e dois textos de reflexão sobre o fazer poético.

O poema inicial de *Lavorare stanca* é “I mari del sud” (Os mares do sul), escrito em 1930, em que já se entrevê o embrião de seu último e mais famoso romance, *A lua e as fogueiras*, de 1950. Estão presentes desde os primeiros poemas alguns dos temas-chave de toda a obra do escritor, sejam contos, poesias ou romances: a solidão como uma espécie de condenação existencial; a vida no campo e a comunhão com a natureza como mito que origina a compreensão do

---

<sup>35</sup> No Brasil, o livro - em edição bilíngue - foi publicado em 2009 sob o título *Trabalhar cansa*, numa parceria entre as Editoras Cosac Naify e 7Letras, com tradução de Maurício Santana Dias, professor de Literatura Italiana na Universidade de São Paulo, que conquistou pelo trabalho o 3º lugar no prêmio Jabuti de tradução em 2010.

pertencimento ao mundo; a figura do expatriado que volta ao lugar de origem em busca da própria identidade; o revisitar a infância e a adolescência em viagens pelos caminhos do tempo e da memória.

Como bem lembrou Patrícia Peterle (2009), é importante considerar nesses primeiros trabalhos as influências poéticas de Pavese, estudioso dedicado de Walt Whitman, sobre cuja obra versou sua tese de graduação. Na coletânea de *Lavorare stanca* é bastante visível essa influência, pois a leitura e o trabalho minucioso sobre o mundo norte-americano, exigidos nas traduções, permitiram ao poeta passar a ver o contexto piemontês e italiano em que estava inserido sob novas perspectivas (PETERLE, 2009, p. 420). A própria relação com sua terra é redefinida a partir da leitura desse *Outro*, que ele tenta entender e passa a admirar.

*Lavorare stanca* foi publicado enquanto Pavese encontrava-se confinado, por motivos políticos, em Brancaleone Calabro, um vilarejo ao sul da Itália. Vários foram os motivos para sua condenação. Desde 1934 anunciavam-se, ao grupo de diretores da revista oposicionista *La cultura* e da Casa Editora Einaudi, os tempos duros que estariam por vir. Augusto Monti e Leone Ginsburg foram presos por pertencer ao movimento clandestino antifascista “Justiça e Liberdade”. Com Ginsburg condenado a quatro anos de prisão, Pavese assumiu seu lugar na direção da revista, à qual seu nome oferecia uma certa garantia de tranquilidade, por ser filiado ao Partido fascista, exigência de sua profissão de professor de escola pública. Demitiu-se em março de 1935 da direção, mas isso não impediu sua prisão e a condenação por “atividades conspiratórias” e “favorecimento de correspondência clandestina”. Ainda, era acusado de “mascarar” suas atividades clandestinas com a filiação ao Partido fascista, do qual foi expulso oficialmente em setembro de 1935 (MONDO, 2006, p. 62-63).

Merece destaque a questão da posse de correspondência clandestina, pelo “resquício” que deixará na composição de seus personagens femininos. A acusação dizia respeito especificamente a cartas do militante Bruno Maffi à Battistina Pizzardo - a Tina, “la donna della voce rauca” (a mulher da voz rouca), que será sempre lembrada com este detalhe em algum personagem feminino nas obras de Pavese. Envolvido sentimentalmente com a professora e militante comunista, Pavese admitiu no julgamento a posse das cartas dirigidas a Tina afirmando “averle reso un semplice favore che ‘nemmeno lontanamente immaginava poter avere riflessi politici” (MONDO, 2006, p. 64)<sup>36</sup>. Condenado a três anos, foi enviado a Brancaleone Calabro, ao sul da Itália, em agosto de 1935. Após julgado recurso que encaminhou ao governo fascista, teve perdoada sua pena e retornou a Milão em março de 1936, tendo cumprido apenas sete meses da pena. Ao retorno, encontrou Tina casada, o que, afirma o biógrafo Lorenzo Mondo, teria causado a primeira grande crise da profunda depressão que atingiria Pavese de tempos em tempos, até culminar no suicídio em 1950, aos 42 anos de idade (MONDO, 2006, p. 65).

As experiências do período de prisão vão estar presentes em *Memorie di due stagioni*, escrito em 1939, mas que só será publicado em 1948, com o título *Il carcere*. Foi em Brancaleone que, motivado pela nostalgia de sua terra e pelo tédio, começou a escrever o famoso diário<sup>37</sup> em que registrou paixões, dúvidas, angústias

---

<sup>36</sup>“ter-lhe prestado um simples favor que ‘nem mesmo de longe imaginava poder ter reflexos políticos” (tradução nossa).

<sup>37</sup> *Il mestiere di vivere – Diario 1935-1950* foi publicado pela Editora Einaudi em 1952, dois anos após a morte de Pavese, por iniciativa de seus amigos Italo Calvino, Massimo Mila e Natalia Ginsburg. O material que lhe deu origem foi encontrado entre os papéis do escritor, cuidadosamente organizado em uma pasta desbotada, com um registro a lápis em vermelho e azul: “1935 – 1950 - Il Mestiere di Vivere di Cesare Pavese”. O diário é, além de rico testemunho dessa fase histórica italiana, um “precioso Diário Artístico” (ALMEIDA PRADO, 1966, p. 31). No Brasil, foi publicado com o título *O ofício de viver*, pela Editora Bertrand Brasil S.A., do Rio de Janeiro, em 1988, com tradução de Homero Freitas de Andrade.

e a certeza da necessidade de mudar a direção de sua produção literária, passando da poesia à prosa:

...qual será a nova atmosfera de minha poesia? O valor novo, abstrato e ao mesmo tempo empírico, que possa unificar os vários trechos isolados? [...] Essa atmosfera, esse valor, devem ser tais que me venham a justificar na história. Ora, em que é que atualmente creio que seja histórico? Em revoluções, talvez? Mas, afóra o fato de que nunca se conseguiu boa poesia da idéia de uma revolução em curso, meu entusiasmo por elas não passa de superficial. É claro que não se trataria de descrever os tumultos, a oratória, o sangue e os triunfos, e sim de viver na atmosfera moral da revolução e de lá contemplar e julgar a vida. Será que sinto essa renovação moral? Não; aliás, até agora tenho revelado uma tendência a celebrar na vida mais as faculdades estáticas, fruidoras, que as ativas, renovadoras. Daí a incapacidade para o grande passo renovador...(PAVESE, 1988, p. 13)

O diário de Pavese é importante em pelo menos três aspectos: como registro da aguda visão do poeta sobre a trágica situação política e social em que vivia o país; como registro do sentimento individual de solidão e desterro em que se encontrava o homem Pavese - tanto diante do exílio como depois dele -, com a impossibilidade de participação ativa no particular momento histórico em que vivia; como documento esclarecedor no tocante às lucubrações teóricas do escritor sobre o fazer literário.

No âmbito pessoal, as anotações permitem perceber o dilema moral em que se debatia entre assumir a luta antifascista armada propriamente, como estavam fazendo seus amigos, ou continuar com sua literatura:

Só me resta esperar que eu me encontre em outros valores históricos, além de revoluções violentas somente [...] basta do preconceito oratório de renovação moral que requer ação violenta (dos outros, talvez, dos ativos). Basta dessa necessidade infantil de companhia e de barulho. Devo contentar-me com a menor das descobertas contidas em cada poesia, em particular, e mostrar minha renovação

moral pela humildade com que me submeto a este destino, que é minha natureza. Isso é muito razoável. Desde que não seja preguiça ou covardia. (PAVESE, 1988, p. 13)

Procurando encontrar o estilo justo para que sua arte atingisse os objetivos esperados, ele acreditava fosse a literatura capaz de exercer a influência que os homens precisavam naquele momento histórico para resistir e reagir à opressão. Neste sentido, a literatura americana traduzida e difundida por Pavese e por seu colega de trabalho e amigo Elio Vittorini vai servir de inspiração. A literatura de Steinbeck e Caldwell, em particular, nascida como reação da tradição camponesa americana à ascensão da organização industrial, voltava-se para a recuperação dos valores do homem, do trabalho manual, dos sentimentos profundos, da relação homem-natureza em oposição ao homem-estrutura social. Esse repertório ideológico e literário era precisamente do que os intelectuais italianos necessitavam para justificar as exigências específicas de sua época. Pavese não ficou alheio a essa possibilidade de aprender com/e apreender da literatura norte-americana as bases para a reação necessária diante dos acontecimentos históricos pelos quais passava a Itália.

Desde o primeiro romance publicado, *Paesi tuoi*<sup>38</sup>, em 1941, nota-se a influência da literatura norte-americana nos diálogos, que deixam de ser prolixos - com longas e elaboradas frases - como era usual. Em uma espécie de meio-termo experimental, Pavese utiliza junto ao discurso indireto, ainda bastante presente, o diálogo simples e direto, e o protagonista-narrador, em primeira pessoa, conta sua história revelando-se uma pessoa comum, nem aristocrata, nem intelectual - personagens utilizados preferencialmente até então, como se houvesse uma

---

<sup>38</sup> PAVESE, C. *Paesi tuoi*. Torino: Einaudi, 1941. (sem publicação em português).

“autorização especial” às classes consideradas “elevadas” para contar uma história. Ele faz isso utilizando uma linguagem informal, coloquial, perfeitamente compreensível pelo povo. *Paesi tuoi* é um romance considerado modelo para a narrativa neorrealista, em que a vida do campo é representada com um naturalismo violento, apresentando a dicotomia cidade x campo. Tratando em primeiro plano de obsessões ligadas ao sexo e ao sangue, causa polêmica ao tratar de incesto, e obtém sucesso de crítica e público.

A questão da variedade entre a língua escrita e a língua falada é enfrentada por Pavese já no primeiro romance, bem como a não utilização da ordem cronológica no transcorrer da história. Em *Paesi tuoi* o narrador conta sua história nem sempre na ordem dos acontecimentos. O ir e vir no tempo da memória, que continuará a ser utilizado por Pavese em obras posteriores, aparecia como técnica diferencial, e fez com que esse romance tenha sido considerado pela crítica, juntamente com *Conversazione in Sicilia*, de Elio Vittorini, uma das grandes influências para o movimento neorrealista do período imediatamente posterior.

Ainda como influência dos livros que traduziu, Pavese vai utilizar o que considerou, em seu ensaio já citado sobre Lewis, uma grande inovação dos escritores americanos: a valorização do local e a ruptura com a tradição acadêmica nacional, representadas pela fala popular. Isso foi possível pelo estudo rigoroso que empreendeu da “nova língua americana”, o *slang*. Para compreender esse falar popular que o entusiasmava, serviu-se da amizade com o músico Chiuminato, a quem escrevia constantemente sobre o assunto: “Lembra-se das nossas lições di *slang*? Vê? Eu me aproveitei de você com a maior cara-de-pau, mas o mais triste

para você é que eu tenha intenção de continuar”.<sup>39</sup> (PAVESE, 2004, p. 68, tradução nossa).

Nas primeiras anotações em seu diário em outubro de 1935, já se percebiam suas muitas angústias - e várias certezas - em relação ao fazer literário, e uma das grandes questões é justamente a influência do local, das paisagens de sua terra natal:

Por que não posso tratar das rubras rochas lunares? Porque elas não refletem nada de meu...[...] mas se elas estivessem no Piemonte, eu saberia muito bem absorvê-las numa imagem e dar-lhes um significado. [...] Decerto deve ser possível, mesmo para mim, fazer poesia a partir de material de fundo não-piemontês. Deve ser, mas até agora não foi. (PAVESE, 1988, p.10)

Falando da ligação afetiva que mantém com sua região, ele se questiona sobre as implicações dessas raízes em sua obra:

Será que todas as minhas imagens não passam de uma lapidação engenhosa da imagem fundamental: tal é minha terra, tal sou eu? O poeta seria uma imagem personificada, inseparável desse termo de comparação paisagista e social que é o Piemonte. (PAVESE, 1988, p. 11)

Essa profunda ligação com a terra faz com que Pavese ofereça em suas obras um retrato realista da condição humana e social em que vivia o povo italiano naquele difícil período histórico. A construção atenta e pontual de situações, ambientes e personagens são fontes representativas da memória coletiva de um povo e uma época. Nesse sentido, como afirmam Ducrot & Todorov (2010), o escritor atua como um “fotógrafo” desse tempo para as futuras gerações: “O tempo

---

<sup>39</sup> “Ricorda le nostre lezioni di *slang*? Vede: ho approfittato di Lei con la più gran faccia tosta, ma certo per Lei la cosa più triste adesso è che io abbia intenzione di continuare” (PAVESE, 2004, p. 68)

do escritor desempenha naturalmente, por sua vez, um papel: querendo ou não, o escritor participa de uma época cultural, de seus sistemas de representação etc.” (DUCROT & TODOROV, 2010, p. 287).

Em 1941 Pavese publicou em capítulos na revista *Lettere d'Oggi* o romance *La spiaggia* (A praia), publicado como livro no ano seguinte. As atividades na Editora Einaudi aumentavam cada vez mais e na primavera de 1943, quando o regime fascista coloca a Editora sob tutela, encontramos Pavese trabalhando na filial de Roma. Enquanto seus colegas se envolvem objetivamente no movimento de resistência, ele se transfere a Serralunga di Crea, lugarejo nas montanhas. Em seguida refugia-se no colégio *Trevisio*, dirigido pelos padres somaschi, onde, sob o nome falso de Carlo de Ambrogio, dá aulas até abril de 1945. Terminada a guerra, retoma o trabalho na Einaudi.

Depois do assassinato de Leone Ginsburg pelo regime fascista na prisão de Roma, em 1944, a Editora havia sido dividida em três sedes: uma em Milão, sob a direção de Elio Vittorini; uma em Roma, com Pavese; outra em Turim, sob direção de Massimo Mila e, posteriormente, de Pavese, que já ali havia atuado como editor e redator por alguns anos. Graças a ele a produção de ensaios é ampliada e diversificada, e sob sua direção a Einaudi torna-se ponto de referência sobre narrativa e crítica de literatura estrangeira, e ainda de publicações sobre antropologia e psicanálise. Desenvolvendo intenso trabalho, lança coleções de clássicos italianos, de etnologia, de ciências, História e outros.

Em agosto de 1946, retornando a Turim, publica *Feria d'agosto*, livro de contos breves, reflexões e ensaios organizados em seções dedicadas a grandes temas-símbolos (o mar, a cidade, as vinhas), resultado de seus estudos e reflexões sobre folclore, tradições populares e principalmente sobre mitos. No mesmo ano,

Pavese havia iniciado com Bianca Garufi um interessante experimento literário - um romance a quatro mãos - inicialmente intitulado *Viaggio nel sangue* (Viagem no sangue), que, no entanto, ficou incompleto, tendo sido publicado postumamente, em 1959, com o título *Fuoco grande* (Fogo grande). O romance é composto por 11 capítulos, sendo os ímpares escritos por ele, dando voz ao protagonista masculino, Giovanni, e os pares escritos por Bianca Garufi, do ponto de vista da personagem feminina, Silvia. A ideia teria surgido quando Pavese escrevia os versos *La terra e la morte*, que dedica à amiga Bianca<sup>40</sup>. Também para ela é dedicado *Dialoghi con Leucò*, escrito entre dezembro de 1945 e a primavera de 1947. O livro contém 27 diálogos entre personagens da mitologia clássica, organizados em um preciso esquema unitário. É um divisor de águas na carreira do autor, porque muito diferente das obras anteriores, tanto na organização dos textos quanto nos temas tratados. Foi publicado em 1947, mesmo ano de publicação do romance *Il Compagno*.

Em 1949 publica o volume *Prima che il gallo canti*, composto por 2 romances: *Il carcere* e *La casa in collina*. Publica também *La bella estate*, que compreende 3 romances: o homônimo *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*. São 3 romances cujo espaço é a cidade, com jovens descobrindo as paixões e as futilidades da sociedade burguesa. Têm como tema recorrente as tentações a que todos estão sujeitos, vencendo-as uns, outros sucumbindo. Para isso envolvem-se com vícios, violação de normas e tocam limites éticos, morais e vitais perigosos.

Pavese apaixona-se pela atriz norte-americana Constance Dowling, a Connie, para quem escreve os versos de *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, que será

---

<sup>40</sup> A afirmação é da própria Bianca Garufi na introdução do livro (PAVESE, C. & GARUFI, B. *Fuoco grande*. Torino: Einaudi, 1959, pag. 7)

publicado postumamente. Os temas recorrentes são o amor infeliz e a morte, que para ele tem o aspecto e as características de uma mulher. Em abril de 1950 publica *La luna e i falò*. Em 24 de junho recebe o Prêmio Strega<sup>41</sup>, o maior prêmio literário italiano, pelo volume *La bella estate*. É comum creditar-se ao amor infeliz por Connie uma boa parcela da culpa sobre a angústia e a depressão que levaram o escritor ao suicídio. O fato é que desde a adolescência ele meditava sobre o “vício absurdo” (a ideia da morte por suicídio), como saída para as insuportáveis contradições de sua vida. Vários registros em seu diário confirmam isso. Em 26 de agosto de 1950, Pavese hospeda-se no Hotel Roma, em Turim, e com uma dose excessiva de sonífero, põe fim à vida. Ao seu lado é encontrado sobre o livro *Dialoghi con Leucò*, um bilhete: “Perdoo a todos e a todos peço perdão. Está bem? Não façam muitas fofocas”.<sup>42</sup>(PAVESE, 2000, p. x, tradução nossa). As palavras soam como a derradeira ironia do escritor, que mesmo nesse último escrito demonstrou seu amor pela literatura, ao parodiar palavras de outro grande autor, a quem admirava: o poeta russo Wladimir Maiakovski, morto suicida 20 anos antes. “A todos!... Eu morro, não culpeis disso a ninguém. E nada de falatórios. O defunto tinha horror a isso. Mãe, irmãs e companheiros, perdoem-me, isto não é um meio (não o aconselho a ninguém), mas para mim não há outra saída”<sup>43</sup> (PEIXOTO, s.d., p. 18).

---

<sup>41</sup> O prêmio *Strega* foi instituído em 1947, em Roma, por um grupo que frequentava os encontros literários organizados por Goffredo e Maria Bellonci, e continua sendo entregue a cada ano na primeira quinta-feira de julho. A promoção é da Fondazione Maria e Goffredo Bellonci, criada em 1986 com os objetivos de divulgar a literatura italiana e de manter o prêmio após a morte de Maria. O nome *Strega* vem de Alberto Strega, fabricante do *liquore Strega*, patrocinador do prêmio. (Cf. [www.italialibri.net/appendice/1000-4.html](http://www.italialibri.net/appendice/1000-4.html) e [www.fondazionebellonci.it](http://www.fondazionebellonci.it))

<sup>42</sup> “Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi” (PAVESE, 2000, p. x).

<sup>43</sup> O poeta russo Vladimir Maiakovski, nascido em 7 de julho de 1894, suicidou-se em 14 de abril de 1930, deixando uma extensa, importante e inovadora obra poética, além de textos para teatro e crítica literária e social. Teve intensa participação política, tendo entrado para o Partido Social-

Foram ainda publicadas, postumamente, as obras *La letteratura americana e altri saggi* (1951), o diário *Il mestiere di vivere* (1952), *Notte di festa* (1953), *Racconti* (1960), e *Lettere* (1960, em 2 volumes: 1924-44 e 1945-50). Nos muitos artigos e ensaios sobre o fazer literário e o papel da literatura, Pavese sempre defendeu a importância da função social dos intelectuais, como nesse artigo no jornal *L'Unità*, de 20 de maio de 1945:

A nossa tarefa é difícil mas é viva. É também a única que tem um sentido e uma esperança. São homens os que esperam as nossas palavras, pobres homens [...] Eles nos ouvirão com dureza e confiança, prontos para encarnar as palavras que iremos dizer. Desiludi-los seria o mesmo que traí-los... (VICENTINI, 2010, p. 62)

Ele tem clara a consciência de escrever como missão: “O ponto de união de teu trabalho com a vida é a *necessidade de expressão*, do primeiro, e a *necessidade de contato com semelhante*, da segunda” (PAVESE, 1988, p. 189). Mostra convicção sobre a maneira como um escritor pode exercer influência diante do drama enfrentado pelos homens durante a guerra: “Há, é claro, o direito de *utilizar* os personagens, porém não para um efeito, mas para uma construção – como na vida, não com a finalidade de sentir, de experimentar, mas de concretizar um objetivo” (PAVESE, 1988, p. 191).

Fiel à certeza de que a literatura precisa cumprir um papel na História, e não há como fugir disso, Pavese anotava, em 9 de janeiro de 1950, o dilema diante da necessária tomada de posição ideológica:

Resta a necessidade mítica de sentir a realidade das coisas, é necessário coragem para fitar com os mesmos olhos os homens e suas paixões. Mas é difícil, e incômodo – os homens não têm a fixidez da natureza, sua imensa capacidade de

---

democrático Operário Russo ainda na adolescência. (PEIXOTO, F. *Maiakovski vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s.d.)

interpretação, seu silêncio. Os homens vêm ao nosso encontro, impondo-se, agitando-se, exprimindo-se. Tentaste petrificá-los – isolando-os em seus momentos mais naturais, mergulhando-os na natureza, reduzindo-os a destinos. Entretanto os teus homens falam, falam – neles o espírito se debate, aflora. É esta tua tensão. Mas aturas esse espírito, não gostarias de encontrá-lo jamais. Aspiras à imobilidade natural, ao silêncio, à morte. Fazer deles mitos polivalentes, eternos, inalcançáveis, que ao mesmo tempo lancem encantamentos na realidade histórica e a ela confirmem um sentido, um valor. (PAVESE, 1988, p. 395)

Embora não tenha pegado em armas como seus companheiros intelectuais, Pavese não se esquivou à luta engajada: teve participação ativa na política como diretor de revistas culturais que condenavam abertamente os movimentos ditatoriais; filiou-se ao Partido Comunista Italiano (PCI), e escreveu vários artigos enfáticos tomando posição ao lado da resistência popular. Mas à participação prática, mesmo física, que tiveram seus amigos, ele preferiu atuar através de seus contos e romances. De natureza autobiográfica e intimista, sua obra expressa, pelos seus personagens e pela estratégia da narrativa simbólica e mítica, angústias e tormentos íntimos e a necessidade de fundamentar uma posição diante do impulso populista que a literatura assumiu para a geração dos intelectuais da *Resistenza*. Como registrou em 4 de maio de 1946: “é bom escrever, pois contém duas alegrias: falar sozinho e falar a uma multidão” (PAVESE, 1988, p. 321). Pavese teria tido a necessidade de, pela palavra - a narrativa – recorrer ao aparato do universo poético para revelar as sensações causadas pela realidade crua (e cruel) de seu tempo.

Para ele, os símbolos míticos, formados na primeira infância, permaneceriam “reservados” dentro de cada um, inativos até que um “reconhecimento” – a “segunda visão” – interviesse e ativasse as recordações, que estimulariam as sensações. Já no primeiro poema de *Lavorare stanca*, o personagem de que fala o protagonista retorna de uma viagem pelo mundo à aldeia

natal, depois de vinte anos. Essa é a condição ideal para que o “reconhecimento” aconteça e os símbolos da infância, adormecidos na consciência, possam ser ativados pela lembrança, transformando-se em fonte de imagens poéticas. Também Enguia, o narrador de *A lua e as fogueiras*, vive essa situação: ele retorna a sua terra de origem - embora não saiba exatamente onde nasceu – depois de muitos anos passados na América. E também nele ativam-se os mecanismos da lembrança e do mito, num desabrochar de *sensações* que serão transcritas em *palavras* pela força da narrativa-poesia. A estrutura da produção pavesiana revela, desse modo, uma continuidade que mostra o inesgotável núcleo temático e a ligação entre o romance maior e as primeiras produções poéticas que o lançaram como escritor. Se percorrermos os escritos juvenis de Pavese encontraremos já o embrião que dará vida a praticamente toda a produção madura<sup>44</sup>. Os personagens e situações das poesias iniciais são retomados de uma obra a outra, numa espécie de reelaboração enriquecida, e o espaço e a paisagem são utilizados quase como personagens ativos dentro da narrativa.

A busca contínua de uma linguagem e um estilo novos e absolutamente pessoais que fugissem ao excesso, ao obsoleto, marcam a carreira de Pavese, que manifestamente ambicionava a consagração artística, seguindo um obsessivo desejo de sair do anonimato e se destacar entre aquela juventude intelectual ativa e inquieta. Entretanto, mesmo depois do reconhecimento público suas anotações demonstram o sentimento de incompletude do homem Pavese, como comprova, entre outras, a anotação no diário em 19 de janeiro de 1949:

---

<sup>44</sup>A respeito da produção juvenil de Pavese, Sandra Cavaliere desenvolveu interessante tese de doutorado intitulada *Gli scritti giovanili di Cesare Pavese* (Os escritos juvenis de Cesare Pavese), pela Facoltà di Lettere e Filosofia da Università degli studi di Bologna, em 2007, sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio Bazzocchi.

Resenha de Cecchi, resenha de De Robertis, resenha de Cajumi. Estás consagrado pelos grandes mestres de cerimônia. Dizem: tens 40 anos e estás realizado, és o melhor de tua geração, passarás à história, és extravagante e autêntico... Sonhavas com outra coisa aos 20 anos? E daí? Não direi “só isso e agora?”. Sabia o que queria e sei o que vale, agora que tenho. Não queria somente isso. Queria continuar, ir além, devorar outra geração, tornar-me eterno como uma colina. Portanto, nenhuma desilusão. Apenas uma confirmação. Amanhã (excetuando sempre a saúde) continua-se impassível. Não direi começa-se, porque ninguém jamais começa. Há sempre um passado, uma primeira vez, nisso também! Amanhã continuarei, como ontem. Porém, que faro certo, que coincidência de vontade e de destino! Será que o valor está aqui, e não nas obras? (PAVESE, 1988, p. 371)

A maneira que Pavese encontra de “falar à multidão” é, como vimos, influenciada por seu trabalho de tradução. Valerio Ferme (2002) afirma que até os anos de 1930 o trabalho de tradução na Itália era feito na língua italiana tradicional, eliminando sempre que possível tudo que poderia parecer alheio, estrangeiro. Pavese, ao contrário, queria manter justamente o caráter do diverso que encontrava na literatura de outra língua. Mostrava-se interessado exatamente nas diferenças entre a moderna literatura americana e aquela italiana tradicional. Para isso, correu riscos ao inovar, mantendo as especificidades americanas nas suas traduções, o que poderia tornar essa literatura não propriamente agradável e aceitável para o público habituado ao tradicionalismo vigente.

Nos anos do pós-guerra, Pavese continuou a publicar ensaios sobre as literaturas de língua inglesa, mas as traduções tornaram-se mais esporádicas. A maior parte de seus textos são breves, publicados principalmente no jornal *L'Unità*, e o mais conhecido e citado — “Retorno ao Homem” — é justamente aquele em que o autor piemontês fala do que representou para os jovens italianos de sua fase a descoberta da literatura americana:

Há anos prestamos atenção às novas palavras.[...] Em nossos esforços para compreender e para viver fomos sustentados por vozes estrangeiras: cada um de nós freqüentou e amou de amor a literatura de um povo, de uma sociedade distante, e começou a falar dela, a traduzi-la, e a reconhecê-la como sua pátria ideal. Tudo isto na linguagem fascista chamava-se extero-filia. Os mais tolerantes acusavam-nos de vaidade exibicionista e de fátuo exotismo, os mais severos diziam que procurávamos nos gostos e nos modelos do ultramar e do ultra-Alpes um desafogo para a nossa indisciplina sexual e social. Naturalmente não podiam admitir que procurássemos na América, na Rússia, na China e sei lá onde um calor humano que a Itália oficial não nos dava. E, menos ainda, que simplesmente procurássemos a nós mesmos. (VICENTINI, 2010, p. 61)

As bases americanas para a renovação, não só da literatura italiana mas também do cinema, podem ser vislumbradas nas palavras de Pavese na sequência do mesmo artigo:

Lá longe procuramos e encontramos a nós mesmos. Das páginas duras e bizarras daqueles romances, das imagens daqueles filmes, veio para nós a primeira certeza de que a desordem, o estado de violência, as inquietações da nossa adolescência e de toda a sociedade que estava à nossa volta podiam resolver-se e acalmar-se num estilo, numa ordem nova, podiam e deviam transfigurar-se numa nova lenda do homem. Esta lenda, esta classicidade, a pressentimos sob a casca dura de um costume e de uma linguagem não fáceis, nem sempre acessíveis; mas aos poucos aprendemos a procurá-la, a figurá-la, a imaginá-la em todos os nossos encontros humanos. (VICENTINI, 2010, p. 61)

A partir das mudanças históricas pelas quais passou a Itália, e do amadurecimento intelectual e político daqueles jovens dos anos de 1920 e 1930, o “mito americano” vai dando lugar a novas descobertas. Até mesmo porque as esperanças começavam a ser dirigidas para a União Soviética, em oposição ao símbolo do capitalismo em que se transformou a nação americana, que passou a significar para as novas gerações, entre outras coisas, o mito (e o fascínio) do consumismo.

Em 1947, comentando no jornal *L'Unità* a obra *Americana*, de Elio Vittorini, Pavese reconstrói o clima cultural daqueles anos da juventude:

Por volta dos anos 30, quando o fascismo começava a ser “a esperança do mundo”, aconteceu de alguns jovens italianos descobrirem nos seus livros da América, uma América pensativa e primitiva, feliz e briguenta, dissoluta, fecunda, carregada de todo o passado do mundo, e ao mesmo tempo jovem, inocente...[...] Para muita gente o encontro com Caldwell, Steinbeck, Saroyan e até mesmo com o velho Lewis, mostrou-se o primeiro vislumbre de liberdade...[...] Aquela cultura nos pareceu um lugar ideal de trabalho e de busca, de suada e combativa busca, e não apenas a Babel de clamorosa eficiência...(PAVESE, 1959, p. 193)

O amadurecimento trouxe a Pavese a consciência do verdadeiro significado dessas descobertas propiciadas pelo estudo da cultura americana em tempos de crise ideológica e identitária:

A cultura americana nos permitiu naqueles anos ver desenvolver-se como em uma tela gigante o nosso próprio drama. Nos mostrou uma luta cruel, consciente, incessante, para dar um sentido, um nome, uma ordem às novas realidades e aos novos instintos da vida individual e social, para adequar a um mundo vertiginosamente transformado os antigos sentidos e as antigas palavras do homem. (PAVESE, 1959, p. 193)

No artigo *Ontem e hoje*, publicado em 3 de agosto de 1947 no jornal *L'Unità*, Pavese escreveu sobre o efeito que os livros da América já não faziam mais, passados os tormentos imediatos da opressão e da guerra:

O tempo mudou... e os anos passam e da América nos vêm mais livros que antes, mas nós hoje os abrimos e fechamos sem nenhuma agitação. Antes, mesmo um livro menor que viesse de lá, mesmo um filme pobre, comovia-nos e nos colocava grandes problemas... As conquistas expressivas e narrativas dos anos 1900 americanos permanecerão – um Lee Masters, um Anderson, um Hemingway, um Faulkner vivem agora no céu dos clássicos, mas quanto a nós nem mesmo o jejum

dos anos de guerra bastou para fazer-nos amar o que de novo nos chega de lá...(PAVESE, 1959, p. 195)

Em entrevista ao programa radiofônico “Escritores ao microfone”<sup>45</sup>, respondendo a uma pergunta do radialista Leone Piccioni sobre a influência da literatura americana na produção italiana de sua fase, o escritor chamou a atenção para o fato de a crítica não se preocupar em estudar de modo mais profundo a influência sofrida pelos escritores norte-americanos:

Essa crítica nunca se preocupou em definir o estilo, a maneira narrativa norteamericana, procurando as raízes e os modelos históricos? Sabe bem essa crítica que sem Kipling não se explica Hemingway, sem o expressionismo alemão e os russos não se explicam O’Neill nem Faulkner, sem Maupassant não se explicam Fitzgerald, Cain e todos os outros? Não precisaria absolutamente sair da Europa para tornar-se, como se diz, neorrealistas. Mais um pouco e poderíamos sustentar, com razão, que foram os americanos a aprender na Europa o neorrealismo narrativo (como técnica, bem entendido, não como espírito). (PAVESE, 1959, p. 131)

Falando da própria experiência ele reconhece, entretanto, os ensinamentos que recebeu, pois “o traduzir ensina como *não* se deve escrever [...] Ao final de um período intenso de traduções – Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein – *eu sabia* exatamente quais os princípios que não me são consentidos” (PAVESE, 1959, p. 132, itálicos do autor).

Entre os inúmeros personagens pavesianos, encontramos sempre um que retorna da América: desde o primo que se apresenta como mistério e fascínio para o protagonista do primeiro poema do primeiro livro, até o último e talvez mais famoso, grandioso e completo personagem, o Enguia de *A lua e as fogueiras*, de

---

<sup>45</sup>Entrevista concedida por Pavese que ficou registrada em manuscrito datado de 12 de junho de 1950 e publicada postumamente em PAVESE, C. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1959.

1950, o último livro. Os “americanos” de Pavese voltam ricos, bem sucedidos, reconhecidos, mas trazem em seu íntimo o vazio existencial, a nostalgia da terra, a saudade da paisagem natal. O retorno às raízes é tentativa de se encontrar diante da grandiosidade do mundo e da busca da própria identidade, como testemunha Enguia:

O que isso significa? Que é necessário se ter uma aldeia, nem que seja apenas pelo prazer de abandoná-la. Uma aldeia significa não estar sozinho, saber que nas pessoas, nas plantas, na terra há alguma coisa de nós, que, mesmo quando não se está presente, continua a nossa espera. Mas é difícil ficar sossegado. (PAVESE, 1986, p. 13)

Mesmo que em suas últimas manifestações Pavese tenha deixado claro que já não mais entendia a América como a terra capaz de concretizar as esperanças de toda aquela geração, deixou registrada sua admiração por aquele mundo de modernidade e liberdade, cujos escritores souberam alcançar o que ele buscou com tanto afincamento e que era o objetivo maior de sua literatura:

Não analisar, mas *representar*. Porém de um modo completamente vivo, de acordo com uma análise implícita. Dar *uma outra* realidade, a partir da qual poderia surgir uma nova análise, novas normas, nova ideologia. (PAVESE, 1988, p. 374, itálico do autor)

Em relação a *Lavorare stanca*, cuja produção se deu de 1930 a 1940, *A lua e as fogueiras* é exatamente essa “nova análise”, uma “segunda vez”. O “segundo olhar” capaz de revelar mais profundamente e de modo mais evidente o patrimônio mítico “depositado” na bagagem do autor, que o explorou primeiramente através da produção em versos.

A continuidade temática traz à obra de Pavese um caráter de sistema fechado e compacto de núcleos entre os quais o autor transita. Ele parte de um

tema-chave e dilata-o até construir em torno desse núcleo um macrocosmo representativo, condensando e impregnando cada um dos movimentos e versos de sua escritura “de motivações interiores e de razões universais”. Essa capacidade de inserir-se no real e transfigurá-lo em mítico é o que faz o valor de Pavese na literatura mundial (CALVINO, 1960, citado em FINZI, 1976, p. 97).

Profundamente envolvido nos mecanismos da descoberta da palavra necessária para exprimir os seus “símbolos” privados, o poeta teria trazido em si (“ho portato dentro”) o romance final como uma presença potencial no decorrer de sua carreira literária, à medida em que se empenhava na busca da palavra certa. A ela parece ter chegado em 1949, como uma “mirabile visione”<sup>46</sup> - quem sabe de improviso? - que resolveria a contradição em relação à gênese do romance. Ao final do esforço dos dois meses que durou a feitura de *A lua e as fogueiras*, Pavese admitia, com lucidez, a exaustão definitiva da sua experiência expressiva (“creio que por um tempo – talvez para sempre – não escreverei outro. É melhor não provocar os deuses”), uma certeza que o conduziu em alguns meses a escrever a extrema anotação de seu diário: “Não palavras. Um gesto. Não escreverei mais” (PAVESE, 1988, p. 410).

---

<sup>46</sup> A “mirabile visione” é uma referência direta a Dante. Na última página de *Vita nuova*, logo após o último soneto, que fala de Beatrice no céu, o poeta diz que teve uma admirável visão na qual viu coisas que fizeram com que ele decidisse não falar mais dela, até que pudesse dizer coisas nunca antes ditas, o que fará na Divina Comédia. (ALIGHIERI, D. *Vita nuova*. Milano: Rizzoli Editore, 1952, p. 94. (Coleção Biblioteca Universale)

## 2 TEMPO E ESPAÇO: SENHORES DAS MEMÓRIAS

A questão da fundamental interligação e da indissolubilidade entre tempo e espaço na literatura foi estudada, entre outros, pelo historiador literário e filólogo soviético Mikhail Bakhtin (1895-1975), e vem servindo continuamente de base para os estudos literários em geral. Para definir a indissolubilidade entre espaço e tempo Bakhtin tomou emprestado das ciências matemáticas, baseado na teoria da relatividade, de Einstein, o termo **cronótopo**. No capítulo denominado “Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)”, de sua obra *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*, ele discute de maneira aprofundada o assunto, e define o cronótopo como “a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Ainda, defende o cronótopo como “uma categoria conteudístico-formal da literatura”, entendendo que no cronótopo artístico-literário ocorre uma fusão dos indícios espaciais e temporais, formando um todo compreensivo e concreto, em que

O tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (BAKHTIN, 1998, p. 211)

Ao explicar o cronótopo artístico, Bakhtin lança luz sobre o estudo do tempo e do espaço, e da inter-relação dessas categorias na literatura, permitindo nova dimensão nas discussões sobre a criação literária. Essa indissolubilidade entre espaço e tempo nos textos narrativos é fundamental para a constituição dos gêneros na literatura. Tanto o gênero quanto suas variedades são determinados justamente

pelo cronótopo, sendo o tempo seu princípio condutor na literatura (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Uma vez que o tempo é primordial na construção do cronótopo, revelando-se sempre através do espaço, - “os indícios do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo” (BAKHTIN, 2002, p. 211) - essa concepção de tempo será estendida à noção de homem, já que este se modifica a cada nova temporalidade. Vai resultar daí que a imagem humana na obra literária vai ser sempre cronotópica e a articulação entre tempo e espaço vai servir de base para expressar a imagem humana (p. 212). Como será visto, no romance *A lua e as fogueiras* o cronótopo modifica-se na medida em que ocorre o amadurecimento do herói. Ele percebe no retorno à sua aldeia as mudanças impressas pelo tempo, tanto nos espaços circundantes como nas pessoas que encontra pelo caminho.

A expressão do homem, do ponto de vista de sua construção artística, foi estudada por Bakhtin em *Estética da criação verbal*, na Parte 3, “O romance de educação e sua importância na história do realismo”, especialmente no capítulo III “O tempo e o espaço nas obras de Goethe”. Nele, o teórico fala da “capacidade de *ver o tempo, de ler o tempo* no todo espacial do mundo e, por outro lado, de perceber o preenchimento do espaço não como um fundo imóvel e um dado acabado” (itálico no original) mas como um “todo em formação” (BAKHTIN, 2011, p. 225). Nesse conjunto, o tempo é a dimensão da ação, do movimento, das transformações do personagem, e na obra literária ele é percebido pelo registro dos indícios deixados por sua passagem em tudo. O espaço é, desse modo, o registro exterior da passagem do tempo, por onde a ação perpassa.

Os sinais visíveis e complexos da passagem do tempo deixados pelas marcas da atividade criadora do homem são sinais do decorrer do **tempo histórico**. Estão impressos na representação das cidades, das ruas, das casas, nas obras de arte, nas técnicas, na organização social e nos demais vestígios frutos das mãos e da inteligência humanas. Já o **tempo cíclico** é revelado pela natureza. Está presente através do movimento do sol, dos ciclos da lua, das estrelas, das estações do ano, do canto dos galos, das sensações provocadas pela natureza, que resultam em momentos e costumes humanos a eles correspondentes. Essa relação entre o tempo cíclico e o tempo histórico é decifrada pela aptidão do artista através do olhar sobre os vestígios visíveis do fazer humano, combinado a complexos processos de pensamento. Ele “interpreta as intenções mais complexas dos homens, das gerações, das épocas, das nações, dos grupos e classes sociais” (BAKHTIN, 2011, p. 225), e as expressa pelo trabalho com a palavra viva.

As contradições socioeconômicas são apresentadas na literatura desde contrastes elementares e visíveis (por exemplo, a diversidade social entre ricos e pobres), até manifestações mais profundas e complexas nas relações e ideias humanas (por exemplo, atitudes, traumas, psicoses, etc., gerados em função de situações sociais). Quanto mais profundas essas contradições, mais plenamente elas permitem a visão do tempo histórico, através das imagens do artista-romancista (BAKHTIN, 2011, p. 226).

Os cronótopos de um romance apresentam, segundo Bakhtin, um **significado temático**, pois são os centros organizadores dos principais acontecimentos. Constituem o significado principal gerador do enredo, pois é neles que os nós da história são feitos e desfeitos. Ao mesmo tempo, apresentam um **significado figurativo**, em que o tempo adquire caráter concreto, e os

acontecimentos do enredo se concretizam. Não é o acontecimento que se torna imagem, é o próprio cronótopo, que na sua imagem oferece a percepção dos acontecimentos, passíveis de leitura pela condensação e concretização dos indícios do tempo no espaço. Para Bakhtin, o tempo e o espaço representados na narrativa estabelecem a ligação do sujeito/personagem com o mundo e retratam suas relações históricas e sociais. Essa vinculação vai se refletir na compreensão dos fatos narrados, além de influir e até determinar a tipificação dos personagens e da estética do texto. Portanto, o cronótopo é, como materialização do tempo no espaço, o centro da concretização figurativa, e todos os elementos abstratos do romance, como as ideias, as generalizações filosóficas e sociais, as análises de causa e efeito, vão gravitar em torno dele (BAKHTIN, 1998, p. 356).

Toda a obra de Pavese é extremamente representativa em manifestações cronotópicas, mas trataremos apenas do romance *A lua e as fogueiras*. Nele, a relação intensa entre tempo e espaço e a construção textual permitem identificar alguns dos grandes cronótopos estudados por Bakhtin: **a viagem**, que leva ao tempo de aventuras em um país estrangeiro (BAKHTIN, 1998, p. 222); **a estrada**, que define o caminho e promove **o encontro**; **o cronótopo idílico**, com o ritmo cíclico do tempo, as estações, o trabalho no campo; **a soleira**, que aparece sob a forma do rio, da ponte, da sacada, da amurada, da passarela do navio e outros espaços significativos da ideia de passagem, de “crise, mudança, decisão que muda a existência”, ou, ainda, “da indecisão, do medo de ultrapassar o limiar” (p. 354). No romance em questão, o herói “veste as diferentes máscaras da vida cotidiana”, entretanto “não ocupa nenhum lugar determinado na vida rotineira”, é um “enjeitado” que “não conhece sua origem” (p. 243).

Além da presença do cronótopo como propiciador da ação, percebemos no romance de Pavese algumas características discutidas por Bakhtin na obra *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010) como “particularidades fundamentais do gênero da menipeia” (p. 135). Esta obra, publicada em 1929, representa, segundo seu tradutor Paulo Bezerra no prefácio da edição que utilizaremos<sup>47</sup> “uma autêntica revolução na teoria do romance como gênero específico e produto de uma poética histórica” (BAKHTIN, 2010, p. VII).

O capítulo IV “*Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski*”, é especialmente importante para nosso estudo. Nele, Bakhtin apresenta uma digressão histórica sobre os gêneros literários, mostrando como, a partir do ocaso da Antiguidade Clássica, e posteriormente no Helenismo, formam-se e desenvolvem-se “inúmeros gêneros, diversos exteriormente, mas interiormente cognatos, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente sério-cômico” (BAKHTIN, 2010, p. 121). Esse sério-cômico, que incluía vários gêneros específicos, cujos limites Bakhtin reconhece difíceis de situar, estava impregnado das diferentes modalidades de folclore e cosmovisão carnavalescos. A influência transformadora dessa cosmovisão resultou nas peculiaridades dos gêneros sério-cômicos abaixo resumidas:

. um novo tratamento da realidade, em que os heróis míticos e as personalidades históricas de um passado épico ou trágico são atualizados e colocados numa zona de contato familiar com a atualidade inacabada do homem.

---

<sup>47</sup> BAKHTIN, M.M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo por Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

Essa peculiaridade promove uma profunda mudança no modo valorativo e temporal da imagem artística;

. a experiência e a fantasia livre como bases, passando o tratamento da lenda a ser na maioria dos casos profundamente crítico e desmascarador. Tal mudança é revolucionária na história da imagem literária;

. a pluralidade de estilos e a variedade de vozes, com a fusão do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, da prosa e do verso. A quebra da unidade estilística da epopeia, da tragédia, da retórica elevada e da lírica, gêneros anteriores consagrados, vai promover uma reviravolta, surgindo um tratamento novo do discurso (BAKHTIN, 2010, p. 122-123).

Para a formação da variedade dialógica característica da linha carnavalesca, Bakhtin aponta dois gêneros sério-cômicos como determinantes: o diálogo socrático e a sátira menipeia. Esta, embora não possa ser considerada resultante do diálogo socrático por ter raízes diretamente ligadas ao folclore carnavalesco, teve sua formação ligada ao processo de desintegração do diálogo socrático, que teve vida breve como gênero determinado. Temos então que esses gêneros fornecem os princípios da linha de evolução da prosa literária e do romance europeu.

Bakhtin caracteriza a forma em que a menipeia foi definida na Antiguidade, dividindo-a em 14 particularidades fundamentais (BAKHTIN, 2010, p. 129-135), das quais destacaremos apenas a principal, por constituir o vínculo que estabelece o embasamento ao nosso estudo sobre o herói em questão. À medida que outras das particularidades menipeanas forem aparecendo (e elas aparecerão), procuraremos desenvolvê-las, quando pertinente.

A principal particularidade, segundo Bakhtin, é que na menipeia a fantasia e a aventura, por mais audaciosas que sejam, estão vinculadas a motivações

interiores, justificadas pela experimentação de uma ideia filosófico-ideológica, em busca de uma verdade. Os heróis menipeicos percorrem o desconhecido, sobem aos céus, descem ao inferno, vivendo situações extraordinárias em que a fantasia não serve à materialização positiva da verdade, mas sim à busca, à provocação e à experimentação dessa verdade. O fantástico muitas vezes assume caráter de aventura, que pode ser simbólico e mesmo místico-religioso, mas sempre subordinado à função ideológica de provocar a experimentação da verdade. A fantasia da aventura e a ideia filosófica da busca da verdade apresentam-se em *unidade artística orgânica e indissolúvel*, e quem percorre esse caminho experimenta sua posição filosófica no mundo, e não a experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. O conteúdo da menipeia é, portanto, constituído pelas aventuras da ideia e da verdade no mundo (BAKHTIN, 2010, p. 130).

A profunda unidade orgânica entre os elementos é considerada por Bakhtin como determinante para a importância da menipeia na evolução da prosa literária europeia. Formado em uma época de desintegração de tradições nacionais e destruição de normas éticas baseadas no ideal antigo de beleza e dignidade como ideário do “agradável”, de lutas entre escolas e tendências religiosas e filosóficas, o gênero firmou-se como expressão das particularidades dessa fase. A “desvalorização dos aspectos exteriores da vida humana”, que levou à “destruição da totalidade épica e trágica do homem”; as discussões acerca das “últimas questões” da visão de mundo, em todas as camadas da população, invadindo as praças públicas, as ruas, as estradas; e as figuras do filósofo, do sábio, do profeta, funcionam como características de preparação da época de formação da nova religião, o cristianismo, que instituiu novas e profundas questões para a humanidade

(BAKHTIN, 2010, p. 136). Dotada de integridade interna e plasticidade externa, a menipeia possui capacidade de absorver pequenos gêneros cognatos e penetrar em gêneros maiores, transformando-os e renovando-os, e conservando, paradoxalmente, particularidades dos gêneros que lhe deram origem.

Desse modo, é a partir da riqueza teórica legada por Bakhtin em *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance* (1998) que pretendemos analisar as relações temporais e espaciais na obra *A lua e as fogueiras*, identificando o cronótopo como fundamental enquanto categoria conteudístico-formal para a compreensão da ação no romance, e da própria caracterização da obra como tal. Partimos do pressuposto de que é a fusão e indissolubilidade entre tempo e espaço que nos darão a chave para compreender a(s) viagem(ns) empreendida(s) pelo protagonista por tempos e espaços físicos, simbólicos e míticos. Procuraremos então, a partir das aventuras vividas por ele - mas considerando também outros personagens importantes - identificar a presença da menipeia no romance de Pavese, confirmando a teoria bakhtiniana exposta em *Problemas da poética de Dostoiévski* da permanência das raízes básicas do gênero no moderno romance europeu.

Trabalhando características menipeicas como o dialogismo e o inacabamento, Pavese atualiza o “eterno movimento” da “consciência literária e ideológica” (BAKHTIN, 1998, p. 419) na representação do homem e sua busca da ideia e da verdade. Por suas experimentações, tornou-se um dos autores modernos que conseguiram consolidar a “nova fase” do romance, consciente, como Bakhtin, de que “nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, da lucidez e pelo

espírito crítico, que determinam igualmente o desenvolvimento do romance” (BAKHTIN, 1998, p. 428).

Nessa trajetória e nas peripécias vividas pelo protagonista Enguia, vislumbramos a utilização pelo autor de algumas particularidades menipeicas que resultam no aprimoramento e na evolução das técnicas do romance. Pavese constrói a partir do desenvolvimento do clássico tema do retorno às origens, um de seus preferidos, uma estrutura narrativa em que o ritmo temporal e o jogo espacial vão demonstrar a habilidade do artista. Em suas lucubrações diarísticas, em que teorizava as experiências práticas, ele esperava que “nenhuma de minhas buscas haja de perder-se e que o progresso consista em alargar cada vez mais o trabalho do moinho de experiências, lançando as novas sobre as velhas” (PAVESE, 1988, p. 14).

Inicialmente, ao pensar em *A lua e as fogueiras* sob a ótica das particularidades menipeicas, certa dúvida nos fez indagar se seria possível esta abordagem, uma vez que na menipeia o elemento cômico apresenta um peso bastante considerável, sendo um dos principais veículos da cosmovisão carnavalesca transmitida desde a Antiguidade Clássica. Como veremos, *A lua e as fogueiras* não apresenta elementos dignos de ser estudados pela ótica específica do cômico. No entanto, ao realizarmos uma leitura mais atenta, a obra permite identificar, se não o cômico especificamente, algumas características marcantes da cosmovisão que teve suas raízes no carnaval,

carnaval no sentido de conjunto e todas as variadas festividades, ritos e formas de tipo carnavalesco, da sua essência, das suas raízes profundas na sociedade primitiva e no pensamento primitivo do homem, do seu desenvolvimento na sociedade de classes, de sua excepcional força vital e seu perene fascínio. (BAKHTIN, 2011, p. 139)

As manifestações e eventos festivos, rituais e religiosos, bem como a presença importante da música e do elemento fogo são alguns exemplos da transposição para a linguagem da literatura da vida carnavalesca, a que Bakhtin chamou *carnavalização da literatura* (BAKHTIN, 2011, p. 140), cujas categorias específicas revelam e permitem o desvio da ordem habitual da vida, revogando temporariamente as desigualdades e os sistemas hierárquicos entre os homens.

A obra de Pavese é rica também no plano simbólico. O olhar que se perde (e se encontra) entre vales e colinas, cidade e campo, rio e mar, céu e terra, vê além da paisagem real. O filtro poético com que o narrador constrói a paisagem, conjugando olhar e memória, é o que vai transformar o enredo, aparentemente “simples”, em uma história profunda, plena de beleza, reflexão, emoção, desolação, abandono e solidão. Vai permear essa viagem o mito das fogueiras ritualísticas, símbolos da imutabilidade da terra, da morte, da finitude de tudo, e, ao mesmo tempo, do perpétuo renascimento. E tudo - nascimento, vida e morte - ocorre sob o olhar constante e plácido da eterna lua. O personagem, na caminhada, vai ter despertada a memória pelos cheiros, cores, sabores, sons, que se distribuem na narrativa como imagens sinestésicas, exemplares das teorias de Pavese sobre a eficiência da “imagem-narrativa”.

Para a análise desse plano simbólico utilizaremos como embasamento as reflexões de Gaston Bachelard (1884-1962), referência obrigatória no trabalho com a imagem poética. Os estudos do filósofo e ensaísta francês, que procurou “ligar” duas vertentes aparentemente distintas – a Ciência e a imaginação poética - resultaram em várias obras, das quais destacamos aqui apenas as que serão utilizadas para este estudo: *A psicanálise do fogo* (1938), *A água e os sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943), *A terra e os devaneios da vontade* (1948), *Poética do espaço* (1957)

e *A poética do devaneio* (1961)<sup>48</sup>. Bachelard defende o devaneio poético como o processo de reconciliação do sujeito/poeta com o mundo, do presente com o passado, da solidão do ser com a comunicação, em que o poeta “fala no limiar do ser”. Nesse contexto nasceria a imagem poética, veículo de sedução e comunicação, que foge às indagações dos métodos psicanalíticos. Bachelard afirma que “para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação”. Esta seria “um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imaginação emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade” (BACHELARD, 2000, p. 2). Para Bachelard, no devaneio, “memória e imaginação não se deixam dissociar”, e ambas constituem “uma união da lembrança com a imagem” (2000, p. 25). Ao devaneio pertencem valores que marcam profundamente o homem, e os lugares onde se viveu o devaneio passado têm o poder de “reconstituir-se por si mesmos num novo devaneio”. É porque “as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós” (p. 26). Para o estudo psicológico sistemático desses locais da vida íntima, Bachelard utilizou o termo **topoanálise**. Por ela estuda a função do espaço, onde o ser em busca do tempo que passou reaviva a memória:

---

<sup>48</sup> As edições utilizadas para este trabalho foram:

BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Trad. Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Biblioteca do pensamento moderno).

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 2000, p. 28)

Além desse embasamento teórico, serão de grande valia para o estudo dos símbolos literários as obras *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e *Dicionário de símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot.

Estabelecidos os caminhos a serem seguidos para nosso estudo, passaremos a percorrê-los. De início, vejamos como se dá a construção do romance, que nos leva a considerá-lo não apenas o último, mas também o ápice da produção pavesiana.

### 3. A LUA E AS FOGUEIRAS

#### 3.1 ENREDO

*A lua e as fogueiras* tem como protagonista um homem sem nome, que aos quarenta anos retorna à aldeia, também sem nome, localizada na região das colinas das Langas, no Piemonte natal do autor. Em forma de *flashback*, o protagonista revive acontecimentos da infância e da adolescência ali passadas, e também suas aventuras mais recentes na América, para onde havia emigrado, e de onde voltou rico. Além do protagonista, a narrativa é enriquecida por uma galeria de tipos, predominantemente camponeses e figuras do povo, que no decorrer do romance assumem a grandeza de personagens ricamente construídos, em consonância com o pensamento expresso pelo autor em seu diário: “em arte não se deve partir do complexo. Deve-se a ele chegar. Não partir da fábula simbólica de Ulisses, para surpreender; mas partir do humilde homem comum e aos poucos dar-lhe o sentido de um Ulisses.” (PAVESE, 1988, p. 383).

O romance inicia com o protagonista explicando, ao leitor e a si mesmo, que existe uma razão para seu retorno à terra que o viu menino. Em busca de raízes, da própria verdade e de um sentido para sua existência, o personagem narrador, apelidado Enguia<sup>49</sup> – ele não tem nome próprio, o que fortalece a ideia da busca de

---

<sup>49</sup> O apelido Enguia é altamente simbólico. As enguias são peixes que apresentam um fascinante ciclo de vida, migrando para desova. Os primeiros estudos sobre as enguias remontam a Aristóteles, que, estudando a reprodução de animais, deduziu que as enguias nasceriam por geração espontânea, por não ter conseguido encontrar nelas órgãos sexuais nem ovos. RODRIGUES (2002) descreve, comentando as descobertas do oceanógrafo dinamarquês Johannes Schmidt, os hábitos de reprodução das enguias. Tanto a enguia europeia (*Anguilla Anguilla*) quanto a norte-americana (*Anguilla rostrata*) dirigem-se ao Mar dos Sargaços (que se estende exatamente entre a América do Norte e a Europa), para desova. A eclosão dos ovos ocorre na primavera, em áreas próximas, que acabam se sobrepondo parcialmente. No verão, as larvas são transportadas pelas correntes quentes do Golfo e ao final de quase um ano chegam até as costas norte-americanas, onde entram na fase de metamorfose, resultando na enguia de vidro. Em direção à Europa, permanece em estado larvar por até três anos, tempo necessário para as correntes carregarem-na até a embocadura de rios europeus. Carregadas pela corrente do Golfo, elas se separam, portanto, em determinada altura da migração, uma penetrando nos rios norte-americanos, outra continuando a caminho da Europa.

identidade - voltou depois de 20 anos vividos na América. Faz uma espécie de peregrinação pelos lugares do passado, algumas vezes caminhando sozinho, outras com Nuto, o amigo da adolescência, outras ainda acompanhado de Cinto, o garoto que agora habita a casa onde ele viveu, e no qual se revê menino. Nessas caminhadas, vai relembando acontecimentos marcantes de sua trajetória e trava importantes e profundos diálogos de cunho existencial<sup>50</sup>. As recordações são doces, mas também amargas, de um passado que ele gostaria de reviver, mas sabe ser impossível reencontrar. Enquanto revê lugares e rememora, filosofa sobre a necessidade humana de se sentir parte de um povo, de um país, de uma terra que lhe pertença e à qual se possa ter certeza de pertencer.

Sem nunca ter sabido quem foram seus verdadeiros pais, pois fora adotado no hospital de Alessandria por uma família muito pobre de camponeses, que para criá-lo recebia uma pequena pensão mensal do Estado, começou desde pequeno a trabalhar no campo. Embora a vida fosse dura na pequena e pobre Gaminella, era repleta de brincadeiras e momentos felizes junto das irmãs de criação Angiolina e Giulia. Só veio a saber que não era filho legítimo de Padrinho e Virgilia aos 10 anos

---

Quando os cardumes chegam ao destino, os machos se estabelecem na água salobra na foz dos rios e as fêmeas nadam para as nascentes de rios e lagos. Na água doce permanecem de 5 a 15 anos, e antes de iniciarem o regresso ao mar, sofrem importantes modificações. Segundo o pesquisador, os machos por volta dos 6-7 anos, e as fêmeas, aos 8-10 anos. As modificações externas são principalmente na cor e no tamanho dos olhos, que lhes amplia a capacidade de visão nas profundezas marinhas fracamente iluminadas. Internamente, sofrem modificações que visam a acumular reservas que lhes permitam a migração quase sem alimentação. No outono, as fêmeas adultas abandonam rios, lagos e lagoas e reúnem-se aos machos nas desembocaduras dos rios. Partem juntos para o Mar dos Sargaços, de onde nenhum regressa. As enguias morrem depois de desovar. (RODRIGUES, Antonio Moitinho. *A vida de uma enguia*. Castelo Branco: Escola Superior Agrária. Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal. 2002). Vemos que a enguia é, portanto, um animal híbrido que para poder cumprir o processo de nascimento-vida-morte, empreende uma grande viagem. Não pode ser considerado europeu, nem tampouco norte-americano, pois seu ciclo se dá em ambos os continentes e mesmo entre eles, ou seja, um não-lugar. É assim o personagem Enguia, órfão, sem raízes, sem terra, sem família, deslocado e inadaptado, mas ao mesmo tempo homem de muitos lugares, cidadão do mundo.

<sup>50</sup> Os “diálogos no limiar”, característicos da menipeia, servem à experimentação, pela palavra, das posições filosóficas, das “últimas questões”. “A ação e as síncries dialógicas (confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto) se deslocam da Terra para o Olimpo e para o inferno”, na busca, provocação e experimentação da verdade. (BAKHTIN, 2010, p. 132)

de idade, quando ela morreu, vítima de um tumor. A mesma morte terá Angiolina, num exemplo do movimento cíclico da natureza humana, que repete perpetuamente sobre a terra os eventos de vida e morte.

Com o Padrinho e as meninas viveu até os 13 anos, quando a família, levada pelo agravamento dos problemas econômicos, foi embora para outras terras, em que não havia lugar para o menino. Para poder sustentar-se, e por intervenção do padre local, foi assumido como trabalhador pelo Sor Matteo, dono de uma promissora fazenda, a Mora. Ali Enguia passou da infância à adolescência e aprendeu, com vários mestres, as lições que o ajudarão no trabalho e na vida. Conhece Irene, Silvia e Santina, as filhas do Sor Matteo, que representam, cada uma a seu modo, aspectos da figura feminina até então desconhecidos para o adolescente, que ali se desenvolve física e emocionalmente. Ao atingir a idade para o serviço militar, parte para Gênova, de onde, envolvendo-se em questões políticas, é obrigado a fugir para a América. Ali, por cerca de vinte anos exercendo as mais diversas atividades, amadurece e enriquece.

Mas Enguia não é feliz na América, algo o liga às terras piemontesas do passado. Em busca de suas raízes, retorna e visita a Gaminella, agora ocupada pelo camponês Valino. Embora Enguia ainda veja naquelas terras o espaço sentimental que guardara em suas recordações, a terra e as condições sociais mudaram. Valino trabalha como meeiro e paga o uso da terra à proprietária com quase toda a produção. Ele tem um filho, Cinto, com quem o protagonista imediatamente se identifica. O defeito físico de Cinto, um problema na perna que o faz mancar, aproxima-os na medida em que Enguia se considera também um excluído por não ter conhecido seus pais, “defeito” este que seria comparável à deficiência física de Cinto. E como se o fluxo da memória pudesse atrair “fisicamente” o passado para o

presente, o protagonista se vê no menino Cinto. Este, criança aterrorizada pela violência do pai, é ao mesmo tempo um menino feliz, capaz de abstrair da dura miséria a beleza e o lirismo que só a infância sabe contrapor às tristezas da realidade.

O protagonista experimenta imediatamente afeto e afinidade em relação ao garoto, revivendo nele sua própria iniciação à vida, e pensa em tomá-lo sob sua proteção. Essa relação com Cinto faz o contraponto da relação com Nuto, o amigo três anos mais velho, companheiro dos melhores momentos, tanto nas recordações que guarda, como na retomada do passado pelas conversas travadas no presente. As conversas vão se desenvolvendo durante as caminhadas, e colaboram para a reapropriação de suas raízes nesse mundo camponês, com seus ritos e sua cultura. Nesse mundo, o menino Cinto representa a infância e Nuto representa a outra ponta, a vida adulta. Nuto é a testemunha e o guardião das raízes. A importância dos ritos e da cultura camponesa no equilíbrio temático do romance é reforçada pelo fato de estarem ligados diretamente ao título do romance.

Enguia tenta se colocar como protetor e guia do garoto, como um dia o foi para ele seu amigo Nuto. Ao final, porém, seguindo seu destino de ir e vir, de acordo com a ambiguidade que o constitui, Enguia deixa Cinto sob a proteção de Nuto, e continua a viagem, cuidando de seus negócios.

Nesse retorno que empreende aos espaços do passado, volta também à Casa da Mora, onde passou de criança a adolescente, aprendeu um ofício, começou a “existir como gente” – foi lá que pela primeira vez foi chamado Enguia - e conheceu as angústias típicas dessa fase da vida, como o despertar do amor e do desejo.

Ao retornar, a sensação de Enguia é de que o tempo passou para ele, mas não passou sobre as colinas. Descobre que tudo mudou, as pessoas que fizeram parte de seu passado se foram, a maioria está morta, as granjas estão abandonadas ou pertencem à gente que não conhece. Só o espaço é o mesmo, e embora na paisagem algumas mudanças possam ser observadas, as colinas ali estão, o sol, a lua, as árvores são aqueles de sua infância. Mudaram as coisas, mudaram as pessoas, mas estas são sempre, e até mais, miseráveis. As fogueiras que se faziam por ocasião das festas de São João não acontecem mais como antes, são esparsas e cumprem agora outras missões. O fogo, que antes fazia renascer as plantações, agora também destrói sonhos, casas e pessoas.

A memória de Enguia vai sendo “acionada” e conduzida pelos lugares e pelos personagens que vai encontrando no caminho. Pouco a pouco vão se desenhando no romance, ao lado da sua, as histórias paralelas, de personagens que ora pertencem somente ao passado, ora só ao presente ou, ainda, pertencentes ao passado, ressurgem no tempo presente como “fantasmas vivos”, a demonstrar que também para eles o tempo passou e deixou marcas indeléveis. São histórias “autônomas”, como se fossem romances dentro do romance: as histórias da família proprietária da Mora, com as aventuras amorosas de Silvia, que morre de uma hemorragia como consequência de um aborto mal feito; o infeliz destino de Irene, romântica e doce heroína, que sonhando com príncipes e castelos, sofre as consequências de um casamento desgraçado; a breve e intensa vida de Santina, a linda filha mais nova, cujo destino só será revelado no final do romance, como um signo misterioso de fim e recomeço; a história acenada do Cavaleiro, triste e irônica figura quixotesca, que vive saudosos do passado, torturado por lembranças; e outras breves histórias, algumas apenas “insinuadas”.

Antes de Enguia retornar a Gênova, onde vive atualmente e está a sede de seus negócios, Nuto o convida para um último passeio pelas colinas. Chegados ao cume, lugar mítico ao qual Enguia nunca antes tinha conseguido subir, Nuto finalmente revela a verdade sobre a morte de Santina, espiã fascista justificada pelos *partigiani*. A narração de sua morte é o epílogo do livro.

Pavese vai mostrar esse mundo camponês unindo a realidade bruta da fase histórica – o pós-guerra – à história de todos os homens, explorando o tempo cíclico da natureza e das gerações. Narrando o caminho de Enguia, vai explorar a eterna tentativa humana de encontrar seu lugar e sua verdade, nem que para isso seja necessário transcender a temporalidade da própria experiência pessoal, inserindo-se no tempo da História, mas também transportando-se para tempos imemoriais.

A obra reflete as inquietações de um povo, por meio do desfile de personagens que a permeiam. O protagonista é o retrato do inacabamento do homem, exprimindo o desajuste do indivíduo perante as transformações sociais e histórico-econômicas de seu tempo. E, sob a ótica de um narrador que procura e provoca o diálogo com os demais personagens, conhecemos situações dramáticas pessoais, que se tornam amplas e exemplares em relação ao contexto social. Temos, dessa forma, várias “visões” que coexistem dentro do texto, algumas participando ativamente como discurso, outras sendo apresentadas pelas palavras do narrador. Para isso, o romancista inscreve na narrativa o discurso direto e o discurso indireto livre, conferindo ao texto ambivalência de vozes.

Essa técnica de narrativa permite a ampliação dos pontos tratados pelo romance, pois é possível compreender as transformações de determinada fase histórica pela ótica de diferentes personagens, o que possibilita uma visão mais aprofundada e mais abrangente das angústias e desejos individuais e coletivos. Em

*A lua e as fogueiras* o narrador autodiegético tem o poder de mostrar as ideologias dessas diversas vozes, levando o leitor a conhecer a concepção das personagens, tendo uma percepção mais clara das ações e das ideias individuais. A voz do narrador, ao tomar posição em muitas situações – embora o personagem seja repleto de conflitos e dúvidas interiores -, além de denunciadora, instaura uma dimensão crítica no romance. Colaborando com a polifonia de vozes, ela estrutura de modo coerente o debate e a multiplicidade de opiniões, ao provocar a manifestação das demais vozes presentes no texto. É a presença do dialogismo e da polifonia, deixando transparecer o inacabamento do homem, desestruturado pelas exigências de um mundo complexo.

### 3.2 A CONSTRUÇÃO DO ROMANCE COMO OBRA-SÍNTESE

Escrito em menos de dois meses, entre 18 de setembro e 9 de novembro de 1949, o romance *A lua e as fogueiras* foi publicado pela primeira vez em abril de 1950 na coleção “I Coralli” da Editora Einaudi. Dois meses depois, Pavese recebia o Prêmio Strega pela obra *O belo verão*. Quatro meses depois, na noite entre 26 e 27 de agosto, colocava fim à vida em um quarto de hotel em Turim.

O livro teve numerosas edições, com tradução em diversas línguas, e originou vários estudos, como se pode verificar, por exemplo, do cuidadoso levantamento “La ricezione critica”, elaborado por Laura Nay e Giuseppe Zaccaria, que integra o volume *Tutti i romanzi* (PAVESE, 2000, p. 1113). No Brasil tem duas traduções: a primeira de Sérgio Lamarão, publicada em 1986 pela Editora Guanabara Dois, do Rio de Janeiro, e a segunda de Liliana Laganá, de 2002, pela Editora Berlendis & Vertecchia, de São Paulo. Para a realização de nosso estudo, trabalhamos com a edição italiana da Editora Einaudi de 2005, com consulta às duas

traduções, privilegiando, no entanto, a de 1986, sem julgamento de mérito em relação ao trabalho dos tradutores, mas por praticidade metodológica em adotar apenas uma fonte como base de trabalho.

Os detalhes da feitura do romance podem ser comprovados pelos registros minuciosos constantes do texto manuscrito. Composto por 286 folhas escritas em tinta preta, com raros trechos a lápis ou em tinta vermelha, cada capítulo é precedido da data de escritura, assinalada no alto da página. O título parece ter sido longamente pensado e amadurecido. Apesar de aparecer somente na folha 268, em 8 de novembro, na abertura do penúltimo capítulo, Pavese registrou em seu diário em 16 de outubro de 1949: “*A lua e as fogueiras*. É o título pressentido desde os tempos do *Deus cabrão*. Há dezesseis anos. É necessário dar o máximo” (PAVESE, 1988, p. 384)<sup>51</sup>.

É possível verificar no material constante dos arquivos, preservados, o extremo cuidado do escritor com cada detalhe de construção, com inúmeras substituições, alterações, comentários breves, correções, e principalmente notas e esquemas referentes à estrutura e ao desenvolvimento do romance. Segundo Claudio Sensi (2000), o material preparatório é incomensurável em relação ao manuscrito. Isso revelaria a segurança com que o autor desenvolveu seu trabalho, numa organização narrativa perfeitamente articulada, equilibrada, calibrada, na segura elaboração de quem parece ter atingido o ponto culminante que aspirava, segundo teorizava já em 2 de abril de 1943, ao anotar em seu diário:

---

<sup>51</sup> *Deus cabrão* é um poema escrito em maio de 1933, que faz parte do volume *Lavorare stanca*. Nele, o poeta exalta a natureza selvagem, caótica e irracional do mundo primevo, trabalhando alguns dos temas comuns às outras obras: o selvagem, o sexo, o sacrifício, o sangue, a violência que parecem “emanar” da noite camponesa, iluminada pela lua. As forças demoníacas da natureza promovem uma liberação violenta das forças irracionais que despertam o lado bestial do homem. Igualando homens e animais, a noite faz de todos deuses dionisíacos, prontos para a fecundidade que promove a vida, mas também para a destruição pela morte ritual que esparge o sangue.

as palavras a serem ditas serão estilizadas. O movimento será como um baile. ... Seria preciso já ter tudo pronto como blocos de granito cortados, para serem dispostos à vontade, não como uma altura a ser atingida e descrever como se fosse crônica. (PAVESE, 1988, p. 254)

Embora tanto o manuscrito como o datilografado tragam correções e ajustes, o texto definitivo enviado para publicação não apresenta mudanças em relação às linhas fundamentais, à estrutura e ao conteúdo geral do romance. A divergência mais significativa entre o manuscrito e o datilografado é, sempre segundo Sensi, a troca do nome do personagem Silvia, que no manuscrito chamava-se Gisela – nome de outro personagem feminino, em *Paesi Tuoi*, que morre assassinada, esvaindo-se em sangue como Silvia.

Quanto à estrutura, o romance é dividido em 32 capítulos – um a menos do que cada cântica da *Divina Comédia*<sup>52</sup> – identificados por algarismos romanos, compostos (depois de impressos) por 5 ou 6 páginas cada um. Os capítulos geralmente encerram uma situação narrativa, seja um encontro, um diálogo, um episódio, e não apresentam sequência temporal linear ou espacial das ações. Não se estabelece uma sequência muito lógica entre os capítulos, e o romance desenvolve-se por fragmentos quase autônomos em continuidade, sendo a ligação entre eles o protagonista, que, pela estratégia da narração em primeira pessoa, é o elemento que dá estrutura unitária à narrativa. Outra constante estrutural é o ir e vir entre passado e presente, nas respectivas dimensões de memória e observação, apresentando o ponto de vista tendencialmente lírico do sujeito protagonista, seja sob o olhar infantil (relembrado pelo adulto), seja pela visão do homem adulto.

---

<sup>52</sup> A *Divina comédia* tem 100 cantos no total, divididos em 3 cânticas: *Purgatório e Paraíso*, com 33 cantos cada, e *Inferno* com 33 mais o primeiro, considerado uma introdução. Em *A lua e as fogueiras*, também o primeiro capítulo pode ser entendido como uma introdução, pois nele o narrador situa o personagem e apresenta um panorama do que irá narrar na sequência.

Esse olhar/narrar lírico é evidenciado principalmente no início dos capítulos, que apresentam uma certa cadência e até mesmo o léxico da poesia. Como exemplo o início do capítulo V:

Fa un sole su questi bricchi, un riverbero di grillaia e di tufi che mi ero dimenticato. Qui il caldo più che scendere dal cielo esce da sotto – dalla terra, dal fondo tra le viti che sembra si sia mangiato ogni verde per andare tutto in tralcio. (PAVESE, 1986, p. 29)<sup>53</sup>

Esses momentos de intensidade lírica são utilizados para sublinhar particularmente os momentos ligados às sensações provocadas pelas recordações:

Quando eu começava a pensar nessas coisas não acabava mais, porque voltavam à minha mente tantos fatos, tantos desejos, tantos vexames passados, e as vezes em que acreditara ter encontrado um lugar, amigos e uma casa, poder finalmente contar com um nome e plantar um jardim. (PAVESE, 1986, p. 54)

e pelas lembranças de fatos da infância e da adolescência, ou seja, momentos ligados à temática dos mitos da “primeira vez”, e do tempo cíclico das estações do ano: “O bom desses tempos era que tudo se fazia de acordo com as estações, e cada estação tinha seus costumes e seus jogos, conforme os trabalhos e as colheitas, a chuva e o sol” (PAVESE, 1986, p. 104).

Estilisticamente, as apropriações da linguagem da poesia constituem um “achado” privilegiado de Pavese na escritura do romance, pois estabelecem uma espécie de polaridade entre o olhar infantil e o “segundo olhar”, o do homem adulto. Este sabe não ser real o mundo mítico visto pelo menino, mas ao mesmo tempo o

---

<sup>53</sup> Optamos, nesta situação, pelo texto original em italiano, uma vez que a cadência rítmica e a escolha dos termos quando traduzidos não trazem o mesmo impacto e a mesma impressão “sonora” produzidos na língua italiana: “O sol queima nesses ermos, provocando reverberações nas charnecas e nos tufos de que eu já me esquecera. Aqui o calor não parece vir do céu, e sim de baixo, da terra, do fundo entre as videiras, a ponto de parecer sugar todo o verde e levá-lo para os ramos” (tradução de LAMARÃO, Sérgio in PAVESE, 1986, p. 35).

desejo de voltar a ele e insistentemente procurá-lo em cada imagem, em cada detalhe, colocam-no numa zona-limite entre o discurso indireto livre e o fluxo de consciência. Segundo Beccaria (2005), Pavese “in questo suo capolavoro governa con mano sicura un ben definito sistema linguistico”<sup>54</sup>, cujo precedente tinha sido Giovanni Verga, o representante máximo do realismo italiano - o Verismo -, que objetivava em termos linguísticos “scrivere ‘dalla parte’ dei protagonisti, assumere il loro punto di vista e il loro linguaggio” (BECCARIA, 2005, p. XIV e XV).

A percepção de Beccaria quanto à característica de Pavese de deixar agir e falar o protagonista, bem como os demais personagens com os seus pontos de vista e linguagens, nos dá a medida da polifonia presente na obra. Essa “libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito de sua própria consciência”<sup>55</sup>, é uma das mais importantes características citadas por Bakhtin na evolução do romance: a passagem do monologismo para o dialogismo, que tem como forma suprema a polifonia (BAKHTIN, 2010, p. 5).

A esse respeito, mais uma vez nos reportamos ao diário de Pavese, tão rico em impressões sobre o fazer literário, para citar a anotação de 2 de outubro de 1940:

Por que o realismo naturalista-psicológico não é para ti suficiente? Por ser pobre demais. Não se trata de descobrir nova realidade psicológica, mas de *multiplicar os pontos de vista* que na realidade normal revelarão grande riqueza. É um problema de construção. (PAVESE, 1988, p. 232, itálico do autor)

Sobre a “liberdade” do personagem como parte da busca dessa construção textual que almejava, Pavese anotava no inverno de 1941-42: “Os ambientes não

<sup>54</sup> “Pavese nesta sua obra-prima governa com mão segura um bem definido sistema linguístico”. (Tradução nossa)

<sup>55</sup> BEZERRA, Paulo. “Polifonia”, in BRAITH, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2010, p.193.

serão descritos, mas vividos através dos sentidos da personagem – e portanto através do pensamento e da fala da mesma” (PAVESE, 1988, p. 232).

Embora o narrador seja autodiegético, podemos perceber a pluralidade de vozes em determinados momentos, uma vez que os diálogos permitem que o leitor tenha acesso à maneira como alguns personagens enxergam e interpretam o mundo e os acontecimentos. Institui-se, assim, o dialogismo, uma das características do romance polifônico teorizado por Bakhtin. Podemos ainda defender a existência de mais de um “eu”, que, expressos nas várias fases de vida do personagem, possibilitam ao leitor uma perspectiva múltipla de suas ideias, convicções e dilemas. Desse modo, não existe por parte do narrador uma verdade única, permitindo ao leitor desenvolver uma reflexão crítica, tornando-se co-partícipe da obra.

Retornando à escolha estilística, a técnica entre a linguagem poética e a naturalista constitui a evidência da tentativa pavesiana de fundir o registro lírico da evocação da memória e das recordações com a necessidade racional/verista da narração seca e direta dos fatos. É aí que o escritor atinge seu intuito de registrar o gênero por ele perseguido da “poesia-racconto”, que defendeu no ensaio *Il mestiere di poeta*<sup>56</sup>. Nele, definia o poema “I mari del sud” como “um poemeto entre o psicológico e o cronístico” (PAVESE, 2009, p. 358), definição esta que, subtraindo o diminutivo, também podemos atribuir sem engano a *A lua e as fogueiras*, se considerarmos a inversão da fórmula “poesia-racconto”, transformando-o em “racconto-poesia”, um poema em prosa. Resultado definitivo, portanto, da busca incessante do poeta pelo “nuovo canzoniere” que ele pressentia já em 1940 quando,

---

<sup>56</sup> O ensaio *O ofício de poeta* consta como apêndice no livro *Trabalhar Cansa*, em tradução de Maurício Santana Dias (PAVESE, 2009, p. 358)

em outro ensaio, teorizava sobre as tentativas de elaboração técnica de sua literatura:

Esse novo cancionero terá em si a sua luz quando estiver pronto, ou seja, quando você tiver de negá-lo. Mas duas premissas resultam do que foi dito até agora: *sua construção será análoga à de cada composição poética; não será redutível a uma narrativa naturalista*. (PAVESE, 2009, p.373, itálico do autor)<sup>57</sup>

O romance *A lua e as fogueiras* responde positivamente aos dois princípios expostos. Nele, o autor aplica as premissas trabalhando a macroestrutura do Mito do Retorno (“a construção análoga de cada composição poética”). Ele opera a contraposição entre os lugares, objetos e coisas sempre iguais - porque fixados na dimensão da memória - e a mudança e transformação constantes desses mesmos lugares, objetos e coisas e do que eles representam. Eles se contrapõem porque são percebidos na “segunda vez” sob o olhar crítico, adquirido pelo sujeito que com eles se confronta agora adulto, portador de uma bagagem de experiências e um patrimônio psíquico só possíveis de serem adquiridos com a maturidade (“Ripeness is all”)<sup>58</sup>.

A microestrutura dos capítulos vai trabalhar essas diferenças utilizando várias estratégias: a alternância dos tempos verbais nas diversas situações narrativas; a bipolaridade menino/homem das sensações a cada situação vivida e/ou revivida; a alternância entre as ações no passado e no presente, explorando a intervenção sempre emotiva do narrador, que lyriciza constantemente os espaços e os fatos. Esse olhar lírico impede que eles sejam narrados com a objetividade e a

---

<sup>57</sup> O ensaio “*A propósito de alguns poemas ainda não escritos*”, traduzido por Santana Dias, também está incluído como apêndice em *Trabalhar Cansa*. (PAVESE, 2009, p. 373)

<sup>58</sup> A frase que abre o livro, “*Maturidade é tudo*”, é a dedicatória de Pavese a Constance Dowling, atriz norte-americana, por quem estava apaixonado quando escreveu o romance. É referência a *Rei Lear*, de Shakespeare.

crueldade que de fato têm, recheando a narrativa da subjetividade poética do autor, que refuta um estilo puramente naturalístico, embora retrate claramente a concreta e trágica realidade do pós-guerra.

Outro indício de que *A lua e as fogueiras* inscreve-se no projeto do almejado romance-poesia sintetizador teorizado por Pavese em “*A propósito de alguns poemas ainda não escritos*”, é a citação da *Divina comédia* contida no ensaio:

Mas não se tratará de narrar imagens – uma fórmula vazia, como se viu – porque nada pode distinguir palavras que evocam uma imagem das que evocam um objeto. Será questão de descrever – não importa se direta ou imaginosa – uma realidade não naturalista, mas simbólica. Nesses poemas, os fatos devem acontecer – se acontecerem - não porque assim o quis a realidade, mas porque assim o decidiu a inteligência. Poemas singulares e cancionero não serão uma autobiografia, mas um juízo. Como ocorre em suma na *Divina Comédia* (era preciso chegar a ela), mas percebendo que o símbolo criado por você deverá corresponder não à alegoria, mas à imagem dantesca. (DIAS, 2009, p. 374)

Mais um detalhe que reforça a ideia do romance como um “poema em prosa” é a cadência rítmica frasal que, em determinadas passagens, remete ao trabalho poético<sup>59</sup>. Essa ocorrência vai se atenuando no decorrer dos capítulos (capítulos homogêneos, similarmente aos cantos da *Divina comédia*). Eles passam a ter certa sequência temporal, apresentando uma narrativa quase “tradicional”, estruturada com enredos típicos, como as histórias de amor das filhas do Sor Matteo, a terrível desgraça que recai sobre a família de Cinto e o fim trágico de

<sup>59</sup>Como exemplos: temos um ritmo cadenciado bastante evidente na frase do romance: “...posáre la tésta e díre agli áltri: Per mále che váda, mí conoscéte, per mále che váda lasciátemi andáre”. (PAVESE, 2005, p. 23). No poema “I mari del sud”, do livro *Lavorare stanca* temos: “camminiámo una séra, sul fiánco di un cólle...” (PAVESE, 2009, p. 78). No poema “La puttana contadina”, do mesmo livro, temos: “Molte vólte ritórna nel lénto risvéglío...” (p. 158). Em *La luna e i faló* novamente: “...le áie, i pózzi, le vóci, le záppe... tutto avéva quell’odóre, quel gústó, quel colóre” (p. 36). Esses exemplos, que destacamos entre outros encontrados na obra, mostram a cadência ritmada da prosa. (Acentuação aguda nossa para evidenciar a cadência).

Santina no tocante à sua trajetória política. A narração passa a apresentar uma linguagem menos impregnada de inserções e movimentos líricos da poesia. O uso do discurso indireto livre e do diálogo é intensificado, redimensionando a presença do eu narrante, e o romance assume um código narrativo mais realista. Entretanto, a “aura poética” resultante da técnica narrativa, da cadência e do ritmo dado ao texto, e principalmente da escolha das palavras, perdura no decorrer do romance. O crítico Stefano Giovanardi (1996), que percebeu esses detalhes, classificou esse “eco” como uma propagação que se estende pelo texto, numa espécie de atração característica, exemplar da originalidade e maestria da obra de Pavese (GIOVANARDI, 1996, p. 9).

Pela leitura dos vários ensaios deixados pelo escritor e de seu diário, é possível afirmar que Pavese tinha como projeto registrar o quadro de uma época em suas obras. Nesse sentido, *A lua e as fogueiras* completa um ciclo e uma saga sobre os acontecimentos históricos do fascismo, da guerra, da Resistência, e de seus reflexos na sociedade, em contraposição a um ciclo privado, individual, representado por *Paesi tuoi*, *La spiaggia*, *La bella estate*, *Il diavolo sulle colline*, *Tra donne sole*.

O último romance foi realmente uma obra final, no sentido de representar não apenas o último escrito, mas também a conclusão desse ciclo, como reconheceu o próprio escritor no diário em 17 de novembro de 1949:

9 nov. terminei *A lua e as fogueiras*. A partir de 18 setembro, são menos de dois meses. Quase sempre um capítulo por dia. É certamente o *exploit* mais forte até agora. Se responde, estás feito. Concluístes o ciclo histórico de teu tempo: *Cárcere* (antifascismo de exilado), *Companheiro* (antifascismo clandestino), *Casa na colina* (resistência), *A lua e as fogueiras* (pós-resistência). Fatos laterais: guerra de 1915-18, guerra da Espanha, guerra da Líbia. A saga está completa. Dois jovens (*Cárcere* e *Companheiro*), dois quarentões (*Casa na colina* e *A lua e as fogueiras*).

Dois populares (*Companheiro* e *A lua e as fogueiras*), dois intelectuais (*Cárcere* e *Casa na colina*) (PAVESE, 1988, p. 385)

Na última obra estão reunidos praticamente todos os temas que nortearam a carreira literária do autor e por isso mesmo pode ser considerada uma obra-síntese. Também no diário encontra-se uma outra anotação, posterior em apenas alguns dias, em que novamente, fazendo um quadro esquemático de sua produção, Pavese adota um critério de classificação baseado não mais nas opções temáticas, mas nas modalidades de relação entre ficção e realidade. Ele agrupa suas obras sobre distintas categorias, levado por palavras de Primo Levi<sup>60</sup>, segundo reconhece:

...Conversas de Levi a propósito de que as “lembranças” são momentos em que nos sentimos em oposição às coisas, aos outros, em que nos individualizamos. Eis a razão do êxtase da lembrança: os momentos do despertar, de conhecimento do mundo, são reencontrados:

<i>Trabalhar cansa</i>	1930 a 1940	(palavra e sensações)
<i>Cárcere</i>	1938	(naturalismo)
<i>Tuas Terras</i>	1939	

<sup>60</sup> As palavras de Levi a que se refere Pavese seriam as constantes em *Se questo é un uomo*, célebre livro de memórias em que o escritor judeu conta o que passou como prisioneiro no campo de concentração de Auschwitz. A obra havia sido publicada em 1947 pela editora De Silva, de Turim. Como *A lua e as fogueiras*, o livro de Levi apresenta detalhes que permitem considerar o *Inferno* de Dante como referência: o campo de concentração pode ser comparado ao mundo dos mortos, do qual acredita-se não poder voltar; a viagem até lá pode ser comparada ao trajeto pelo rio Acheronte, e um dos soldados que recebe os prisioneiros pode ser comparado ao barqueiro Caronte; as palavras escritas sobre o portão de entrada do campo (“Arbeit macht frei” – O trabalho liberta) podem ser comparáveis àquelas sobre o portão do Inferno dantesco, que avisa a quem o ultrapassa sobre o que dentro encontrará; a enfermaria onde são jogados os doentes é comparável ao Limbo, onde estão os que esperam, numa espécie de trégua entre o bem e o mal; ainda, no capítulo “sul fondo”, Levi diz textualmente logo no início “Isto é o Inferno”, para mais tarde usar os versos 48 e 49 do Canto XXI do *Inferno*, para referir-se às distorções de valores morais e humanos dentro do campo de concentração. (LEVI, Primo. *Se questo é un uomo*. Torino: Einaudi, 1983)

<i>Belo Verão</i>	1940	
<i>A Praia</i>	1941	
<i>Férias em Agosto</i>	1941 a 1944	(poesia em prosa e consciência dos mitos)
<i>A terra e a morte</i>	1945	(os extremos: naturalismo e símbolo separados)
<i>Diálogos com Leucò</i>	1945	
<i>Companheiro</i>	1946	
<i>A casa na colina</i>	1947 a 1948	(realidade simbólica)
<i>O diabo nas colinas</i>	1948	
<i>Entre mulheres sós</i>	1949	
<i>A lua e as fogueiras</i>	1949	

(PAVESE, 1988, p. 387)

Também nesse quadro, portanto, *A lua e as fogueiras* representa para o autor um objetivo atingido, um ponto final, como se completasse o ciclo histórico iniciado com *O cárcere* como exemplo de *naturalismo*, e concluído com a *realidade simbólica* do último romance. Pavese teria superado, assim, as características do *neorrealismo*, e atingido uma espécie de síntese entre dois extremos: o *naturalismo*, como representação “real” do mundo, e a *realidade simbólica* como representação máxima na imagem-narrativa. Desta, Pavese reconhecia Shakespeare como grande exemplo:

Shakespeare descobre a paisagem e a arte de entrelaçá-la no diálogo (II ato de *Tito Andrônico*; a lua sobre as árvores da II cena do II ato e a romãzeira de manhã da I, do III ato de *Romeu e Julieta*). É uma simples alusão, que dramatiza até a natureza. (PAVESE, 1988, p. 272)

A distribuição classificatória que nos oferece uma luz para a interpretação das obras, daria conta de explicar a aparente contradição entre algumas declarações do autor sobre a gênese de *A lua e as fogueiras*. Em uma carta aos amigos Adolfo e Eugenia Ruata, dois meses antes de começar a escrever o romance, Pavese assim se refere à ideia de fazê-lo: “Eu estou como louco porque tive uma grande intuição – quase uma mirífica visão (naturalmente de estábulos, suor, camponeses, verdetes e estrumes, etc.) sobre a qual deveria construir uma modesta *Divina comédia*...”<sup>61</sup> (PAVESE, 2004, p. 226).

Essa “visão”, que a princípio parece ser a notícia de um raio inspirador, de uma ideia nascida de improviso para um novo trabalho, significa, se seguirmos outras “pistas”, algo bem mais profundo em que o escritor vislumbrava talvez a síntese – essência, abrangência e totalidade - de seus grandes temas, já que nele estão sintetizados os experimentos tratados desde os primeiros poemas, como os mitos da cidade e do campo, da fuga e do retorno, o mito da América, da infância e da maturidade.

Em outra carta, a Aldo Camerino, quase um ano depois (30 de maio de 1950), ele escreve que *A lua e as fogueiras* é o livro que trazia em si desde muito tempo<sup>62</sup>. Daí se percebe não se tratar de mera inspiração por via intuitiva, mas de lenta maturação da obra, de concentração tão profunda sobre cada detalhe que depois dela escrita se poderia fechar o ciclo e até mesmo “non scrivere più nulla” (não escrever mais nada). Teria chegado ao fim sua busca por um romance-poesia que unificasse mito, fantasia e realidade, simbologia e representação concreta do

---

<sup>61</sup>“Io sono come pazzo perché ho avuta una grande intuizione – quase una mirabile visione (naturalmente di stalle, sudore, contadinotti, verderame e letame ecc.) su cui dovrei costruire una modesta *Divina commedia*...” (PAVESE, 2004, p. 226)

<sup>62</sup> Conforme nota de rodapé 11 à página 5.

mundo. O romance se propõe claramente, portanto, como síntese da narrativa pavesiana, a tratar mítica, simbólica e realisticamente seus grandes temas, percorrendo e ligando num só texto os motivos presentes nas várias etapas da carreira do escritor.

Se considerarmos que o primeiro poema do primeiro livro é o embrião temático do último romance, constituindo assim um e outro os dois lados de uma mesma ponte, quais sejam, a produção em versos e a produção em prosa, poderemos classificar, mesmo sem “autorização” do autor, *A lua e as fogueiras* na primeira categoria por ele relacionada, a de “palavra e sensações”. Isso permite fechar o ciclo histórico a que se propunha o escritor, e o círculo temático, com a classificação da obra no topo do percurso, ao mesmo tempo em que representa o “reencontro” com os “momentos do despertar”.

### 3.3 O TÍTULO COMO REPRESENTAÇÃO DA ETERNA RENOVAÇÃO

O título do último romance de Pavese é bastante representativo da temática e das imagens míticas que o autor explorou em todas as suas obras. Nas colinas, a lua e o fogo são elementos que iluminam a noite e a existência dos homens. É mito que remete ao selvagem o fato de crer na influência da lua e no efeito das fogueiras sobre a terra. A sabedoria antiga e a superstição campesina acreditam que a lua produz certos efeitos sobre a plantação, sobre as águas e sobre o ser humano. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), “a Lua é símbolo cósmico de todas as épocas, desde os tempos imemoriais até nossos dias, generalizado em todos os horizontes” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 564). Metaforicamente, a lua pode representar a permanência, a eternidade, a frieza do olhar do céu sobre a trajetória

humana, mas também a renovação, a cada fase cumprida no ciclo lunar. Para Durand,

A lua aparece como a grande epifania dramática do tempo. Enquanto o sol permanece semelhante a si mesmo, salvo quando dos raros eclipses, enquanto ele só se ausenta por um curto lapso de tempo da paisagem humana, a lua, por sua vez, é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso que parece submetido à temporalidade e à morte. Como sublinha Eliade, é graças à lua e às lunações que se mede o tempo. (DURAND, 1997, p. 102)

A fogueira pode representar a destruição, a finitude nas cinzas que transformam a matéria. Entretanto, pelo fogo também acontece a renovação. Na obra, temos as fogueiras que trazem a alegria, nas noites de festa; as que provocam a chuva, as que renovam a terra; as fogueiras de sacrifício, de mistério, de rituais, de tragédia, como a do corpo de Santa; as de miséria, de ira e destruição, como a provocada por Valino. O título tem, portanto, grande valor simbólico, e remete às crenças e aos ritos camponeses aos quais o romance parece prestar homenagem. Na Antiguidade, tanto o fogo como a lua tinham valores religiosos e sacrificais. Os dois elementos naturais estão, assim, impregnados de significado mítico, indo muito além dos temas realísticos da literatura da fase pós-guerra.

A lua, sempre presente na obra pavesiana, observa, perene e impassível, a vida de todos. Elemento da paisagem noturna, é ponto de referência para a vida camponesa, que por ela se guia para plantar os campos, cultivar, colher e viver. A perenidade de um lado e a inconstância de outro são as características da lua. Sempre a mesma, ela acompanha o homem desde sempre, e em toda parte da Terra. Mas, paradoxalmente, essa mesma lua se renova a cada fase. Recolhe-se, esconde-se, modifica-se, volta outra. Ao mesmo tempo igual e diferente. Ela, deusa inatingível, sofre em seus ciclos as modificações impressas pelo tempo. Crescendo,

decrecendo, desaparecendo e renascendo, a lua depende da ação do tempo, e repete o ciclo universal de nascimento, vida e morte. Mas não morre definitivamente, renasce sempre, em eterno retorno.

Para Enguia, a lua da América não é a mesma de sua aldeia. No capítulo XI, quando o protagonista é obrigado a passar a noite no deserto americano, a lua parece fazer-se viva, toma forma de ameaça, como se, pela forma e pela cor, se transformasse em ferida. É como uma ferida que ela atinge a solidão de Enguia, sem família, sem casa, sem terra. Nessas paragens estrangeiras, a lua, a mesma em qualquer lugar do mundo, representava o único elo com sua terra, e no momento em que se transformava em ameaça, esse tênue fio representativo de união com as origens, estava por se partir. Também ela, portanto, serve como impulso para a decisão de retornar à Itália, porque para ele a lua americana não é a mesma da sua terra.

A lua é também símbolo do divino, uma deusa distante e fora do tempo, que dirige do Olimpo os destinos do homem. Na tentativa de entrar em contato com esse “divino”, o homem procurou, desde o início, meios de “comunicação”. Entre eles, encontrou o fogo. As fogueiras rituais são elementos dessa tentativa, e a fumaça que delas se eleva para o céu é a pretensão de, além de provocar a chuva benfazeja, levar até os deuses as súplicas e homenagens humanas. Dessa forma, rende-se, pela utilização do fogo, graças à lua, luz primordial que ilumina os passos do homem, no caminho pela Mãe Terra.

A vida mundana que Enguia levou por um tempo tornou-o cético a ponto de não crer nos mitos e ele discute com Nuto sobre a inutilidade desse tipo de crença. Nuto o faz ver que superstição é o que faz mal, o que prejudica o homem, e o uso

das velhas crenças também seguem essa lei. Se usadas para enganar e manipular o povo, devem ser combatidas; se, ao contrário, alegram e tornam mais leves o trabalho e o caminho da vida, cumprem admiravelmente seu papel. Nuto faz Enguia ver que só compreenderá essa verdade se vier a ser de novo um camponês.

A fogueira final, que queima o corpo de Santa, reúne a atualidade da guerra com as lembranças míticas dos sacrifícios humanos, aproximando-os como símbolo do homem sacrificado por crenças e ideologias. Santa, vestida de branco, é retratada como uma virgem dos antigos sacrifícios aos deuses. Sobre o corpo dela os homens cumprem o rito de despejar o combustível e atear fogo, para transformar em cinzas a tentação. O sinal do fogo (e da vida que ali se extinguiu) permaneceu por longo tempo, como permaneceu entre o povo a sombra do sangue e da morte provocados pelas guerras, que marcam a história humana de tempos em tempos.

A influência da lua e das fogueiras sobre a vida no campo é o único argumento sobre o qual Enguia e Nuto discordam. É uma crença que ele não aceita - mas não descrê totalmente - por julgar superstição. Esse detalhe demonstra, em princípio, a inadequação entre o mundo camponês, mítico, de Nuto, e o mundo de Enguia, industrial e moderno, que não se deixa guiar por superstições e credices.

O título é, assim como o próprio romance, representativo da ambiguidade entre o mito e o "real", o velho e o novo, a tradição e a modernidade. A lua que regula a atividade agrícola e as fogueiras que fecundam a terra representam dois aspectos concretos da vida no campo, tratada no livro não de maneira idílica, mas com um realismo concreto, que deixa transparecer a problemática histórica daquele período. Ao mesmo tempo lua e fogueira são observadas pelo olhar poético do

homem que sabe que aquela vida está destinada ao fim, que aquele mundo será superado pela nova fase histórica que se aproxima em ritmo acelerado.

Assim como são paradoxais – e ambíguos - os significados da lua e das fogueiras, ambas tão concretas e visíveis, mas tão inatingíveis e abstratas - pois intocáveis -, assim é o caminho de Enguia em relação às suas origens, à sua terra, às suas raízes. Ele, como a lua, pertence a esse lugar, mas é também um “estrangeiro”. Como veremos ao tratar dos personagens, a ação do fogo foi importante para Enguia na descoberta de sua verdade, à medida que, manifestando-se como provocador de mudanças na vida de outros, afetam direta e definitivamente sua compreensão do próprio “eu” e, conseqüentemente, sua jornada.

#### 4 O HERÓI EM BUSCA DA VERDADE

Enguia narra sua história ao retornar à aldeia onde cresceu, depois de vinte anos passados na América, onde foi parar meio por acaso - ou destino, como pensa seu amigo Nuto. Como se fosse um Outro, ele visita lugares do passado, aos quais sabe não pertencer, em busca de raízes que sabe não existirem, enquanto sua memória percorre o tempo que sabe irrecuperável. Na tentativa de um distanciamento, para apreender mais amplamente esse mundo, Enguia não percebe, de início, que só poderá chegar a uma compreensão, “apropriando-se” de seu “eu” (que não é mais o mesmo que partiu) na interação com os outros.

A narrativa de Enguia é a tentativa de resgate, nessa caminhada pelos espaços do passado, de situações neles vivenciadas. Simultaneamente vai travando consigo mesmo e/ou com os personagens que encontra pelo caminho, diálogos esclarecedores e determinantes. O protagonista tenta compreender sua própria história a partir da elaboração de seu discurso. Ele se coloca em situações de provocação da palavra, em que os diálogos vão demonstrar o sentimento de inadequação e incompletude que o acompanham. À medida que vai encontrando com quem entabular essas conversas – inclusive sua própria consciência -, ele vai percebendo, pelo processo dialógico, que nem todas as respostas às questões existenciais que o perturbam podem ser encontradas.

Para Bakhtin (2011), o dialogismo percebe o homem sempre em sua relação com o outro: ele não é completo, fechado em seu círculo, mas depende do relacionamento com os outros, o que só se dá dialogicamente. As relações discursivas que se estabelecem entre o “eu” e o “outro” instauram historicamente os processos discursivos, que por sua vez instauram os sujeitos socialmente. Essa percepção da interação entre o “eu” e o “outro” foi desenvolvida por Bakhtin ao

analisar, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, a polifonia na obra do romancista russo. Ao tratar do diálogo, Bakhtin afirma:

A autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os seus momentos está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro. Fora desse apelo vivo para si mesma e para outros ela não existe nem para si mesma. [...] Representar o homem interior como o entendia Dostoiévski só é possível representando a comunicação dele com o outro. Somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o “homem no homem” para outros e para si mesmo. (BAKHTIN, 2011, p. 292)

A atualização da caminhada coloca Enguia, ao final, em consonância com a vastidão do mundo que o circunda, e ele então pode fazer sua escolha. O resgate de suas aventuras, cujo percurso segue a fórmula-padrão dos rituais de passagem (*separação-iniciação-retorno*), identificada por Campbell (1997), vai resultar no amadurecimento real que permite a consciência de que a verdadeira busca não termina. O homem permanecerá sempre um ser inacabado, que precisa reinventar-se e renovar-se a cada vez que vive uma aventura, que se coloca uma pergunta. Neste aspecto, Enguia é igualmente um retrato do homem que se encontra no limiar entre a modernidade e a pós-modernidade, como conceituadas por Hall e Bauman.

Hall (2000), ao discutir a questão da crise da identidade na pós-modernidade, afirma que as mudanças estruturais no final do século XX transformaram as sociedades modernas “fragmentando as paisagens culturais”. Isso afetou de tal forma os homens que eles perderam as “sólidas localizações como indivíduos sociais”, e, como consequência, mudaram também “nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (HALL, 2000, p. 9). Nesse sentido, Enguia vai reunir características típicas das “vítimas da modernidade” (BAUMAN, 1998, p. 91), ao mesmo tempo em que

representa, pela construção que lhe dá Pavese, a permanente “instabilidade do ser” e as contradições inerentes à pós-modernidade.

Segundo Bauman,

Psiquicamente, a modernidade trata da identidade. [...] Como o restante dos padrões, a identidade permanece obstinadamente à frente: é preciso correr esbaforidamente para alcançá-la...Precipitar-se para a frente, em direção à identidade perpetuamente tentadora e perpetuamente inconsumada, assemelha-se a recuar da defeituosa e ilegítima realidade do presente.[...] A modernidade é a impossibilidade de permanecer fixo. Ser moderno significa estar em movimento. Não se resolve necessariamente estar em movimento... é-se colocado em movimento ao se ser lançado na espécie de mundo dilacerado entre a beleza da visão e a feiura da realidade – realidade que se enfeiou pela beleza da visão. Nesse mundo, todos os habitantes são nômades, mas nômades que perambulam a fim de se fixar. (BAUMAN, 1998, p. 91-92)

Na análise de Bauman, enquanto os homens modernos buscavam sua identidade em um tempo-espaco rijo, sólido, durável, em um “mundo estruturado”, em que uma pessoa podia perder-se, mas também podia achar seu caminho “e chegar exatamente aonde pretendia estar” (BAUMAN, 1998, p. 110), a pós-modernidade apresenta ao homem um aspecto novo:

Se desde a época do “desencaixe” e ao longo da era moderna, dos “projetos de vida”, o “problema da identidade” era a questão de como *construir* a própria identidade, como construí-la coerentemente e como dotá-la de uma forma universalmente reconhecível – atualmente, o problema da identidade resulta principalmente da dificuldade de se manter fiel a qualquer identidade por muito tempo, da virtual possibilidade de achar uma forma de expressão da identidade que tenha boa probabilidade de reconhecimento vitalício, e a resultante necessidade de não adotar nenhuma identidade com excessiva firmeza, a fim de poder abandoná-la de uma hora para outra, se for preciso. (BAUMAN, 1998, p. 155)

É essa característica de “maleabilidade” identitária que fará de Enguia um representante desses “novos aspectos caracteristicamente pós-modernos” identificados por Bauman:

Não é tanto a co-presença de muitas classes que é a fonte de confusão, mas sua fluidez, a notória dificuldade em apontá-las com precisão e defini-las – tudo isso revertendo à central e mais dolorosa das ansiedades: a que se relaciona com a instabilidade da identidade da própria pessoa e a ausência de pontos de referência duradouros, fidedignos e sólidos que contribuiriam para tornar a identidade mais estável e segura.” (BAUMAN, 1998, p. 155)

Para contar a busca do protagonista, o autor serviu-se de uma estruturação complexa, em que o discurso se baseia em deslocamentos temporais, tendo o espaço como “despertador” das lembranças. Delas brotam as sensações, como as sementes brotam da terra. A ação do protagonista, nessa trajetória, se dá em processos sucessivos de interação, inadequação e tentativas de adaptação, em que assumem fundamental importância os diversos cronótopos. Vejamos como se dá essa caminhada.

#### 4.1 O CRONÓTOPO COMO PROPICIADOR DA AÇÃO

O tempo é de difícil conceituação. Todos sabemos o que é, marcamos, entendemos e vivemos o tempo, mas se nos perguntarem sobre ele, provavelmente nossa resposta será na linha filosófica, parodiando Santo Agostinho nas suas *Confissões*: “O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei” (AGOSTINHO, 1996, p. 322).

Benedito Nunes diz que a existência de uma pluralidade do tempo impede uma definição única e definitiva, pois o conceito abrange múltiplas ideias. As várias

modalidades conceituais não são, porém, tão díspares, se pensarmos que “a todas se aplicam as noções de *ordem* (sucessão, simultaneidade), *duração* e *direção*”. O que interliga essas noções comuns nos vários conceitos de tempo é o conceito mais geral de *mudança*, que denota, por sua vez, seu oposto de *permanência*, resultando na ideia de tempo como “*processo de mudança*, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram” (NUNES, 1988, p. 23).

Nessa pluralidade, podemos identificar, quando se trata de literatura, quase uma infinidade de tempos. Os mais estudados são *o tempo físico*, *o tempo psicológico*, *o tempo histórico* e *o tempo linguístico*. Na obra literária, a apresentação da ideia de sucessão uniforme do tempo, em que a continuidade através da passagem dos dias, meses e anos, é assinalada pela noção de passado, presente e futuro, nem sempre é respeitada. Ao contrário, na narrativa o tempo é apresentado “inseparável do mundo imaginário” (NUNES, 1988, p. 24). A impossibilidade concreta da continuidade do tempo na obra pode ser exemplificada pelo próprio texto, pois trata-se de apresentação condicionada pela linguagem escrita, isto é, dependente de um número finito de frases e de arranjos narrativos, que preenchem e esgotam uma determinada fase temporal.

No mundo imaginário da narrativa, qualquer modalidade temporal existe porque está sendo apresentada pela linguagem, o que faz do tempo um dos correlatos do discurso (NUNES, 1988, p. 25). Visto que o discurso possui linearidade como linguagem concreta, só poderá ordenar as representações - nelas incluído o tempo - de maneira sucessiva, mesmo que simultâneas.

Na literatura, a propriedade de deslocamento do tempo – passado, presente e futuro – pode relativizar a ordem cronológica, e mesmo subvertê-la completamente. O tempo imaginário, pela utilização de recursos da narrativa, pode

apresentar simultaneidade, contrair-se, dilatar-se, ser acelerado, retardado, e mesmo tudo isso misturado. Essa estrutura temporal será definida pela disposição dos acontecimentos ao longo da narrativa. Segundo Nunes, a narrativa possui três planos: “o da *história*, do ponto de vista do conteúdo, o do *discurso*, do ponto de vista da forma de expressão, e o da *narração*, do ponto de vista do ato de narrar” (NUNES, 1988, p. 27, itálico do autor).

O tempo da história é pluridimensional, pois permite suspender a irreversibilidade do tempo, promovendo retornos, antecipações, acelerações, retardamentos, fazendo com que o passado possa ser revisitado e o futuro adiantado. Também pode ser verificada a pluridimensionalidade do tempo em função dos planos existenciais dos personagens, que dimensionam os acontecimentos e suas relações (NUNES, 1988, p. 28). Um tempo não precisa “parar” ou terminar para que outro comece no curso da história, na execução do enredo. Deste modo, várias temporalidades podem coexistir dentro de um romance.

No tempo do discurso, é a escrita que organizará o tempo tanto no sentido material da sequência das palavras, frases e páginas, quanto na ordenação das sequências narrativas, como as cenas, os diálogos e as descrições. A dupla articulação desse tempo se dá pelo deslocamento da narrativa ficcional nos dois planos: o do discurso, em que a narrativa se configura como um todo significativo; e o da história, que distribui os acontecimentos em relações e motivos, articulados inteligivelmente do ponto de vista cronológico e lógico, ou seja, em sequência e com relações de causa e efeito.

O tempo será determinante na ação, pois vai conectar o personagem ao mundo, situando-o, concomitantemente, no tempo e no espaço. A inserção do herói num tempo histórico (e, conseqüentemente, num espaço histórico) resulta dos

registros do ambiente, pela força da imagem-narrativa. Para Bakhtin, “o tempo é introduzido no homem, entra na sua imagem, mudando de forma fundamental o significado de todos os aspectos do destino e da vida” (BAKHTIN, 1998, p. 212).

O tempo vai determinar também a configuração e o desenvolvimento do personagem, ao traçar uma linha de sua trajetória, tanto na dimensão pessoal como na social. A obra vai, de acordo com a habilidade do escritor, permitir ao leitor ver/ler o tempo no todo espacial, em que a “ocupação” do espaço deve se dar não como um fundo imóvel, mas por imagens que mostrem o tempo no seu curso. Registra-se, assim, o homem como parte do tempo histórico, em que suas necessidades, seus dramas, sua completude, sua natureza enfim, revelam-se profundamente cronotópicas (BAKHTIN, 1998, p. 212).

O cronótopo demonstra, dessa maneira, sua capacidade de captar o tempo humano de forma que a ação permita explicitar a busca do herói na dinâmica de seu ambiente, permitindo apreender o desenvolvimento do personagem pela construção de experiências subjetivas. Nesse sentido, o cronótopo atua como processo na construção de significados na história.

Por isso é que a análise da narrativa a partir dos elementos cronotópicos fornece possibilidades de identificação tanto do desenvolvimento individual do herói, como da inter-relação com o ambiente social e cultural em que está inserido. Sob esse enfoque, o romance registra, em última análise, os passos do caminho da humanidade pelos tempos históricos. Vejamos como se dá essa elaboração na obra de Pavese.

Se para Bachelard,

o espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua

positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação.(BACHELARD, 2000, p.19)

para Pavese, uma das grandes provas do amadurecimento do artista na busca de um trabalho bem feito é justamente a maneira como o espaço é apresentado:

Um lugar que te agrada (Turim com nuvens vermelhas de inverno, campos, parques, etc.) não deve ser descrito entusiasticamente como fazias quando eras jovem, mas deve ser representada, de modo nítido e claro, a vida que leva quem nele vive, quem é sua expressão. Exemplo: Dostoiévski. Assim, pela tangente, na fantasia do leitor ficarão os lugares. Obtém-se aquilo que não se procura. (PAVESE, 1988, p. 367)

Coincidentemente (ou não?) é Dostoiévski a escolha de Bakhtin para discutir suas teorias acerca do gênero romanesco, que resultou no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*. Nele, Bakhtin afirma que Dostoiévski procurava captar todas as diferentes etapas de um desenvolvimento uno em simultaneidade, confrontá-las e contrapô-las dramaticamente, numa interpretação do mundo em que todos os conteúdos se mostrassem simultâneos, e as inter-relações fossem percebidas em um “corte temporal”. O espaço então funcionaria como “palco” da dramatização, e esse dom de ouvir e entender todas as vozes simultaneamente e ver o mundo em interação e coexistência, com sua singular concepção de espaço e de tempo, foram os fatores que levaram ao romance polifônico de Dostoiévski (BAKHTIN, 2010, p. 34).

Dostoiévski “via e pensava seu mundo predominantemente no espaço, e não no tempo” (BAKHTIN, 2010, p. 31). A tendência de ver tudo em contiguidade e simultaneidade, captando as etapas não em uma série de formação sequencial, mas confrontando-as e contrapondo-as dramaticamente, tem como consequência a coexistência de mundos contraditórios, frequentemente representados pelos duplos

– o diabo, o alter ego, a caricatura - com os quais os personagens de Dostoiévski dialogam. Essa tendência do coexistente leva o escritor a dramatizar no espaço as contradições do indivíduo, e é comum em suas obras, para desenvolver essas contradições, além dos duplos, as cenas de massa, concentrando grande número de pessoas e temas, em um mesmo tempo. Esse dinamismo, provocado pela ação, pelo movimento, vai proporcionar a sensação de superação do tempo. É essa possibilidade de coexistência simultânea, de contiguidade ou oposição que vai funcionar como critério para separar o essencial do secundário, na concepção de Dostoiévski (BAKHTIN, 2010, p. 32).

Esse dom especial de ouvir e entender todas as vozes de uma vez e simultaneamente, que só pode encontrar paralelo em Dante, foi o que permitiu a Dostoiévski criar o romance polifônico. (BAKHTIN, 2010, p. 34)

Ao analisar a obra de Pavese, podemos identificar a confluência de suas ideias com as de Bakhtin - inclusive no reconhecimento da grandeza de Dante e de Dostoiévski. Ao teorizar sobre a evolução de sua literatura, Pavese havia atingido a consciência da necessidade de seus personagens agirem dentro do que Bakhtin chamou de “plano artístico de Dostoiévski”. Ou seja, que as personagens principais fossem “não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2010, p. 5). Nesse sentido, também o tratamento dado por Pavese ao cronótopo vai colaborar para o entendimento de sua obra como romance polifônico, e afirmar a categoria fundamental da visão artística de Dostoiévski, a de coexistência e interação (BAKHTIN, 2010, p. 31).

O tempo em *A lua e as fogueiras* pode ser analisado tanto no sentido não linear, em que ocorrem os acontecimentos marcantes - em função da estratégia narrativa das memórias/lembranças desencontradas de Enguia -, como no tempo

histórico, biográfico, com suas várias fases. Poderíamos inclusive classificar a história de Enguia como biográfica, já que ele narra sua vida reconstruindo cronologicamente seus passos, desde seu “achamento” nos degraus da igreja até o presente, aos 40 anos de idade. Embora reconstrua essa cronologia de forma a reunir momentos desvinculados entre si, ele recapitula as fases importantes de sua vida: a infância, a adolescência, o serviço militar, a permanência na América e o retorno à aldeia. Desse modo, temos a panorâmica de toda sua biografia, em que os momentos e acontecimentos mais importantes são narrados dentro de uma perspectiva memorialística. Essa técnica mostra que no nível do discurso o narrador, mesmo não respeitando a ordem cronológica, permite ao leitor ter noção da sequência de vida do personagem, reconhecendo traços de sua identidade e de sua personalidade, formadas nas experiências mais significativas.

Bakhtin (1998), no capítulo dedicado ao cronótopo idílico, destaca a importância na evolução do romance europeu da cronologia temporal antropológica bem definida, que possibilitou um alargamento do espaço de ação. No idílio, esse espaço era reduzido, um pequeno mundo, sendo uma das suas particularidades a “estrita limitação às poucas realidades básicas da vida” (BAKHTIN, 1998, p. 334), como o amor, o nascimento, o casamento, o trabalho, a comida e a bebida, as idades. Acontecimentos estes que giravam no microcosmo tratado pelo idílio, ligando a vida humana à natureza, mostrando-a sob um aspecto não realista, mas de forma atenuada. Os fatos principais da vida apareciam nessa fase do romance de forma sublimada, atenuada, normalmente sob linguagem metafórica.

Por ser o centro organizador dos principais acontecimentos temáticos do romance, em que “os nós dos enredos são feitos e desfeitos”, o cronótopo vai, pelo significado figurativo, fazer com que os acontecimentos do enredo adquiram caráter

sensivelmente concreto. Isso se dá à medida que fornece substância à imagem-demonstração desses acontecimentos, pela condensação e concretização dos índices do tempo em espaços definidos (BAKHTIN, 1998, p. 355). Nesse sentido, também a imagem do indivíduo é determinada pelo cronótopo.

A relação do texto com o contexto vai revelar a concepção histórica artístico-concreta do autor. Servindo como base do desenvolvimento das situações/ações, o cronótopo é o responsável pela representação dos fenômenos espaciais e sensoriais em movimento e em transformação, introduzindo no plano artístico do romance, os momentos da realidade temporal e histórica, embora esta, segundo Bakhtin, apareça só “até um certo limite” (BAKHTIN, 1998, p. 211). Em Pavese, podemos perceber que o trabalho artístico de assimilação das relações entre tempo e espaço permite identificar no romance a “realidade histórica”, considerada sob um ângulo de apropriação pessoal dessa realidade.

A limitação do “retrato” histórico se dá porque na literatura os espaços históricos serão, por estarem representados em obra ficcional, abstratizados, e os espaços abstratos podem apenas coincidir com a identidade de espaços reais. Um lugar ou ambiente pode ser percebido e “identificado” pelo leitor, embora não seja localizado geograficamente na obra; por outro lado, um espaço real pode figurar na obra privado de sua identidade histórica. Pode ainda ocorrer, entre outras, uma forma intermediária, constituída de uma ambientação em que o nome de um lugar não é real, mas suscita uma imediata identificação histórico-geográfica. No romance de Pavese os lugares nominados são reais, apenas a aldeia do protagonista não tem nome, mas é perfeitamente identificável, pelas descrições e coordenadas de

vizinhança apontadas nominalmente, como Santo Stefano Belbo, a cidade natal do autor<sup>63</sup>.

Ao situar a relação espaço-tempo dentro de uma dimensão histórica, Bakhtin demonstra que é impossível separá-la do social, afirmando que o cronótopo estabelece uma inevitável ligação do sujeito com a realidade histórico-social que o cerca. A compreensão dos fatos narrados será influenciada pela forma de construção da imagem dos acontecimentos sempre “em volta do cronótopo” (BAKHTIN, 1998, p. 355). Este servirá de ponto principal para o desenvolvimento das cenas no romance, uma vez que representa a “materialização privilegiada do tempo no espaço”, já que

todos os elementos abstratos do romance – generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. – gravitam ao redor do cronótopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronótopo. (BAKHTIN, 1998, p. 356)

Ao transitar na narrativa e no espaço, o personagem de Pavese percorre os lugares do passado, visualizando paisagens e pessoas e observando, através delas, o transcorrer do tempo e suas implicações nas questões sociais. Estão aí, visíveis e/ou perceptíveis, as marcas e os traumas deixados pela guerra, pela tentativa de resistência, a decadência e a derrocada, individual e coletiva, no interior de uma sociedade mergulhada em um conflito mundial. O protagonista está, em consonância com a sociedade de seu tempo, buscando, procurando, quase

---

<sup>63</sup> Os espaços que serviram de inspiração ao escritor têm sido explorados turisticamente pela Cidade de Santo Stefano Belbo e pela Fundação Cesare Pavese, que organizam eventos e excursões pelos locais, com leituras e performances baseadas nas obras do escritor. Para saber mais, inclusive sobre eventos literários: [www.santostefanobelbo.it/portale/cesare-pavese/luoghi-ispirazione-cesare-pavese](http://www.santostefanobelbo.it/portale/cesare-pavese/luoghi-ispirazione-cesare-pavese) e [www.fondazionecesarepavese.it](http://www.fondazionecesarepavese.it)

desesperadamente, sinais de esperança que possibilitem a retomada do rumo histórico.

Pavese reconhecia a importância – e a dificuldade - de trabalhar o tempo na narrativa, e as consequências de fazê-lo de forma não adequada. Ele registrou em seu diário em 3 de outubro de 1938:

A dificuldade do *tempo* na narração consiste em transformar o *tempo material*, monótono e bruto, num *tempo imaginário*, mas tal que tenha a mesma consistência do outro. A falsidade eterna da poesia é que seus fatos ocorrem num tempo diferente do real. (PAVESE, 1988, p. 118) (itálico do autor)

Temos então em seu trabalho um esmerado registro do tempo histórico no tempo romanceado, em que o autor responde plenamente à característica menipeana da publicística atualizada<sup>64</sup>.

Oziris Borges Filho (2008), ao apresentar as funções do espaço na obra literária, em artigo sobre a toponálise, explica que, embora tenha retirado o termo de *A poética do espaço*, de Bachelard, optou por complementar o pensamento do francês em relação à definição, pois considera necessário ampliar o alcance de sentido do termo. A toponálise, para Bachelard, consiste no “estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 2000, p. 28), a partir do conjunto de doutrinas – psicologia descritiva, psicologia das profundidades, psicanálise e fenomenologia – que nos permitem uma análise, sob o princípio da integração psicológica, das imagens topográficas do nosso ser íntimo

---

<sup>64</sup> Bakhtin considerou a *publicística* a 14ª particularidade da *menipeia*, e a definiu como “uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade”. A publicística atualizada permite identificar na obra literária o enfoque mordaz da atualidade ideológica, impregnada que está “de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos ‘senhores das ideias’ em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados)”. Um escritor, por essa característica, procura “vaticinar e avaliar o espírito geral e a tendência da atualidade em formação”, aludindo aos acontecimentos de sua época, perscrutando o cotidiano, e mostrando “os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade, etc.”. (BAKHTIN, 2011, p. 135)

(BACHELARD, 2000, p. 20). Para Borges Filho, mais que o estudo psicológico, a topoanálise, para a interpretação do espaço na obra literária, deve abarcar todas as outras abordagens sobre o espaço, considerando as inferências sociológicas, filosóficas, estruturais, etc. Para tanto, não deve se restringir à análise da vida íntima, mas expandir seu olhar para “a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural” (BORGES FILHO, 2008, p. 1). Para esta análise, guiamos nossa viagem com embasamento teórico em Bachelard, concordando com a conceituação de Borges Filho, inclusive em relação ao conceito de espaço como um conceito amplo que “abarca tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações” (BORGES FILHO, 2008, p. 1). Dessa maneira, utilizamos o termo espaço como o cenário, a paisagem e/ou a natureza em que os personagens se movimentam, o lugar da experiência e da vivência desses personagens nesses mesmos espaços.

A história de Enguia é contada, como já dissemos, percorrendo tempos e espaços distintos, circunscritos basicamente a três fases:

No tempo da infância, revisitado agora pela memória, o espaço é o universo das colinas da Gaminella, cujo centro é o pequeno e pobre pedaço de terra em que está a casa da infância. A paisagem atual não é mais a mesma. Os personagens daquela fase do passado surgem, quando na lembrança, sob um olhar “enevado”, fruto da tentativa de recuperação da visão de menino pela lembrança do adulto. Quando realmente revistos, apresentam marcas físicas a evidenciar a passagem do tempo. O período da infância, embora bem delimitado na memória (Enguia é capaz de definir exatamente quando “abandonou” a infância, atravessando o rio) evolui para o período – relembado - do adolescente, que se passa na Mora, propriedade maior, produtiva e promissora em que trabalha. Surgem, então, personagens com

mais relevo, consequência do olhar mais aguçado adquirido pelo protagonista (enquanto adolescente), à medida que aprende, transforma-se, ganha experiência e conhecimento. Esse período aborda desde o momento da entrada na granja da Mora até sua ida para o serviço militar, em Gênova, do qual narra apenas algumas pinceladas, emendando-o com a ida para a América, que constitui uma espécie de intervalo temporal.

Na segunda fase, o tempo na América – também revisitado pelas lembranças - funciona como um espaço intermediário, de travessia no processo de transformação e amadurecimento do menino/adolescente em homem rico e bem sucedido. Desse período, que culmina na decisão de retornar à aldeia, ele recupera pessoas e fatos esporádicos, mas marcantes, na tomada de decisão em relação ao retorno que empreende. Embora esparsas, as experiências em terras americanas são profundas e altamente simbólicas, definitivas no processo de amadurecimento. Importante salientar que são esparsas por serem narradas sem detalhes, mas são importantes enquanto vivências, como se pode deduzir justamente por terem sido “escolhidas” em meio às demais, dedutíveis, mas que não interessam ao protagonista destacar.

Na última fase, o tempo da narrativa, o personagem tem quarenta anos, e retornou “no ano passado, pela primeira vez” (PAVESE, 1986, p. 11) à aldeia. Os espaços da infância e da adolescência – áreas de plantações, a estrada, o rio, a vila, a cidade de Canelli, as colinas e os vales – serão revistos pelo homem maduro, e terão adquirido um valor emocional que assume perspectivas decisivas para esse homem.

Todos esses espaços, cujos significados mudam de acordo com o tempo - o cronótopo se modifica em função da idade e do amadurecimento do personagem -,

contribuem de maneira incisiva para a viagem/experimentação e para as aventuras do herói em busca de sua verdade. O caminho percorrido por Enguia segue o padrão da unidade nuclear descrita por Joseph Campbell como o “percurso padrão da aventura mitológica do herói”, que pode cumprir mais ou menos rituais de passagem, mas costuma obedecer às três fases básicas: *a separação* ou *partida*, quando, chamado pela aventura, o herói cruza um limiar, afastando-se de seu mundo; *a iniciação*, em que se dá sua inserção em um mundo diferente, e por meio de provas ele deve sobreviver e superar os obstáculos; e *o retorno*, quando, terminada a busca, o aventureiro deve retornar ao seu mundo, para completar o círculo, trazendo os símbolos da sabedoria e da renovação para a comunidade (CAMPBELL, 1997, p. 114).

Escrevendo sobre os ritos de passagem, Arnold Van Gennep (1978) identifica-os como ritos individuais ou coletivos, cerimônias que fazem parte de todas as culturas – antigas, modernas, primitivas, urbanas – e acompanham mudanças de vida, seja idade, estado ou posição social. Esses ritos seguem, segundo Van Gennep, os mesmos padrões em toda época ou lugar: mesmo que sejam ligados a processos fisiológicos, eles são ideológicos ou socialmente definidos; são sempre dramatizados e, assim, compartimentalizados em algum palco ou local onde devem ser ignorados ou obrigatoriamente vistos por todos; obedecem basicamente a três fases: *a separação*, em que a pessoa ou o objeto são removidos do seu espaço habitual, e equivale ao desprendimento dos pais e do ego infantil; *a fase limite ou fronteira*, ou *marginem*, em que não se está mais na velha posição mas não se está ainda fora dela, e equivale à busca da autonomia, do despertar das qualidades do adulto; e uma *fase final de incorporação* ou *agregação*, que equivale à aquisição do

domínio de si, em que o jovem se descobre não mais criança, mas em novo momento, papel ou ambiente. (VAN GENNEP, 1978, p. 31).

No percurso, em que cumpre as fases de seus “ritos de passagem”, Enguia vai encontrando, além das paisagens, vários personagens que colaboram para seu aperfeiçoamento e, conseqüentemente, para que encontre algumas das respostas que procura. Também nesses personagens será decisiva a ação do tempo e do espaço. De alguns deles e de suas funções trataremos mais adiante. Vejamos antes como se dá a caminhada de Enguia em busca de sua verdade, lembrando o metafórico Paraíso da infância e da adolescência, o Inferno vivido na América e o encontro final com o Purgatório pessoal que é a vida, sofrida, plena de percalços, mas que segue em frente, por entre altos e baixos, sempre em busca de respostas, nem sempre atingíveis, nem sempre possíveis. Nesse caminho, em que busca respostas na interação com a Terra, algumas delas se lhe apresentam propiciadas pela ação do Fogo.

#### 4.2 EM BUSCA DO PARAÍSO

O elemento Terra exerce função fundamental nas ações de Enguia, e é um dos componentes que direcionam seu comportamento. Órfão encontrado nos degraus da igreja matriz de Alba, ele carregará em si este fato como responsável pelo sentimento de não pertencimento a uma aldeia específica, vale dizer, a um pedaço de terra. A falta de raízes será para ele um “defeito” que vai marcar a busca de sua verdade pelo mundo: “Onde nasci, não sei; não há por essas paragens uma casa nem um pedaço de terra nem ossos que me permitam dizer ‘Eis aqui o que eu era antes de nascer’. Não sei se venho da colina ou do vale, dos bosques ou de uma casa com sacadas” (PAVESE, 1986, p. 9).

Simbolicamente, a Terra representa a Grande Mãe, origem de toda a vida, a que alimenta, permitindo-nos viver, mas também a que precisa dos mortos para alimentar-se. Ela é a fonte do ser, protetora contra as forças de destruição, pois mesmo na sua função destrutiva, ao exigir os mortos, sua intenção é promover o renascimento. Se pensarmos no mito da Terra Prometida, temos o significado da busca espiritual de regeneração ao retornar à terra natal, espaço sagrado, berço dos ancestrais (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 880).

É essa busca da Mãe simbólica que vai guiar Enguia. A certeza de que para ser completo precisa encontrar a verdade de sua vida, chegar a um ponto determinado em que, encerrada a busca, possa aportar. Depois da viagem empreendida, possa desfrutar finalmente da tranquilidade, principalmente espiritual, que almeja, em um lugar em que se sinta em casa:

Acreditei por muito tempo que esta aldeia, onde não nasci, fosse o mundo inteiro. Agora que conheci realmente o mundo e sei que ele é feito de tantas pequenas aldeias, não sei se estava tão enganado assim quando era menino. (PAVESE, 1986, p. 13)

Michel de Certeau (2007) afirma que “caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio”. Entende que a errância é uma imensa experiência social de privação de lugar. A identidade que esses não-lugares de trânsito fornecem ao caminhante é apenas simbólica pois o identificam (ou não identificam) dentro de “um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações frequentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados” (CERTEAU, 2007, p. 183).

Para Enguia, é um reconhecimento instintivo da necessidade de se sentir pertencente a um lugar específico que o move, e é por essa necessidade de “enraizamento” que ele volta. O valor desses espaços do passado está impregnado na constituição do sujeito, como nos lembra Bachelard:

E todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels para nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos. (BACHELARD, 2000, p. 29)

O sentimento do “valor de concha” (BACHELARD, 2000, p. 29) que possui o lugar em que viveu os primeiros anos, faz com que Enguia o percorra em busca do que Bachelard chamou de “redutos como fundo dos labirintos do sono, onde conhecemos os repousos ante-humanos, e o ante-humano atinge o imemorial” (p. 29). É esse instinto do imemorial que faz com que ele busque compreender a “minha aldeia [que] me escapa das mãos” (PAVESE, 1986, p. 13). A compreensão só poderá se dar pela viagem/imersão nas lembranças, pelas quais refaz os caminhos. Provocada não só pelo espaço em si mas pelo que ele revela e oferece aos sentidos, a memória será aguçada pelas cores, odores, o sol, a lua, as estrelas, os ruídos da natureza, dos animais, etc.

A partir da primeira descrição que faz da terra em que viveu criança, já na abertura do romance, percebemos quanto o personagem está preso ao tempo passado, e como ele procura por esse passado no espaço presente, tentando alcançar a compreensão da própria identidade e de seu papel no mundo. Para isso ele mergulha na observação do local, de hábitos e tradições, mitos e costumes, numa tentativa de se sentir parte desse universo, na mítica comunhão ancestral homem/natureza:

Há uma razão pela qual voltei para esta aldeia, para cá e não para Canelli, Barbaresco ou Alba.[...] É necessário se ter uma aldeia...uma aldeia significa não estar sozinho, saber que nas pessoas, nas plantas, na terra há alguma coisa de nós, que, mesmo quando não se está presente, continua à nossa espera. (PAVESE, 1986, p. 13)

Os lugares em que o enredo se desenvolve são apresentados com seus nomes, características geográficas, topográficas, colinas e vilas, rios, estradas e mesmo edificações reais. Davide Lajolo, no poético capítulo XVI, “Spenti i falò, la luna splende ancora”, da biografia *Il vizio assurdo*<sup>65</sup>, narra detalhes da intensa pesquisa que Pavese realizou na região de Santo Stefano Belbo para rever determinados lugares, em busca de histórias, pessoas e esclarecimentos que pudessem enriquecer sua escritura. Tão rico de impressões pessoais aparece esse espaço que Lajolo defende que *A lua e as fogueiras* é uma autobiografia-testamento de Pavese. Convicto, reproduz uma carta que recebeu do escritor depois de publicar suas impressões sobre o livro no jornal *l'Unità*. Nela, Pavese afirma:

...Você terá percebido que eu me aproveitei do teu *Classe 1912* como já tinha feito em *Casa in collina*, depois misturei com outros fatos, aqueles contados por Nuto e com outros ainda, de minha invenção, como faz sempre, *Chi non c'era*, para embaralhar o jogo... Mas muita verdade creio de haver salvado. E o teu texto me dá disso confortadora confirmação... (LAJOLO, 2008, p. 259)<sup>66</sup>

Autobiografia, testamento ou pura criação imaginativa, as colinas do romance, evocadas e descritas com seus nomes reais, são as colinas sobre as

<sup>65</sup> LAJOLO, Davide. *Il vizio assurdo. Storia di Cesare Pavese*. Milano: Il Saggiatore, 1967, collezione I gabbiani, p. 347. (sem tradução em português).

<sup>66</sup> “...Ti sarai accorto che ho saccheggiato anche dal tuo *Classe 1912* come avevo già fatto in *Casa in collina*, poi li ho bistrattati com altri fatti, quelli raccontati dal Nuto e con altri ancora, di mia invenzione, come fa sempre, *Chi non c'era*, per confondere le carte... Ma, molta verità credo de averla salvata. E il tuo scritto me ne da confortevole conferma...” (LAJOLO, 2008, p. 259). *Classe 1912* é um livro de Lajolo publicado em 1945 em que o autor analisa as razões de sua participação na luta pela resistência, depois de ter sido filiado ao partido nazista na juventude.

quais o escritor percorreu seus mitos quando garoto, em que viveu sua realidade de menino solitário. O Belbo é o mesmo rio de Pavese e de seus personagens. Entre descrições e *flashbacks*, entre busca e memórias, o protagonista percorre a paisagem que Pavese reconhecia como sendo o grande personagem de sua obra: “Na realidade, o único motivo que me toca e mobiliza é a magia da natureza, o olhar cravado na colina” (PAVESE, 1988, p. 373).

A busca de Enguia não está apenas no presente da narrativa. Ela é recuperada pela memória desde o início de sua vida. É revivida através das lembranças, que escapam para o tempo mítico da infância, tentando recuperar essa fase em que vivia nos limites da perfeita interação com a natureza. Assim, temos a união das lembranças com as experiências acumuladas, que resultam na imagem criada por meio delas. Essa imagem/paisagem não será totalmente real nem totalmente fantasia, mas um todo cronotópico, elaborado pelo desejo de Enguia de encontrar-se no tempo a partir do espaço. É pelo espaço que ocupa que o sujeito se constitui e se reconhece. E é também percorrendo espaços aos quais não se ajusta que Enguia descobre e vive seu inferno.

#### 4.3 OS CAMINHOS DO INFERNO

Quando Pavese anotou em seu diário, em 17 de novembro de 1949, que havia concluído *A lua e as fogueiras* alguns dias antes (em 9 de novembro), ele não tinha dúvidas de que o romance significasse uma meta atingida. Havia chegado à síntese de sua obra literária, inclusive como registro temporal: “Você concluiu o ciclo histórico de teu tempo” (PAVESE, 1988, p. 385), e o classificou como pertencente à fase “pós-resistência”.

Efetivamente, tendo como espaço de ambientação a região das colinas das Langas, palco de importantes acontecimentos políticos, o tempo histórico é o final da primeira metade do século XX, e a narrativa se dá no período do pós-guerra. É nesse tempo e nessa terra que o herói é inserido, e é dali que, em três níveis, nos relata sua história: o do passado da infância e da adolescência, lembrado por ele e complementado por Nuto; o das lembranças americanas, num passado recente, e o do presente, vivenciado ou lembrando de acontecimentos recém-vividos.

A partir de alguns acontecimentos narrados, pode-se deduzir que o ano provável seja 1947. Uma pista é dada no capítulo VI pelo achamento do cadáver de um alemão contado por Cinto:

- No ano passado acharam um cadáver na ribeira – disse Cinto. Parei de andar e perguntei quem era o morto. – Um alemão – disse. – Os *partigiani* o haviam enterrado na Gaminella. Estava todo esfolado...[...] A água arrastou-o para baixo e o pai o encontrou debaixo da lama e das pedras... (PAVESE, 1986, p. 46)

No capítulo seguinte, Cinto, ainda sob a impressão do achado, comenta:

- Aquele alemão será todo comido pelas formigas [...] Ninguém ficou sabendo como o mataram – disse ele. – Passou dois invernos debaixo da terra... (PAVESE, 1986, p. 48)

Outra localização temporal é dada no capítulo X, quando o protagonista encontra Nuto muito sério e lhe pergunta o que houve:

Um homem, revolvendo um terreno não cultivado, encontrou dois cadáveres na baixada da Gaminella, dois espiões *repubblichine* (sic), com as cabeças esmagadas e sem sapatos. O doutor, o juiz e o prefeito correram até o local para ver se os reconheciam, mas depois de três anos o que se podia reconhecer? (PAVESE, 1986, p. 72)

Sabemos que os *repubblichini* eram os partidários da República de Salò, instalada pelos nazistas no norte da Itália entre dezembro de 1943 e abril de 1945, sob a chefia de Mussolini. Isso nos permite localizar aproximadamente o tempo desse episódio.

Podemos ter outra pista da época histórica pela relação com as atividades de Enguia na América, uma vez que um dos motivos de seu enriquecimento é a fabricação “quando aboliram a lei seca, do *prohibition-time gin*, a bebida do período clandestino, para aqueles que ainda o queriam” (PAVESE, 1986, p. 138). Consideremos que a Lei Seca vigorou nos Estados Unidos da América de 1920 a 1933. Enguia permaneceu por cerca de 20 anos na América, tendo partido da Itália por volta dos 20 anos, já que retornou à aldeia aos quarenta.

Na infância, a terra das Langas tem valor mítico, é o espaço positivo, onde o menino estava integrado à natureza. Agora, ao retorno, ele vê as coisas de modo diverso. A terra é vista em sua crua realidade, devastada pelos horrores da guerra, marcada pela miséria. Entretanto, à medida que observa os espaços relembrando, através deles, como vivia ali, a memória age justamente provocada pelas imagens/paisagens, isto é, pelo espaço da infância revisitado, e a imaginação é capaz de, num átimo, praticamente sobrepor os planos temporais. Esse instante, causado pela coincidência espaço-temporal, permite que ele se sinta como se tivesse retornado ao passado:

Entrei no prado e rodeei a vinha, que, entre as fileiras de parreiras, estava agora coberta de restolhos de trigo e queimada pelo sol... Pareceu-me impossível ter andado e brincado tanto por essas paragens, dali até a estrada, ter descido na ribeira para procurar as nozes e as maçãs caídas no chão, ter passado tardes inteiras com a cabra e com as meninas naquele pasto, ter esperado, nos dias de inverno, que o tempo melhorasse um pouco para poder voltar para casa. [...] Por um momento, tive a ilusão de que as meninas e a cabra estariam me esperando em

casa e que eu lhes contaria, orgulhoso, o grande acontecimento. (PAVESE, 1986, p. 44)

A busca de suas raízes corresponde não à necessidade de um pertencimento hereditário, descobrindo quem são seus verdadeiros pais, mas sim à certeza de que para ser feliz e se sentir “completo”, o homem precisa fixar-se à determinada terra:

Quem pode dizer de que carne sou feito? Já andei bastante pelo mundo para saber que todas as carnes são boas e se equivalem, mas é exatamente por isso que um homem se cansa e procura fincar raízes, fazer-se terra e lugar, para que a sua carne dure algo mais do que o ciclo comum das estações. (PAVESE, 1986, p. 9-10)

Vemos que não o incomoda o fato de não saber quem são seus ascendentes, mas o sentimento de, mesmo tendo percorrido outras terras e julgar-se um homem experiente (“Agora que conheci realmente o mundo e sei que ele é feito de tantas pequenas aldeias”), não conseguir identificar-se com nenhum lugar:

É difícil ficar sossegado. Há um ano que a tenho em mira e, mesmo que venha sempre que posso fugir de Gênova, minha aldeia me escapa das mãos. [...] Será possível que, aos quarenta anos e com todo o mundo que conheci, não saiba ainda o que é a minha aldeia? (PAVESE, 1986, p. 13)

Ele descobre na volta da América que tudo mudou na terra natal. As pessoas que fizeram parte de seu passado estão na maioria mortas, as granjas estão abandonadas ou pertencem a gente que ele não conhece. Mas se todas essas mudanças podem ser observadas, o espaço continua o mesmo quando visto pelos olhos da saudade:

...ao meu redor, as árvores e a terra estavam mudadas; o bosque de aveleiras havia desaparecido, reduzido a uns restolhos de milho...[...] Por sorte, nessa mesma tarde, voltando as costas para a Gaminella, eu tinha diante de mim a colina

do Salto, do outro lado do Belbo, com suas cristas, seus amplos prados que desapareciam nos cumes. E mais abaixo, o Salto também era todo coberto de vinhedos desfolhados, entrecortados por ribeiras, e as brenhas das árvores, os caminhos, as granjas esparsas estavam como os havia visto, dia após dia, ano após ano, sentado na viga de madeira atrás do rancho, ou na amurada da ponte. (PAVESE, 1986, p. 12)

No entanto, a maturidade adquirida faz com que o olhar do presente modifique o mesmo espaço. O homem racional e maduro se sobrepõe ao menino, para em seguida se deixar dominar, em alguns momentos, pela criança que foi um dia, num constante ir e vir entre os dois tempos:

Pela pequena estrada que margeia o Belbo, cheguei à amurada da pontezinha e aos juncos. E vi, na encosta, a parede do rancho, de pedras grandes e enegrecidas, a figueira retorcida, a janelinha vazia, e pensei naqueles invernos terríveis... [...] Eu havia esperado sempre por algo similar. Não imaginava, porém, que não iria encontrar mais as aveleiras. Isto queria dizer que estava tudo acabado...[...] É bem verdade que restavam bosquetes de aveleiras nas colinas, eu ainda podia encontrar-me nelas...(PAVESE, 1986, p. 12)

A descrição da paisagem se dá muitas vezes de forma a insinuar presenças, com a natureza desempenhando papel quase de personagem, participando da caminhada e envolvendo o homem nas sensações que provoca. É a Terra em sua manifestação, qual companheira sensual:

O sol queima nesses ermos, provocando reverberações nas charnecas e nos tufos de que eu já me esquecera. Aqui o calor não parece vir do céu, e sim de baixo, da terra, do fundo das videiras, a ponto de parecer sugar todo o verde e levá-lo para os ramos. Gosto desse calor, ele tem um cheiro próprio; eu também me sinto dentro desse cheiro, junto com tantas vindimas, ceifas e desfolhamentos, tantos sabores e tantos desejos que já não sabia que ainda trazia no corpo. (PAVESE, 1986, p. 35)

A paisagem, externa e visível, converte-se em interior, em espelho, em sentimento de pertencimento. Apesar de ver, com os olhos da razão, as mudanças causadas pelo tempo, Enguia procura reconstruir-se, com a esperança de, reencontrando o espaço dos velhos tempos, superar a barreira temporal. Tentando retornar ao “eu” da infância, sem rupturas e sem marcas, ele procura “ver” novamente o espaço que havia fixado na memória: “restavam bosquetes de azeleiras nas colinas, eu ainda podia reencontrar-me nelas” (PAVESE, 1986, p. 12).

Ao retornar, um simples passeio por aquelas terras tem o poder de trazer de volta toda sua história, não só recordando o que via naquele tempo, mas revivendo as próprias sensações e sonhos de aventura do menino de então. O jogo dos tempos verbais faz com que ocorra um “encontro” do homem com o menino, causando a “confusão” entre passado e presente:

Todos aqueles anos voltavam, bastava que erguesse os olhos dos campos para ver, sob o céu, os vinhedos do Salto, eles também se alastravam em direção a Canelli, na direção da estrada de ferro, do apito do trem, que noite e dia corria ao longo do Belbo, fazendo-me pensar em maravilhas, nas estações e nas cidades. (PAVESE, 1986, p. 13)

O lugar onde o ser humano nasce tem um grande significado em sua vida e o marcará intimamente para sempre, sendo, conseqüentemente, importante na afirmação da identidade. Mas essa identidade se constrói no decorrer da caminhada, e todos os espaços e tempos do ser formam um conjunto inseparável de experiências constitutivas, que não podem ser consideradas senão exatamente nessa acepção de conjunto.

Para Enguia, em contraposição ao espaço agora mítico da infância, a América foi desmistificada. Simbolizando o “mundo além” que ele sonhava conhecer, que na infância ainda não tinha um nome, ela era, enquanto desconhecida, o espaço

mítico, utópico, em que tudo seria possível. Depois de ter lá vivido, a América perdeu o encanto, pois ele descobriu o que é efetivamente a vida naquele mundo tão diferente do seu. De início, o país moderno e ensolarado representava para o jovem aventureiro e sem raízes a oportunidade, como significou para milhões de emigrados:

Quando ainda não pensava em voltar [...] vendo aquelas extensas colinas ensolaradas, disse para mim mesmo: “Estou em casa”. Também a América terminava no mar, e desta vez era inútil embarcar em algum navio, por isso me deixei ficar entre os pinheiros e as vinhas. (PAVESE, 1986, p. 23)

Mas a vida na América não era representada só pelas colinas ensolaradas, e, ao se deixar ficar, foi descobrindo que era apenas mais um, como todos os imigrantes, e por isso mesmo estranho, numa terra estrangeira. A insatisfação foi tomando corpo:

Mas na Califórnia não se lavra a terra. Parece mais trabalho de jardineiro. Encontrei alguns piemonteses, e isso me incomodou: não valia a pena ter atravessado o mundo inteiro para ver pessoas como eu que, ainda por cima, me olhavam de viés. (PAVESE, 1986, p. 23)

A solidão da América é diferente da solidão da aldeia, o sentimento de não-pertencimento o atormenta mais fortemente nesse mundo tão diverso, em que se sente cada vez mais desajustado. Percebe em pouco tempo que as colinas americanas não eram como as suas, e ali as pessoas eram ainda mais solitárias: “Havia mulheres, havia terras, havia dinheiro. Mas ninguém se satisfazia com o que tinha, ninguém – por mais que tivesse – parava ali. [...] Isso me dava medo. As pessoas não se conheciam nem mesmo entre si” (PAVESE, 1986, p. 27).

Vai se conscientizando de que a terra é o que efetivamente conta para ele. Na América ninguém se apegava a ela: “Atravessando aquelas montanhas, percebia-se, a cada curva, que ninguém jamais havia parado ali, ninguém as tocara com as mãos” (PAVESE, 1986, p. 27).

Um dos motivos do medo crescente na América era a violência resultante desse não conhecimento entre as pessoas. A individualidade solitária e a falta de entrosamento na sociedade exacerbariam os ânimos, pelo desespero do ser humano, dilacerado pela solidão, que ele sabe bem o que significa:

Era por isso que espancavam o bêbado até cair, o prendiam e o deixavam ali, como morto. E não era apenas a bebedeira, também as mulheres os deixavam violentos. Chegava o dia em que um tipo qualquer, para se sentir vivo, para se fazer conhecer, estrangulava a mulher, acertava-lhe um tiro enquanto dormia, fendia-lhe o crânio com uma chave-inglesa. (PAVESE, 1986, p. 27)

Bem sucedido nessa terra que o enriqueceu, percebe que nem toda a grandeza e a riqueza do novo mundo conseguem aplacar o sentimento de vazio: “Os ovos com bacon, os bons salários, as laranjas grandes como melancias não significavam nada, pareciam com aqueles grilos e aqueles sapos. Valia a pena ter vindo? Para onde ainda podia ir? Devia atirar-me do cais?” (PAVESE, 1986, p. 27). Havia girado o mundo, havia amadurecido, mas a insatisfação, a vontade de algo mais o incomodava, sem conseguir identificar o que o fazia sentir-se mal. Sabia, entretanto, que o mito da América perfeita tinha passado para ele: “Era um país grande demais, nunca chegaria a lugar algum. Não era mais aquele rapazola que, com o batalhão ferroviário, chegara à Califórnia em oito meses. Muitos lugares são como nenhum” (PAVESE, 1986, p. 74).

O capítulo XI do romance é especialmente emblemático. A narração de uma noite passada em meio ao deserto americano é de tal forma simbólica, misteriosa,

que nos faz buscar uma explicação além do que as palavras nos dizem. Estará nesse capítulo a mensagem maior da obra-síntese de Pavese? O Inferno particular, aquela verdade “escondida” de que falou Italo Calvino? Em artigo a respeito do livro, publicado em 1966, Calvino deixa uma pista da qual podemos inferir um outro sentido nesse capítulo:

Cada romance de Pavese gira em torno de um tema escondido, de uma coisa não dita que é a verdadeira coisa que ele quer dizer e que se pode dizer somente calando-a. Todo o entorno compõe um tecido de sinais visíveis, de palavras pronunciadas: cada um desses sinais tem por sua vez uma face secreta (um significado polivalente ou incomunicável) que conta mais do que aquela evidente, mas o seu verdadeiro significado está na relação que os liga à coisa não dita. *A lua e as fogueiras* é o romance de Pavese mais repleto de sinais emblemáticos, de motivos autobiográficos, de enunciações sentenciosas. (CALVINO, 1995, citado em PAVESE, 2010, p. 199, tradução nossa)<sup>67</sup>

O capítulo todo pode ser lido em sentido simbólico, interpretado como o período em que Turim encontrava-se ocupada por fascistas e o escritor, para escapar à participação efetiva na guerra e nas guerrilhas, refugiou-se em Serralunga nel Monferrato, nas montanhas, junto à irmã, onde permaneceu até o final do conflito. Dessa experiência de não participação na *Resistenza* restou uma marca profunda em Pavese, que a descreveu rica de detalhes, e mesmo com crueldade, pelo personagem Corrado, do romance *La casa in collina*. Como ele um professor, Corrado tenta, vagando pelas colinas, em divagações e justificativas, evadir-se das

---

<sup>67</sup> Ogni romanzo di Pavese ruota intorno a un tema nascosto, a una cosa non detta che è la vera cosa che egli vuole dire e che si può dire solo tacendola. Tutt'intorno si compone un tessuto di segni visibili, di parole pronunciate: ciascuno di questi segni ha a sua volta una faccia segreta (un significato polivalente o incomunicabile) che conta più di quella palese, ma il loro vero significato è nella relazione che li lega alla cosa non detta. *La luna e i falò* è il romanzo di Pavese più fitto di segni emblematici, di motivi autobiografici, di enunciazioni sentenziose. (CALVINO, 1995, citado em PAVESE, 2010, p. 199)

responsabilidades que as questões políticas do momento estavam a exigir de todos e de cada um.

Voltando a Enguia, o sentimento de inadequação e medo, causados pela imensidão das paisagens americanas, estende-se, numa espécie de propagação do vazio interior do personagem, impossibilitando um satisfatório contato humano com aquela gente tão diferente (que é, ao mesmo tempo, tão igual em sua solidão). Essa inadequação com o que encontra pelo caminho é que o faz parar para avaliar a aventura que o mantém longe de seu país: “O fato é que eu sabia que não teria durado, e a vontade de fazer, de trabalhar, de me expor, morria entre minhas mãos. Aquela vida e aquela gente às quais havia me acostumado há dez anos voltavam a me dar medo e a me irritar” (PAVESE, 1986, p. 77).

O espaço que os personagens percorrem, e aquele ao redor deles, refletem o estado de ânimo, as frustrações, os problemas e os desajustes de cada um, e também da situação coletiva. Isso é expresso por meio de imagens, da luz, da escuridão, de detalhes da natureza, de objetos, animais, paisagens e mesmo de pessoas descritas. No momento em que Enguia se sente perdido, abandonado pela sorte no deserto americano, que não é a sua “casa”, todos os detalhes contribuem para enfatizar seu desajuste. A natureza é adjetivada em sinestésias, e parece crescer num infinito, retratando e abarcando todo o desassossego do personagem:

Fazia frio, um frio poeirento, o campo estava deserto. Dizer campo é exagero. Estendia-se até perder de vista uma planície cinzenta, de areia espinhosa e montículos que não eram colinas, e os postes das ferrovias. (PAVESE, 1986, p. 74)

Bachelard (2000), ao comentar um poema de Rilke, diz que quando o espaço é um valor, ele cresce. Para Enguia, nesse momento em que se encontra

sozinho e sem saída aparente em pleno deserto, o espaço assume um valor de totalidade diante da sua insignificância perante a imensidão a ser enfrentada. Para Bachelard “é por sua imensidão que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem” (BACHELARD, 2000, p. 207).

Para Enguia, nessas terras, porque não são as suas, a própria natureza mostra-se ameaçadora, assumindo personalidade e provocando os sentidos: “A planície estava esmaecida, manchada de sombras vagas e, na noite, mal se via a estrada. O vento continuava gemendo, gelado, sobre a areia, e agora os cachorros estavam calados; percebiam-se suspiros, sombras de vozes.” (PAVESE, 1986, p. 77). A planície cinzenta do deserto “estendia-se até perder de vista” com montículos “que não eram colinas” (p. 74). A oposição entre as paisagens dessa planície e os espaços de sua memória acentua a saudade. Ao pensar em seus vales e colinas italianos, percebe que a eles já tendia a retornar: “Estava com uma vontade louca de coisas diferentes... Estava certo de que, com o fim da guerra, cruzaria o mar; a vida que eu levava era desagradável e provisória” (p. 74).

A ideia de oposição entre o grande deserto e o aconchego do pequeno vale da Gaminella (a ele parece pequeno porque é espaço íntimo) levam-no ao devaneio da “imensidão íntima” de que nos fala Bachelard: “A contemplação da grandeza determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (BACHELARD, 2000, p. 189).

Esse infinito para Enguia é o caminho percorrido desde seu mundo distante, a terra que deixou. O devaneio que toma conta dele funciona como uma interrupção

do tempo, em que o espaço o conduz por uma viagem interior. Enguia vê e não vê a paisagem ao seu redor, pois ela o transporta para dentro de si mesmo, de tal forma que chega a “sentir” o cheiro do sal (sabemos que o “cheiro do sal” não existe, a substância é inodora), como uma metáfora do mar, único meio capaz de permitir seu retorno a casa:

Tive tempo de contar todas as pedras do leito da estrada, os dormentes, os flocos de um cardo seco, os caules grossos de dois cactos na depressão sob a estrada. As pedras do leito da estrada tinham aquela cor queimada pelo trem que têm em todo o mundo. Um ventinho soprava sobre a estrada, me trazendo um cheiro de sal. Fazia frio como no inverno. O sol já havia se posto, a planície desaparecia. (PAVESE, 1986, p. 75)

É nessa situação que o próprio trem, na sua terra símbolo da aventura possível, uma vez que sonhava em com ele viajar para terras distantes e viver grandes aventuras, transforma-se em ameaça. De esperança de salvação - (“O único sinal de civilização era dado pela estrada de ferro e pelos fios dos postes. Se ao menos passasse um trem!”) - o trem passa a monstro, capaz de agredir a própria natureza e enclausurar o homem:

Depois veio o trem. No início, parecia um cavalo, e já se entrevia o farol. De repente pensei que fosse um carro ou aquela carroça dos mexicanos. Depois, encheu toda a planície de ruídos e lançava chispas. Quem sabe o que as cobras e os escorpiões imaginam, pensei. Arremessou-se sobre mim na estrada, iluminando pelas janelinhas a caminhonete, os cactos, um animalzinho assustado que fugiu aos saltos; e corria sacudindo, reabsorvendo o ar, esbofeteando-me. Eu o havia esperado tanto que, quando a escuridão voltou a cair e a areia tornou a gemer, disse a mim mesmo que nem no deserto essa gente nos deixa em paz. Se amanhã tivesse de sumir, esconder-me, para evitar a reclusão, sentia já sobre mim a mão do policial como o silvo do trem. Esta era a América. (PAVESE, 1986, p. 77)

Diante dessa terra povoada de ameaças, até a lua, eterna em sua placidez, parece perigosa:

Com a noite já alta, fui despertado por uma grande algazarra. Parecia que toda a planície era um campo de batalha ou um curral. Havia uma luz avermelhada. Desci da caminhonete tenso e dolorido. Havia surgido, entre as nuvens baixas, uma fatia de lua que parecia uma ferida feita a faca, ensanguentando a planície. Fiquei a contemplá-la por algum tempo. O susto foi mesmo grande. (PAVESE, 1986, p. 78)

Ao citar esse parágrafo do livro, permitimo-nos abrir um parêntese para comentar a última frase “Mi fece davvero spavento” utilizada no original. A tradução de 1986 a coloca como “O susto foi mesmo grande”. No nosso entender, para que a intensidade do sentimento a ser expresso pelo narrador, como sequência lógica do efeito de todo o peso da influência da lua no seu estado de ânimo, estaria mais adequada a tradução de “spavento” na acepção de medo, conforme a tradução de 2002: “Senti muito medo”.<sup>68</sup>

Vemos que a construção do espaço funciona como aspecto central na representação do estado de ânimo do personagem, assumindo, assim, papel importante na determinação de suas ações. A terra, portanto, é um dos elementos que direcionam seu comportamento. Isso fica patente na noite decisiva em que encontra um conterrâneo, que lhe dá notícias da aldeia e de seu amigo Nuto. Enguia fica de tal forma perturbado que, saindo do trabalho determinado a espreitar, é tomado por sentimentos e sensações que o deixam transtornado. Fica aturdido ao pensar em quanto podem ser negativas a grandeza, o progresso e a liberdade de que se goza na América para o homem que precisa de raízes: “Será que esta gente

---

<sup>68</sup> A palavra *spavento* pode admitir várias traduções em português, entre elas: susto, sobressalto, medo, assombro, desassossego, apreensão, terror, espanto (DICIONÁRIO MARTINS FONTES italiano-português. Coord. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 1038).

também não tinha vontade de deitar na grama, de fazer coro com os sapos, de ser dona de um pedaço de terra do tamanho de uma mulher, e de dormir de verdade, sem medo?” (PAVESE, 1986, p. 27).

Nesse sentido a terra, símbolo de poder e de liberdade, é, contraditoriamente, sinal de frustração e violência:

Agora sabia por que, de vez em quando, encontrava-se pelas estradas uma moça estrangulada, num automóvel ou dentro de um quarto ou no fundo de um beco...os campos, também as vinhas, pareciam jardins públicos, canteiros falsos como os das estações de trem, ou então estavam sem cultivo, terra queimada, montanhas de sucata... (PAVESE, 1986, p. 27)

O encontro com um conterrâneo - também errante e desajustado no espaço americano - enfatiza a inadequação a esse mundo. Depois da longa conversa mantida no bar, o passeio pela noite o leva a um intenso questionamento interior:

Naquela noite, antes de descer para Oakland, saí do bar e acendi um cigarro no descampado, longe da estrada por onde os carros passavam, na lombada vazia. Não tinha lua no céu, mas sim um mar de estrelas, tantas quantas eram as vozes dos grilos e dos sapos.[...] No escuro, sentindo aquele cheiro de jardim e de pinheiros, compreendi que aquelas estrelas não eram as minhas... (PAVESE, 1986, p. 26)

O diálogo com o outro italiano e, logo após e como consequência, consigo mesmo, é fundamental para sua decisão de retornar à Itália. Vemos que mais uma vez o personagem é conduzido à ação, em última instância, pelo efeito do espaço:

O país era grande, tinha espaço para todos... mas ninguém se satisfazia com o que tinha, ninguém – por mais que tivesse – parava ali... atravessando aquelas montanhas, percebia-se, a cada curva, que ninguém jamais havia parado ali, ninguém as tocara [as montanhas] com as mãos. [...] Mas para onde ir? Eu havia chegado ao fim do mundo, à última costa, e estava cansado. Foi então que comecei

a pensar que eu podia atravessar de volta as montanhas. (PAVESE, 1986, p. 27-28)

E Enguia conscientiza-se de que seu tempo na América terminou. Ele está pronto para mais uma etapa de sua busca. O que descobriu por lá é que o progresso e a modernidade por si sós não dão ao homem as respostas que ele procura. Ele atravessou o mar como queria, viveu as aventuras que sonhava nas terras distantes que imaginava. Viveu o mito da América, desmontou a utopia. Os sonhos de menino de “ir além” estavam satisfeitos, mas teria valido a pena? Ele não sabe, essa resposta ainda não encontrou. E é para continuar a busca que ele retorna à aldeia, esperando (ou melhor, o menino que tentava sobreviver nele esperava) encontrar intacto o Paraíso que vivia em suas recordações. Nessa volta, defronta-se com a dura realidade do pós-guerra. Os conflitos deixaram profundas marcas na terra e nas pessoas. A terra traz ainda marcas objetivas, como os cadáveres dos jovens mortos. A morte não escolhe ideologia, e cadáveres fascistas e *partigiani* surgem como se brotados da terra, trazidos pela chuva, como manifestação da natureza. Nas pessoas, as marcas são: o patrimônio acumulado de sacrifícios, desesperança e desespero, cujo retrato maior é Valino; a solidariedade e a consciência de que é preciso fazer alguma coisa e seguir adiante, do que Nuto é a expressão mais completa; e a esperança de um futuro diferente, figurada na infância de Cinto. Também as mulheres - que não encontra na volta, mas delas tem notícias - são importantes para as descobertas que o levam à desmitificação do Paraíso imaginado e do Inferno vivenciado.

#### 4.4 AO ENCONTRO DO PURGATÓRIO

Segundo Bakhtin, “o encontro é um dos mais antigos acontecimentos formadores do enredo do epos (em particular do romance)” (BAKHTIN, 1998, p. 223). No cronótopo do encontro predomina o matiz temporal, e ele se distingue por um forte grau de intensidade do valor emocional. Para a efetivação desse acontecimento, o cronótopo da estrada vai apresentar significado particularmente importante, pois é na estrada que normalmente acontecem vários tipos de encontro (BAKHTIN, 1998, p. 349). Bakhtin afirma que “rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronótopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho” (BAKHTIN, 1998, p. 223).

Enguia vai encontrando, em sua jornada, além das paisagens evocativas, vários personagens que colaboram para a descoberta de sua verdade. Também a descoberta é um motivo cronotópico, e quase sempre ocorre de maneira epifânica, desempenhando papel decisivo na trajetória e na vida do herói. Referindo-se ao tempo de aventuras no romance grego, Bakhtin afirma que vários são os

motivos isolados que entram como elementos constitutivos nos enredos dos romances. Tais motivos, como encontro, despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descoberta, reconhecimento, não reconhecimento e outros, entram como elementos constitutivos não só de romances de várias épocas e de vários tipos, mas em obras literárias de outros gêneros. Esses motivos são cronotópicos por natureza. (BAKHTIN, 1998, p. 222).

Muitos desses encontros acontecem enquanto percorre a estrada, que é imagem tanto concreta quanto figurativa do espaço e da passagem do tempo. A estrada apresenta também, na literatura, um valor alegórico. Simbolicamente pode

representar o caminho da vida, e é a imagem por excelência do tempo que flui<sup>69</sup>. É a união temporal e espacial - cronótopo, portanto – a propiciar, por acaso ou por destino, os mais variados encontros entre diferentes personagens, que cumprem as mais diversas ações. Para Bakhtin é na estrada que

cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos”. (BAKHTIN, 1998, p.349-350)

Nas obras de Pavese a estrada é a imagem do destino, tema que faz parte das reflexões do escritor, ao qual frequentemente ele retornava em seu diário. Em 2 de janeiro de 1950, ele anotava: “É destino aquilo que se faz sem saber, abandonando-se. Em certo sentido, tudo é destino: nunca se sabe o que se faz” (PAVESE, 1988, p. 393).

Ele havia já utilizado especificamente a imagem da estrada, simbolizando um passado distante e mítico, no conto “A estrada”<sup>70</sup>. Nele, Édipo conversa com um mendigo que encontra pelo caminho. A estrada é símbolo da busca humana de sentido, em que o percurso já está traçado pelo destino, sem vias alternativas. Esse mesmo destino vai mostrar, no entanto, que o homem é vítima das suas próprias ações. Para Édipo, a estrada do homem é traçada pelo destino; para o mendigo, ela é a representação da viagem e do conhecimento:

<sup>69</sup> Lembremos o início da *Divina Comédia*: “Nel mezzo del cammin di nostra vita” (“No meio do caminho de nossa vida”), que nos remete diretamente à ideia da estrada-percurso da vida do homem. (ALIGHIERI, D. *La divina commedia – Inferno*. Firenze: La nuova Italia, 1999, p. 4)

<sup>70</sup> O conto “La strada” consta do livro *Dialoghi con Leucò*, publicado em 1947 pela Editora Einaudi. No Brasil, *Diálogos com Leucò* foi publicado em 2001 pela Cosac & Naify Edições, na Coleção Prosa do Mundo, com tradução de Nilson Moulin.

- Não sou um homem como os outros, amigo. Fui condenado pela sorte. Havia nascido para reinar entre vocês... Agora não vejo mais nada e as montanhas são apenas cansaço. Cada coisa que faço é destino.[...] Teria podido ser um homem como os outros. Mas não, havia o destino. Tinha de caminhar e ir parar justamente em Tebas. Tinha de matar aquele velho. Vale a pena fazer uma coisa que já estava feita quando você ainda não existia?

- Vale a pena, Édipo. Cabe a nós e nos basta. Deixe o resto com os deuses...[...] Você também viveu a vida de todos; foi jovem e viu o mundo, riu e brincou e falou, mas sem sabedoria; desfrutou as coisas, o despertar e o repouso, e palmilhou as estradas. Agora está cego, concordo. Mas você viu outros dias. (PAVESE, 2001, p. 88)

O cronótopo da estrada funciona nesse conto como organizativo da ação. O diálogo, isto é, a palavra, entre Édipo e o mendigo, representa as contradições do homem consigo mesmo e com o outro, caracterizando o dialogismo e o sentido polifônico do conto.

Para Pavese, a estrada provavelmente tinha um significado especial quando anotou no diário em 25 de abril de 1945: “Percorrer a estrada e encontrar maravilhas, eis o grande motivo – especialmente teu” (PAVESE, 1988, p. 305). Nessa data, os resistentes *partigiani* ajudavam as forças aliadas a libertar a sua Turim da ocupação das tropas nazistas, pondo fim à ameaça fascista que ainda rondava o panorama político. Provavelmente para todos os intelectuais, e para o povo italiano, era o momento de esperar maravilhas, com as estradas do destino abrindo-se, mais promissoras.

Retornando aos personagens de *A lua e as fogueiras*, eles são muito diferentes entre si, com situações econômicas e sociais distintas. Comungam, no entanto, dos mesmos sentimentos e problemas, como o medo, a revolta, a tristeza, o desânimo, a desesperança, a angústia, e, sobretudo, a inadaptação diante das

mudanças e transformações histórico-econômicas e sociais de seu tempo. Eles, como o protagonista, exprimem em suas palavras e atitudes as angústias frente à realidade que os cerca, e experimentam a falta de um lugar próprio no mundo. Ou, no caso de Nuto, a luta pela manutenção desse lugar. Daí surgem, para citar apenas alguns exemplos, a necessidade das idas e vindas de Enguia, o apego à casa de Nuto, a loucura de Valino e a desesperança do Cavaleiro.

Não só no espaço rural isso acontece. Na cidade, essas características são representadas pelas atitudes e discursos de personagens-tipo como o padre, a professora, o médico, que desenvolvem verdadeira campanha anticomunista, na tentativa ferrenha de manutenção da ordem vigente. A eles se opõe Nuto, o único que transita com Enguia pelos dois espaços. É Nuto que faz a “ponte” entre campo e cidade, bem como representa um ponto de equilíbrio e segurança para o herói.

Ao tratar da dualidade campo x cidade, percebemos a coexistência no romance de dois grandes cronótopos interagindo, na perspectiva da dialogicidade interna da obra: **o cronótopo idílico**, em que o campo vai ser apresentado dentro de uma perspectiva de tempo cíclico, e **o cronótopo espacial urbano**, dentro de um tempo histórico, representado pela cidade. O tempo histórico caracteriza-se pela ausência de ações que se repetem, e é representado pelo sentido progressivo dos efeitos do tempo na vida dos personagens. Normalmente apresenta uma multiplicidade de acontecimentos, em que aparecem em relevo as referências históricas da passagem do tempo, e há um dinamismo no plano temporal.

No ritmo cíclico do tempo, característico do idílio, manifestam-se especialmente, de acordo com Bakhtin (1998), três características:

— em primeiro lugar, “a adesão orgânica e a ligação da vida e dos acontecimentos a um lugar – o país de origem com todos os seus recantos, suas

montanhas, vales, campos, rios, florestas e a casa natal” (BAKHTIN, 1998, p. 333). A essência dessa adesão vai ser dada pela unidade de lugar, que engloba a continuidade secular das gerações, unindo a infância à velhice, num repetir-se infindável de condições e ações na vida, o que contribui para essa noção de ritmo cíclico;

— em segundo lugar, o microcosmo do idílio apresenta uma limitação da vida aos seus fatos básicos, como o nascimento, a morte, o casamento, o trabalho, a comida e a bebida. Entre eles, não existem contrastes, apresentando importância similar e valor igual, o que exclui o sentido de quotidianidade dos fatos básicos da vida. Essa exclusão do aspecto realista, que reveste os acontecimentos de uma “aura elevada”, vai fazer com que eles sejam apresentados de forma atenuada e até sublimada, como é o caso, por exemplo, da esfera sexual da vida;

— a terceira particularidade do idílio, é a “fusão da vida humana com a vida da natureza”(BAKHTIN, 1998, p. 334), em que os fenômenos e os acontecimentos de uma e de outra se dão numa linguagem comum, e na maioria das vezes metafórica.

Quando trata de Gênova e da América, Enguia sofre porque não consegue identificar nesses espaços justamente as características naturais do tempo cíclico que embalara sua vida até então. Em Gênova a decepção e a inadaptação são tão fortes que ele se sente perdido:

Lembrei da desilusão que tivera na primeira vez que andei pelas ruas de Gênova. Andava por entre as pessoas, buscando um pouco de mato. Havia o porto, isso sim, havia os rostos das moças, havia as lojas e os bancos, mas onde estavam um junco, um cheiro de lenha, um pedaço de vinha, onde estavam? (PAVESE, 1986, p. 65)

Na América é a ausência dessa adesão à terra que o perturba: “E esses, pensei, onde têm suas casas? É possível nascer e viver num país como este? [...] Deixar a estrada, internar-se por entre as depressões e os cactos, sob as estrelas, seria possível?” (PAVESE, 1986, p. 76).

Essa ausência de identidade com a América é sentida também em relação às pessoas que lá encontra. São exemplos os relacionamentos amorosos, de que falaremos ao tratar das mulheres. Apesar do desajuste na “moderna” América, existe a dupla perspectiva de Enguia como homem da terra e “moderno” homem de negócios, que ora se enquadra em um tempo/espaço, ora em outro. É representativa desse duplo aspecto, e também da passagem do tempo em ambas as perspectivas - histórica e cíclica -, a visita que ele faz, ao retornar à Itália, a Canelli, cidade que na adolescência representava “as portas do mundo”. Ao mesmo tempo em que identifica os velhos cheiros, as flores, as casas, as árvores, percebe as mudanças ocorridas com o progresso, e a conseqüente agitação na vida diária das pessoas:

Entrei em Canelli por uma avenida larga que, na minha época, não existia, mas logo senti o cheiro, aquela pontinha de vinhaço, de arzinho do Belbo e de vermute. As ruelas eram as mesmas, com aquelas flores nas janelas, e eram os mesmos rostos, os mesmos fotógrafos, os mesmos palacetes. Onde o movimento havia aumentado era na praça – um novo bar, um posto de gasolina, um vaivém de motocicletas...mas o grande plátano ainda estava lá. (PAVESE, 1986, p. 71)

É em Canelli que ele vive, simbolicamente, a “junção” de suas estradas: ao cumprir as atividades rotineiras do homem de negócios em que se transformou (seu tempo presente “real”), ele consegue também “sentir” o tempo passado, transportado pelas lembranças. Canelli não é o paraíso, mas também não é um

inferno. É nesse entre-lugar que Enguia parece encontrar-se realmente com sua estrada:

Passei de manhã cedo no banco e no correio...Desde menino não me enganara: no mundo, Canelli tinha seu significado, daqui se abria uma ampla janela. Da ponte do Belbo, olhei o vale, as colinas descendo na direção de Nizza. Nada mudara.[...] Então me dei conta de que tudo havia mudado. Canelli me agradava por si mesma...Me agradava porque tudo acabava aqui, porque era o último lugar onde as estações, e não os anos, se alternam...daqui partia uma estrada que passava por Gênova e levava quem sabe aonde. Eu a havia percorrido, começando na Gaminella. Se voltasse a ser menino, a teria percorrido uma outra vez...(PAVESE, 1986, p. 71)

Os diálogos importantes e/ou determinantes são travados sempre em situações espaciais “verticais” ou limítrofes, em que os personagens sobem a colina (a subida final será epifânica), posicionam-se em degraus, descem a ribeira ou um declive de terreno, apoiam-se em sacadas, na amurada da ponte e outros locais similares<sup>71</sup>. Todos esses espaços constituem cronótopos identificáveis com o **cronótopo da soleira**. Os personagens encontram-se em posições corporais de onde o ângulo de visão permite a observação de pontos distintos de uma mesma situação. Algumas vezes essa possibilidade da visão inusitada do espaço simboliza a “visão” de dois tempos distintos, como é o caso da sacada do hotel onde Enguia e

---

<sup>71</sup> Durand afirma que “é natural que esquemas axiomáticos da verticalização sensibilizem e valorizem positivamente todas as representações da verticalidade, da ascensão à elevação” (DURAND, 1997, p. 127). Baseando-se em Bachelard (que por sua vez “entretive-se com o pensamento” de Wallon, médico, filósofo e psicólogo que dedicou-se à Psicologia do Desenvolvimento do Pensamento), Durand diz que “talvez a noção de verticalidade como eixo estável das coisas esteja em relação com a postura ereta do homem, cuja aprendizagem lhe custa tanto”. De qualquer forma, é notável a frequência das práticas ascensionais na narração dos mitos, rituais e práticas no caminho do herói. Ainda citando Durand: “como bem viu Eliade, a escada figura plasticamente a ruptura de nível que torna possível a passagem de um modo de ser a outro. A ascensão é, assim, a ‘viagem em si’, a ‘viagem imaginária mais real de todas’”. (DURAND, 1997, p. 128).

Nuto conversam. Dela, estendendo o olhar pela paisagem é como se revisitassem o passado, objeto das conversas:

Ao anoitecer, ele vinha ao Ângelo, e ficávamos tomando ar fresco na sacada do meu quarto. A sacada dá para a praça, e a praça era uma grande confusão, mas nós olhávamos para além dos telhados, para os vinhedos brancos, iluminados pela lua. (PAVESE, 1986, p. 29)

Essa característica pode também ser identificada com a particularidade menipeica que resultou na modalidade do fantástico experimental. Embora não seja possível identificar a modalidade no romance de Pavese, podemos encontrar a particularidade da “observação feita de um ângulo de visão inusitado como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação” (BAKHTIN, 2010, p. 132). É do alto da colina, por exemplo, que no final Enguia ouve de Nuto a verdade sobre Santina.

Vão se revelar particularmente importantes no caminho da busca percorrido por Enguia os encontros com Nuto, o menino Cinto e o pai deste, o camponês Valino. Estes três personagens funcionam como espelhos que refletem a imagem de um Enguia “possível” no passado, no presente e no futuro: Nuto é o homem que ele gostaria de ser; Cinto, o menino que ele gostaria de voltar a ser, e Valino, o homem que ele poderia ter sido, caso não tivesse seguido o caminho que seguiu. Portanto, encontrá-los, ver como estão, como vivem e tentar entendê-los é como confrontar-se consigo mesmo, com um outro “eu” no presente, no passado e no futuro, se tivesse vivido outro destino. Isso lhe permite resgatar, na memória, acontecimentos e avaliar as escolhas feitas ou, diante da impossibilidade delas, o que o destino lhe proporcionou. É a partir dessas constatações que Enguia vai perceber não o Paraíso que idealmente esperava (re)encontrar, nem o Inferno que se lhe apresentava em

fragmentos de realidade, mas o Purgatório intermediário entre ambos, que faz parte da caminhada do homem. Vejamos esses encontros/funções individualmente.

#### **4.4.1 Os “eus” possíveis**

##### 4.4.1.1 Nuto e o Fogo revelador

Nuto é o amigo de sempre. Enguia nem mesmo sabe quando o conheceu, existindo controvérsia entre os dois sobre quando teria sido a primeira vez em que se viram. O que Enguia sabe, porém, é que em todas as ocasiões em que essa primeira vez poderia ter ocorrido, havia festa. A descrição da noite em que pensa ter conhecido Nuto é de uma festa da colheita, típica manifestação popular de raízes pagãs e míticas:

Estávamos no terreiro, na escuridão, uma porção de gente – empregados, jovens camponeses dos arredores, mulheres -, e havia quem cantava, quem ria, e debulhávamos as espigas, em meio ao cheiro seco e poeirento das palhas...Nuto estava lá essa noite...e ele bebia como um homem adulto. Devia ter uns quinze anos, mas para mim já era um homem. Todos falavam e contavam histórias...Nuto trouxera a viola, e em vez de trabalhar, tocava. Já tocava bem nessa época. No final todos tinham dançado e diziam: “Bravo, Nuto”. (PAVESE, 1986, p. 111-112)

Como mencionamos ao tratar da fundamentação teórica deste trabalho, embora o elemento cômico não apresente peso considerável no romance, algumas situações apresentam características marcantes da cosmovisão carnavalesca, notadamente os festejos e rituais dos quais Enguia e Nuto participam. São exemplos as festas animadas por Nuto:

...e me falou do concurso realizado em Nizza no ano anterior, quando vieram bandas de todos os cantos, de Cortemilia, de San Marzano, de Canelli, de Neive, e tocaram, tocaram, as pessoas nem se mexiam mais... até o padre escutava a música, as pessoas bebiam só por hábito, à meia-noite ainda tocavam...houve

discussão, corre-corre, garrafadas... Naquela mesma noite, para dar uma lição aos ignorantes, Nuto tomou a estrada principal e tocou sem parar até Calamandrana. O amigo havia seguido Nuto e sua banda de bicicleta, ao luar. Eles tocavam tão bem que, das casas, as mulheres pulavam da cama e batiam palmas. Então a banda parava um pouco e começava uma outra música. Nuto, no meio, dirigia todos com seu clarinete. (PAVESE, 1986, p. 26)

Também as manifestações religiosas, que se combinam com elementos rituais e festas profanas, servem a enfatizar os festejos de tipo carnavalesco com especial focalização na praça pública, “símbolo da universalidade pública” (BAKHTIN, 2011, p. 144), na liberdade e igualdade entre as classes sociais, o riso e a revogação, durante alguns dias,

das leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca; [...] revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. Elimina-se toda *distância* entre os homens e entra em vigor uma categoria carnavalesca específica: *o livre contato familiar entre os homens*. Este é um momento muito importante da cosmovisão carnavalesca. Os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca. (BAKHTIN, 2011, p. 140)

Essas festas e manifestações são algumas das lembranças mais agradáveis entre as muitas que Enguia conserva de sua adolescência. Nessas ocasiões ele se sentia participante da “vida familiar”, compartilhando sempre com o amigo as alegrias e os eventos, principalmente ao se aproximar, quase em pé de igualdade, das moças da Mora, cotidianamente tão “superiores”. Também a presença do elemento *fogo* nas diversas manifestações tratadas no romance colabora para a percepção que defendemos. Para Bakhtin, “é profundamente ambivalente a imagem

do fogo no carnaval. É o fogo que destrói e renova simultaneamente o mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 144).

Nuto desperta a admiração do menino Enguia desde o início, pois embora seja apenas três anos mais velho, é para ele um mestre e um guia, porque tem já a independência e o conhecimento que ele almeja (mesmo sem saber ainda que os almeja). Na rememoração dessa época, Enguia lembra de muitas coisas importantes que Nuto lhe ensinou. Foi ele que o fez descobrir, por exemplo, que a vida oferecia alegrias que iam além das brincadeiras de menino. Eles passaram juntos o tempo “intermediário” da vida, em que Nuto ensina-lhe “coisas de adolescente”, ao mesmo tempo em que participa com ele das brincadeiras de menino:

Sabíamos que saindo com ele não faríamos apenas brincadeiras de meninos, não se perdia tempo, alguma coisa acontecia todas as vezes – conversava-se, encontrava-se alguém, descobria-se um ninho especial, um animal nunca visto, conhecia-se um lugar novo – em resumo, era sempre proveitoso. (PAVESE, 1986, p. 112)

Mas a mais marcante função do Nuto adolescente/homem na vida do Enguia criança/adolescente é fazê-lo sentir-se alguém, reconhecer-se importante ao se comunicar. É Nuto quem lhe faz ver, pela primeira vez, as possibilidades da palavra:

Nuto me agradava porque nos entendíamos bem e ele me tratava como um amigo. Já tinha aqueles olhos rasgados de gato, e quando acabava de dizer alguma coisa, pedia: “Se estou errado, me corrija”. Foi assim que comecei a entender que não se fala apenas por falar, para dizer “fiz isso, fiz aquilo”, “comi e bebi”, mas sim para expressar uma ideia, para entender como o mundo funciona”. (PAVESE, 1986, p. 112)

O desejo de aventura do menino Enguia nasceu, como agora o homem Enguia reconhece, motivado por essa amizade. Durante os anos em que viveu na

Mora, ele aprendeu com Nuto pelas estradas, pelas longas conversas e pelas histórias contadas. E esse outro quase-menino ensinou-lhe sobretudo onde e como buscar o conhecimento:

Quando chegava de manhã e me encontrava na eira, debaixo do sol, dividia em dois o cigarro e o acendíamos; depois dizia: - Vamos remexer no telhado... – Lá em cima havia uma caixa que continha uma porção de elásticos estragados, trastes velhos e montões de crinas. Nuto revolia aquela caixa – tinha muitos livros semidestruídos, velhas páginas cheias de mofo, cadernos de despesas, quadros quebrados. Ele erguia esses livros, sacudia-os para tirar fora o mofo... Tinha uns escritos em latim, como o livro de missa, obras com figuras de mouros e animais, e assim eu conheci o elefante, o leão, a baleia. Nuto pegava alguns e levava para casa, debaixo da camiseta. – Afinal – dizia – ninguém usa eles mesmo...São livros, você deve lê-los o mais que puder. Será sempre um coitado se não ler os livros. (PAVESE, 1986, p. 131)

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2002), o livro fechado significa matéria virgem e conserva seu segredo; quando aberto a matéria torna-se fecunda e quem o abre investiga, toma para si o conteúdo. Nuto, ao abrir os livros, faz mais do que apenas mostrar a Enguia o que eles contêm, ele instiga em Enguia a sede do conhecimento, e mostra-lhe, figurativamente, que deve “impregnar-se” do conhecimento para ser alguém.

O amigo Nuto será o equivalente mais próximo à família que ele não teve. Será o professor, o modelo:

Nuto sabia das coisas, era como se fosse adulto... Envergonhava-me de ser apenas um menino, um empregado, de não saber conversar como ele, me parecia que sozinho eu nunca seria capaz de fazer coisa alguma. Mas ele me dava confiança, me dizia que queria me ensinar a tocar bombardino, levar-me às festas em Canelli, me fazer dar dez tiros no alvo. (PAVESE, 1986, p. 113)

A consciência do papel de Nuto na sua formação nunca o abandonou e ele reconhece que sem Nuto não teria sido a mesma pessoa, embora saiba da importância de seu próprio papel nessa caminhada:

Dizia-me que o ignorante não se conhece pelo trabalho que faz, mas como o faz... – Não se deve ter medo – me dizia – só se aprende fazendo. E para isso basta ter vontade ... Se estou errado, me corrija. Nos anos seguintes, aprendi muitas outras coisas com Nuto, ou quem sabe era eu mesmo que estava crescendo e começava a entender as coisas por mim. Mas foi ele quem me disse que com o trem se vai por toda parte...e o mundo inteiro é uma rede de estradas e de portos...(PAVESE, 1986, p. 113-114)

O caráter cíclico do tempo (e da vida) é enfatizado ao se repetir com Nuto o que havia acontecido com Angiolina, a irmã de criação de Enguia. Ela perdeu a mãe quando tinha onze anos, e a partir daí teve de abdicar da infância para assumir as funções de mãe de família:

Angiolina, a mais velha, tinha um ano a mais que eu; e foi somente aos dez anos, no inverno em que Virgilia morreu, que eu soube, por acaso, que não era seu irmão. A partir desse inverno, Angiolina, mais ajuizada, teve de deixar de passear conosco pela ribeira e pelos bosques; tomava conta da casa, fazia o pão e os rabiole, buscava minha pensão na prefeitura. (PAVESE, 1986, p. 10)

Também Nuto, com a morte do pai, teve de abandonar a música para assumir o trabalho paterno, na marcenaria: “Nuto me disse que teve de optar – carpinteiro ou músico – e assim, depois de dez anos de festas, com a morte do pai, abandonou o clarinete” (PAVESE, 1986, p. 17).

Sendo exemplo de equilíbrio, Nuto conseguiu, na visão de Enguia, viver seus vários tempos e sair deles positivamente, conservando o que de bom deve permanecer de cada fase da vida. Ao entrar na adolescência ele já era sábio o suficiente para vivê-la plenamente:

Gosto de conversar com Nuto. Hoje somos homens e nos conhecemos bem. Mas antes, na época da Mora, quando eu trabalhava na granja, ele – que é três anos mais velho do que eu – já sabia assobiar e tocar viola, era procurado e escutado, conversava com os adultos e os mais novos como eu, já piscava o olho para as mulheres. (PAVESE, 1986, p. 18)

Na passagem para a idade adulta, soube também manter a sensatez necessária para deixar de lado as paixões da juventude e continuar a vida de outra forma:

Hoje Nuto está casado – um homem feito -, trabalha e dá trabalho.

- Você era apaixonado pela música – disse a Nuto. – Por que a deixou? Por causa da morte de seu pai?

Nuto dizia que, em primeiro lugar, viver de música não dá dinheiro, e depois os músicos gastam muito, não sabem nunca quem é que paga, com o passar do tempo isso tudo acaba cansando...(PAVESE, 1986, p. 19)

Como adulto, Nuto continua apresentando resquícios que o ligam agradavelmente às fases anteriores da vida. Por exemplo, abandonando a música, ele manteve “o clarinete pendurado no armário”, como uma lembrança alegre do tempo da adolescência. Da infância, ele tem a “cara de gato” e o “modo de rir assobiando, mesmo quando quer falar sério” (PAVESE, 1986, p. 20). Um dos prazeres de Enguia agora que retornou, é beber vinho com Nuto, enquanto relembram o passado. O vinho encontra-se entre as “beberagens rituais extraídas de uma planta”, e, segundo Durand (1997),

a beberagem sagrada é secreta, oculta, ao mesmo tempo que é água da juventude. O vinho é símbolo da vida escondida, da juventude triunfante e secreta. É por isso, e pela cor vermelha, uma reabilitação do sangue. O sangue recriado pelo lagar é signo de uma imensa vitória sobre a fuga anímica do tempo. (DURAND, 1997, p. 261)

De fato, o equilíbrio representado por Nuto está simbolizado em pequenos detalhes imagéticos, que têm o poder de fazer Enguia sentir-se retornando no tempo. Até pela localização espacial de sua casa, que não mudou em todos esses anos, sendo a mesma casa da infância que agora abriga um adulto com sua família:

Sua casa fica a meia encosta do Salto e dá direto na estrada principal. Sente-se um cheiro de madeira fresca, de flores e de serragem que, nos primeiros tempos da Mora, para mim, que vinha de um casebre e de uma eira, parecia outro mundo: era o cheiro da estrada... Hoje sua casa continua sendo a mesma, e ao sol tem cheiro de gerânios e aloendros; há painéis cheios dessas flores nas janelas e na parte da frente da casa. (PAVESE, 1986, p. 16-17)

Para Bachelard (1993), a casa é um dos espaços que merecem atenção especial na constituição do ser. Suas paredes protegem do mundo exterior, isolando e distanciando dos problemas. A casa é o lugar onde o homem encontra conforto espiritual e psicológico. A casa onde se vive na infância deixa lembranças profundas porque é nela que se aprendem valores e cultivam-se sonhos. Para Enguia, não só a casa da Gaminella tem esse valor, mas também a casa de Nuto. Era para ali que ele se dirigia na adolescência em busca desse sentido de conforto e pertencimento que não conhecia em outro lugar. É na casa - e por extensão, na companhia - de Nuto que Enguia adquire consciência de que existe um mundo a ser descoberto além de seu espaço:

Às vezes eu dava uma fugida, pela estrada principal, até a casa do Salto, na oficina do pai de Nuto. Nessa época já havia todas essas aparas de madeira, esses gerânios que ainda existem hoje. Qualquer um que passasse por aqui indo ou voltando de Canelli, parava um pouco para trocar umas palavras, e o carpinteiro, manejando as plainas, o formão ou a serra, falava com todos, sobre Canelli, sobre os tempos de antigamente, sobre política, música, os loucos, o mundo. Havia dias em que eu podia parar ali porque tinha alguma tarefa a cumprir, e ficava embevecido com aquelas conversas, enquanto brincava com os outros meninos,

como se os adultos se dirigissem a mim. O pai de Nuto lia o jornal. (PAVESE, 1986, p. 101)

Nuto sabe o valor da casa, herdou do pai a consciência dessa importância. É pela manutenção e preservação da casa que ele não parte para as montanhas, como os outros rapazes, para participar ativa e abertamente da resistência: “Se não fossem sua velha mãe e a casa, que podia ser incendiada, Nuto também teria ido para as colinas...” (PAVESE, 1986, p. 206). Bachelard diz que a perda da casa equivale a “ficar sem o seu lugar físico, e perder igualmente o seu lugar no mundo”, pois “sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1993, p. 26).

Quando Enguia vai à casa do amigo e o assunto a ser tratado se configura como sério, importante (como a morte, por exemplo), Nuto está sempre realizando algum trabalho relacionado com o equilíbrio, a medida, a proporcionalidade. Seus objetos de trabalho são imagens muito significativas:

Na casa do Salto, encontrei Nuto de avental, trabalhando com a plaina, assobiando, o rosto sério.

- Algum problema?

Um homem, revolvendo um terreno não-cultivado, encontrou dois cadáveres na baixada da Gaminella, dois espões *repubblichini*, com as cabeças esmagadas e sem sapatos.

[...]

- Por que se aborrecer com isso? – eu disse. – Já se sabe.

Nuto, porém, refletia, assobiando sombrio. (PAVESE, 1986, p. 72)

Para Chevalier & Gheerbrant, o avental é o símbolo do trabalho (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 103). A plaina é o instrumento usado pelo carpinteiro para nivelar seus trabalhos. A matéria-prima do trabalho de Nuto é a madeira, cujo simbolismo geral “é constante: contém uma sabedoria e uma ciência sobre-humanas” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 579). A plaina pode ser comparada ao nível, instrumento cujo “objetivo essencial é determinar a horizontal, nem por isso deixa de dar ao mesmo tempo a vertical”, ou seja, promove o equilíbrio. A passagem de uma perpendicular ao nível seria a representação “da passagem do grau de Aprendiz ao grau de Companheiro” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 636). Nuto teria, portanto, a missão de mestre, colaborando para Enguia passar de aprendiz a companheiro.

Nuto simboliza o trabalho, seja no lado positivo como no negativo. Ele mede, ajusta, equilibra, mas também tem consciência das injustiças e de não poder fazer muito para consertá-las. É pelo trabalho que ele alcança a felicidade no que faz, é pelo trabalho que ele constitui família, tem sua casa-modelo onde vive em paz. Mas é também pelo trabalho que renuncia à música, seu amor maior. É em função do trabalho, além da família, que precisa manter-se “consciente” dos perigos de envolver-se no lado perigoso desses tempos difíceis: a política e suas implicações. É a esposa de Nuto que funciona como o freio de sua consciência, defendendo a necessidade de viver com os pés no chão, sem se envolver em questões que não sejam a manutenção da casa e da família. Ela está sempre dentro da casa, amamentando o filho e alertando Nuto a não se envolver:

Voltei à casa de Nuto e o encontrei medindo umas tábuas. Continuava aborrecido. A mulher, que amamentava o menino lá dentro, gritou da janela que era besteira ele se apoquentar tanto, que nunca ninguém havia lucrado nada com a política... Nuto

me olhou, retirou a régua e me perguntou bruscamente se eu já não estava farto, o que encontrava eu em lugarejos como aquele. (PAVESE, 1986, p. 86)

Nuto é um personagem representativo do neorealismo, ele interpreta figurativamente a ideologia, e funcionando como um dos espelhos do protagonista (como o homem que ele gostaria de ser), serve a ressaltar as contradições e inseguranças de Enguia. Nuto é o comunista severo que se entrega ao trabalho e procura ajudar a todos, configurando um homem-modelo. É o representante histórico da *Resistenza*, o que promove o julgamento da guerra e critica seus resultados, configurados na desesperança e nas tensões levadas às extremas consequências, como acontece com Valino, que perdeu os filhos na guerra e, vencido pela miséria, numa crise de loucura mata a família e se suicida.

O Nuto-modelo, entretanto, revela-se um homem atormentado. Ele participou da luta de libertação durante a *Resistenza* mas só até certo ponto. Escondeu feridos, levou mensagens aos resistentes nas montanhas, mas a consciência da responsabilidade familiar o impediu de lutar como os outros. Em conversa sobre o que os resistentes poderiam ter feito para melhorar a situação do país, Enguia critica a ação deles, demonstrando sua convicção de que poderiam ter decidido a questão se tivessem sabido agir no momento certo. Sem perceber, ele inverteu a situação do passado: agora é ele a alertar Nuto sobre as possibilidades do homem de agir, de cumprir um papel social. Nuto justifica-se, apresentando seus motivos:

- Pensava que, voltando à Itália, encontraria aqui algo de concreto. Vocês tinham a faca e o queijo na mão...

- Eu só tinha uma plaina e o formão – disse Nuto.

- Vi miséria por toda parte – observei. – Há países onde as moscas estão em melhores condições do que os cristãos. Mas isso não basta para as pessoas se revoltarem. Elas necessitam de um empurrão. Vocês tinham a motivação e a força... Você também esteve nas colinas?

- Não – respondeu Nuto -, se eu fosse para lá, incendiavam minha casa. (PAVESE, 1986, p. 32)

Como personagem representativo da resistência, ele luta entre o envolvimento que a consciência exige e os perigos e as consequências disso na vida pessoal. Vê e enfrenta a miséria e as tensões do pós-guerra, consciente das pressões políticas do clero e da marginalização sofrida pelos militantes de esquerda. Será Nuto a ideologia de Pavese que se oferece ao leitor? Serão do autor os remorsos pela não participação na *Resistenza* que se apresentam pela boca de Nuto?

Aos poucos, Enguia descobre outro Nuto e, ao descobri-lo, conscientiza-se de que foi ele próprio, Enguia, que mudou. Ao perceber que amadureceu e “alcançou” Nuto, não precisa mais envergonhar-se por não saber das coisas. Esteve fora de casa, conheceu o mundo, aprendeu a enfrentar as pessoas e a se sair bem de situações e embates dialógicos. Nuto mudou e ao mesmo tempo parece não ter mudado. Enguia vai percebendo que o mestre e modelo pode enfim ser apenas amigo, porque ele, Enguia, amadureceu, e sente-se agora à altura do companheiro.

Desde quando voltáramos a nos ver ainda não me havia acostumado a considerá-lo de uma forma diferente daquele Nuto impetuoso e seguro de si que dava lições a todos e tinha sempre uma observação oportuna a fazer. Era difícil para mim imaginar que agora eu o havia alcançado e que tínhamos a mesma experiência. Nem ao menos me parecia mudado...aquela cara de gato estava mais tranquila e reservada. (PAVESE, 1986, p. 31)

Temos aqui, exatamente, a situação entre Dante e Virgílio ao final do Purgatório, na *Divina comédia*. Dante equiparou-se ao mestre, e parece não ter mais o que aprender com este. Naturalmente, ainda o respeita como mestre. Apesar de Enguia saber que amadureceu, a antiga admiração continua fazendo do amigo seu ponto de referência: “Nuto é Nuto e, melhor do que eu, sabe o que é certo” (PAVESE, 1986, p. 32). Nuto é o único com quem pode reconstruir o passado, e saber dos reais acontecimentos do período em que esteve fora. É com Nuto que mantém os diálogos fundamentais sobre a vida, a guerra, os dramas existenciais, sociais e políticos. Nuto é quem o faz meditar sobre a validade das lutas e sofrimentos humanos.

Após uma conversa com Valino, ao analisar o camponês que agora vive na casa da Gaminella trabalhando dia e noite pela sobrevivência, Enguia não faz apenas sua própria avaliação. Ele pensa em qual seria a opinião de Nuto sobre a dureza e a aparente insensibilidade do homem que perdeu seus filhos na guerra:

É, pensei, Nuto o consideraria um ignorante, um pobre coitado, perguntaria a ele se o mundo deve ser sempre como tinha sido. Nuto, que conhecia tantos lugares e sabia das misérias de todos daqui, Nuto jamais teria perguntado se aquela guerra servira para alguma coisa. Ela era necessária, uma coisa de destino. Nuto tinha muito essa ideia de que uma coisa que tem de acontecer interessa a todos, que o mundo é malfeito e que é preciso refazê-lo. (PAVESE, 1986, p. 49-50)

Nuto é a figura que representa as relações de classe, questionando a situação política e social e hipotizando um possível futuro. Ele se enraivece com os discursos anticomunistas do padre, com a exploração dos trabalhadores rurais, com a acumulação de riqueza pelos proprietários de terra. Enguia sabe que ele não é ignorante como os demais, sabe que “também com ele que não saiu daqui, aconteceu alguma coisa, um destino – aquela sua ideia de que é indispensável

entender as coisas, ajustá-las, de que o mundo é malfeito e que a todos interessa mudá-lo” (PAVESE, 1986, p. 54). Nuto não precisou ir embora, soube amadurecer e manter-se fiel à terra, não se deixou conquistar pelos sonhos de aventuras e riquezas distantes, pelo “mito da América”. Manteve-se fiel à sua gente, à família, fazendo política a seu modo, sabendo o porquê das coisas, seguindo adiante com paciência e consciência de que se pode melhorar o mundo.

Ele circula por todos os ambientes, no campo, na cidade, nas estradas e, levando a sua música, é a personificação da alegria, da festa, do próprio povo: “Nuto, durante dez anos havia tocado clarinete em todas as festas, em todos os bailes do vale. Para ele, o mundo fora uma festa contínua durante dez anos, conhecia todos os bebedores, os saltimbancos, as alegrias das aldeias” (PAVESE, 1986, p. 16).

Nuto representa, também, a continuidade da vida simples, ligada a terra. Ele acredita que existe um destino traçado para cada homem e não concorda quando Enguia quer mostrar ao menino Cinto que existe um mundo além de sua aldeia: “- Mas é inútil mandá-lo para a América. A América já está aqui mesmo. Estão aqui os milionários e os mortos de fome” (PAVESE, 1986, p. 62). Ele tem consciência da realidade econômica e social, que se repete independentemente do lugar onde o homem esteja. Ele é o símbolo de sua terra e da antiga sabedoria. Crê nas velhas tradições, na influência da lua e no poder das fogueiras para regenerar a terra, simplesmente porque vê os resultados, porque assim tem sido de geração em geração:

Quando lhe falei sobre aquela história das fogueiras nos restolhos levantou a cabeça. – É claro que elas fazem bem – respondeu rápido. – Despertam a terra.

- Mas Nuto – eu disse – nem Cinto acredita nisso!

Contudo, replicou ele, não sabia o que era, se o calor ou a labareda ou a umidade que se faziam sentir, o certo é que todos os cultivos em cujas bordas acendia-se uma fogueira produziam uma colheita mais abundante, mais variada. (PAVESE, 1986, p. 63)

Enguia não compreende o amigo, sempre tão racional, sábio e prático:

- Isto para mim é novidade - disse eu. – Você também acredita na lua?

- Mas é claro que é preciso acreditar na lua – retrucou. – Experimente cortar um pinheiro na lua cheia: os vermes comem a árvore toda. A lavagem de uma tina, por exemplo, deve ser feita sempre que a lua está em quarto crescente. Até mesmo os enxertos, se não são feitos nos dias de lua nova, não pegam. (PAVESE, 1986, p. 63)

A conversa sobre a lua e as fogueiras é determinante para Enguia. Ele tenta mostrar conhecimento, a partir de tudo que aprendeu em suas andanças:

Disse-lhe que já havia escutado muitas histórias por esse mundo afora, mas nenhuma como aquela da lua. Achava inútil que as pessoas tivessem muito a dizer sobre o governo e sobre os sermões dos padres se depois acreditavam em superstições, igualzinho aos pais de sua avó. (PAVESE, 1986, p. 63)

A lição que Nuto lhe proporciona então, transporta-o ao tempo em que era menino e aprendia com ele as coisas que realmente importavam:

Foi então que Nuto, muito calmamente, me respondeu que superstição é só aquilo que faz mal e se alguém adotasse a lua e as fogueiras para prejudicar os camponeses e mantê-los na ignorância, então esse alguém seria um imbecil, que deveria ser fuzilado na praça. Mas antes de falar eu tinha de me tornar de novo um camponês. (PAVESE, 1986, p. 64)

A conversa o perturba profundamente, e ele se encaminha para as terras da Gaminella, a rever mais uma vez as vinhas e as ribeiras por onde corria na infância. Olhando aquelas paisagens envolventes, ele pode compreender, afinal, que aquela

é sua terra, que está irremediavelmente preso a ela e mesmo partindo e tendo interesses longe dali, é aquela lua e são aquelas paisagens que o fazem sentir-se verdadeiramente alguém:

- Sou um imbecil – dizia -, há vinte anos que estou fora e esses lugares me esperam. – Lembrei da decepção que tive na primeira vez que andei pelas ruas de Gênova. Andava por entre as pessoas, buscando um pouco de matos. Havia o porto, isso sim, havia os rostos das moças, havia as lojas e os bancos, mas onde estavam um juncal, um cheiro de lenha, um pedaço de vinha, onde estavam? Também conhecia a história da lua e das fogueiras. Só que, percebi, não sabia mais que a conhecia. (PAVESE, 1986, p. 65)

O diálogo que havia provocado a curiosidade de Enguia em relação à falibilidade de Nuto é um exemplo de expressão da menipeia, caracterizando um experimento do diálogo no limiar, uma vez que foi para Enguia um passo decisivo para sua transformação, para a compreensão de seu destino:

- Se eu soubesse tocar como você não teria ido para a América – disse eu. – Sabe como é, naquela idade...Você quer agir, ser alguém, tomar decisões. Não se conforma em levar a vida de antes. Ir embora parece mais fácil. Ouvem-se tantas conversas. Naquela idade, uma praça como essa parece o mundo. Você acredita que o mundo seja assim...

Calado, Nuto olhava os telhados. - ... Quem sabe quantos rapazes aqui da aldeia – disse eu – não gostariam de pegar a estrada de Canelli ...

- Mas não pegam – retrucou Nuto. – Já você pegou a estrada. Por quê?

Quem é que pode dar a resposta? Porque na Mora me chamavam de Enguia? Porque, naquela manhã, na ponte de Canelli, vi um carro atropelar aquele boi? Porque nem viola eu sabia tocar? – Eu estava muito bem na Mora – disse. – Achava que o mundo todo fosse como a Mora.

- Não – replicou Nuto -, aqui as pessoas não estão satisfeitas, mas ninguém vai embora. É porque existe um destino. Sei lá, você tinha alguma coisa a fazer em Gênova, na América, compreendeu que alguma coisa lhe aconteceria....[...] Alguma coisa acaba acontecendo a todo mundo.[..] – Um dia vou te contar umas coisas daqui – disse. – Alguma coisa acontece com todos nós. (PAVESE, 1986, p. 30)

Segundo Bakhtin (2010), a extrema capacidade de ver o mundo e um excepcional universalismo filosófico faz da menipeia o gênero das “últimas questões”, que mostra o homem e a vida humana em totalidade, pelas “últimas atitudes no mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 131). As questões filosóficas e ideológicas, os prós e contras são evidenciados nas últimas questões da vida. Ainda, dentro do universalismo filosófico da menipeia, a ação e os confrontos se dão por “diálogos no limiar” (p. 132), que se deslocam da Terra para o Olimpo e para o Inferno. Na obra em questão a Terra, o Olimpo e o Inferno são identificados de maneira simbólica como, respectivamente, a terra natal, a América utópica, anterior à experiência concreta nela vivida, e a América distópica, aquela que o personagem conheceu e reconheceu como seu Inferno. Também é inferno para quem nela vive a aldeia atingida pelas consequências da guerra, durante e após os conflitos. O Olimpo também pode ser figurado pela terra da infância recriada pela imaginação do homem saudoso.

O diálogo citado, assim como outros marcantes entre os dois, se dá em um nível espacial elevado, no limiar da soleira representada pelo parapeito onde Nuto se apoia:

Ao anoitecer, ele vinha ao [hotel] Ângelo, e ficávamos tomando ar fresco na sacada do meu quarto. A sacada dá para a praça, e a praça era uma grande confusão, mas nós olhávamos para além dos telhados, para os vinhedos brancos, iluminados pela lua. Nuto, que busca uma explicação para tudo, falava sobre o mundo, queria saber

de mim sobre o que se faz e o que se diz, e escutava tudo com o queixo apoiado no parapeito. (PAVESE, 1986, p. 29)

O fato é que, para Enguia, a descoberta do verdadeiro Nuto, que agora também aprende com ele, vai se dando paulatinamente, mas culmina na cena final do romance, ao descobrir seu maior segredo, o que realmente incomoda o amigo. O motivo cronotópico da descoberta manifesta-se, então, como revelação, capaz de alterar sua trajetória de busca e desenhar um futuro para o herói. É só ao saber que Enguia vai embora que Nuto resolve finalmente contar o que aconteceu com Santina, a filha mais nova do Sor Matteo, sobre a qual Enguia vinha perguntando desde que voltou. Subindo a colina, um Nuto pensativo e perturbado narra a Enguia seu envolvimento emocional com Santina, e a participação política da moça. Ela, após prostituir-se e tornar-se espiã tanto dos fascistas quanto dos resistentes, acabou por estes sendo justificada, queimada numa fogueira, para impedir que seu corpo fosse violado.

É então que Enguia confirma que realmente alcançou Nuto, que não tem mais o que buscar para estar à altura do amigo. Ele aprendeu, cresceu e sobreviveu, e conseguiu ir mais longe do que Nuto, como desejava:

Nuto, o único que restava, havia mudado, era um homem como eu. Para dizer a verdade, eu também havia mudado, era outro... Vinha de muito longe, não pertencia mais àquela casa, não era mais como Cinto, o mundo me havia mudado.[...] Naqueles tempos, não entendia bem o que era crescer. Não sabia que crescer significava ir embora, envelhecer, ver morrer, encontrar a Mora como era agora. Pensava comigo mesmo: “Quero ser mico de circo se não conseguir ir a Canelli. Se não conseguir tirar o pé da lama. Se não conseguir comprar uma granja. Se não me tornar melhor que Nuto”. (PAVESE, 1986, p. 94)

Enguia percebe que Nuto não é mais o mestre (embora nunca deixe de sê-lo), mas o grande amigo, o único que pode reconstruir com ele os eventos já vividos, reviver com ele esse passado, e compreender a nostalgia dos momentos em que foram felizes. Ajudando-o a preencher a lacuna entre os momentos passados e o agora - pois é o único capaz de lhe contar o que se passara enquanto esteve longe -, Nuto colabora para que Enguia possa seguir adiante, retomando sua estrada. Eis de novo Virgílio. Na *Divina Comédia* também será assim: Dante é guiado por Virgílio, aprende com ele, considera-o seu mestre, mas vai crescendo, melhorando, até alcançá-lo. Então, Dante se reconhece igual a Virgílio, e continua a sua jornada (em direção ao Paraíso, em companhia de Beatrice). Virgílio volta ao Limbo, ou seja, permanecerá onde sempre esteve após a morte, não pode crescer, não pode mudar, evoluir. É o que é, continuará onde estava.

Sendo a figura do Outro que se revela, Nuto é o personagem que define as relações entre as classes sociais e que consegue prever um futuro; é a figuração do compromisso político-social do escritor. Esse homem-retrato do povo, rústico e sensível ao mesmo tempo, é aquele que conseguia “falar com homens e crianças”, e agora mostrou seu lado falível. Ao carregar a culpa pelo destino de Santina, a quem não foi capaz de salvar, tornou-se também um homem “com defeito”, como Enguia. A narrativa do julgamento de Santina pelos *partigiani* e a incapacidade de Nuto de reagir o tornaram, aos olhos de Enguia, um homem “comum”, capaz de também sofrer, e sentir nostalgia de um passado irrecuperável.

Ao relatar os episódios daquele dia, Nuto faz Enguia olhar ao redor, descortinando uma “totalidade” que ele não tinha sido ainda capaz de compreender. A descrição da cena apresenta simbolicamente a completude – incluindo, portanto, a

incapacidade - do homem diante de determinadas situações, ao mostrar a pequenez do ser humano diante da imensidão da natureza inexplorada diante deles:

Nuto dizia essas coisas em voz baixa, de vez em quando parava e olhava ao redor; olhava os restolhos, as vinhas vazias, a vertente de um morro que continuava a subir; disse “vamos por aqui”. Tínhamos chegado tão alto que nem dava para ver o Belbo; tudo era pequeno, enevado, distante; ao nosso redor havia apenas penhascos e altos cimos à distância. – Você sabia que a Gaminella era assim tão grande? – me perguntou. (PAVESE, 1986, p. 206)

Então Enguia entende que não lhe teria bastado ser como Nuto para encontrar sua verdade, ou permanecer na terra natal como o amigo fez para ser feliz. Nuto, ao desabafar seu segredo, justificou sua ideia de que ninguém foge ao destino. É a morte de Santina que fará com que Nuto atinja o ápice de sua saga em torno do entendimento de sua existência e sua prática. A fogueira que queima o corpo dela acende nele a chama do desassossego agora íntimo, antes dedicado à vida coletiva. A partir de então, é também a vida pessoal que o atormenta. Santina é como o pequeno pássaro da lenda do livro de Frazer, *Mitos sobre a origem do fogo*, citado por Bachelard (1999, p. 54)<sup>72</sup>. Ela utilizou-se da “graça” para conquistar Nuto. Como o pássaro utilizou-se de brincadeiras para roubar o fogo à serpente, assim Santina, insistindo pela beleza e pela graça, conquistou Nuto, que não conseguiu “guardar sua seriedade e começou a rir. Então, o fogo escapou-se dela e tornou-se propriedade comum” (BACHELARD, 1999, p. 54). Santina serve a despertar em

---

<sup>72</sup> Ao escrever *A lua e as fogueiras*, Pavese ocupava-se, com particular dedicação, da organização e publicação da célebre coletânea “Collana viola – collezione di studi etnologici, psicologici e religiosi”, que havia sido iniciada pela Editora Einaudi em 1948. Nela, foram publicados autores como James Frazer, Lévy-Bruhl, Kerényi, Jung e Durkheim. Em carta a Erich Linder, em 1º/10/47, Pavese demonstrava seu entusiasmo com a coletânea: “Esce a dicembre la ‘Collezione di studi etnologici, psicologici e religiosi’ da me personalmente coccolata... aspettiamo splendidi titoli e testi di etnologia, di psicanalisi, di sangue e lussuria sacrale...” (PAVESE, C. *Vita attraverso le lettere*. Torino: Einaudi. 2004. p. 207. (“Sai em dezembro a ‘Coleção de estudos etnológicos, psicológicos e religiosos’, por mim pessoalmente acarinhada...esperamos esplêndidos títulos e textos de etnologia, de psicanálise, de sangue e luxúria sagrada”).

Nuto a reflexão sobre seus desejos e sua felicidade, instiga sua busca pelo fogo interior. Quando ela morre, ele, além da culpa por não tê-la salvado, passa a carregar dentro de si o calor do fogo que construiu o elo entre eles, aproximando-os na busca do bem comum, da preservação deles próprios, da terra e da sua gente.

Bachelard vê no fogo o único fenômeno capaz de receber “tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal” (BACHELARD, 1999, p. 12). Ele acredita que o fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno capaz de explicar tudo (BACHELARD, 1999, p. 12).

No intenso e chocante fim de Santina, narrado por Nuto, ela muito emblematicamente deixa de ser chamada “Santina” para se transformar em “Santa”. Enguia compreende, pelas palavras de Nuto, que sua morte simboliza o fim de um mundo tradicional que agora está perdido, tendo virado cinzas, como o corpo da moça. O fogo, que resultava no poder de renascimento da terra, significando para o povo a possibilidade da colheita farta, agora é cinza, que o vento pode dispersar. Aquele fogo se extinguiu, e extinguiu com ele a paz do velho Nuto, transformou sua vida, como transformou a beleza de Santa em cinzas. O elemento primordial de purificação e regeneração, de transformação e destruição, encontra na própria terra suas raízes, nela se extingue. Para reviver é preciso morrer - mesmo que metaforicamente - e nascer de novo, e isso vale para o fogo e para o homem. A história contada por Nuto transforma Enguia, ao fazê-lo entender que ali sua busca terminou. O conhecimento adquirido ao final provoca, metaforicamente, a “morte” de Enguia, que, ao se tornar melhor do que era, “renasce” para poder seguir seu caminho.

Ao discutir os estágios de cumprimento dos ritos de passagem, Campbell (1997) salienta sua concordância com Van Gennep, ao identificar a prática, pelos ritos, de rompimento com atitudes, vínculos e padrões de vida típicos do estágio que ficou para trás. O aventureiro, ao cumprir os estágios, percorre o caminho em direção à sua “nova condição, de maneira que, quando finalmente tiver chegado o momento do seu retorno ao mundo normal, o iniciado esteja tão bem como se tivesse renascido” (CAMPBELL, 1997, p. 9).

Seguindo sua trajetória, Enguia cumpriu a clássica fórmula da aventura do herói ao afastar-se de seu mundo, penetrar no “mundo desconhecido” estrangeiro e retornar a sua terra, fechando o ciclo que o transforma. Ele pode novamente partir, renovado, porque compreende que não basta voltar aos velhos espaços para visitar o passado, este está apenas na memória, é diferente da realidade. Nuto não pode voltar ao passado para salvar nem Santa nem a própria consciência, não pode mudar o que existe apenas nas lembranças. Ele, Enguia, não pode mudar a vida que já passou, a única coisa a fazer é seguir rumo ao futuro, mesmo que ele seja um caminho guiado pelas recordações. De novo Nuto se assemelha a Virgílio, que agora, estando no Limbo, tem a consciência – e sofre por isso – de que a “vida” seria muito melhor se o passado tivesse sido diferente (no caso de Virgílio se tivesse acreditado em Cristo venturo, se tivesse conhecido a verdadeira fé, o verdadeiro Deus); mas só lhe resta a imensa melancolia de agora saber o que não sabia antes, e não poder mais fazer nada sobre isso. Mas Dante, assim como Enguia, ainda pode seguir adiante.

#### 4.4.1.2 Cinto e o Fogo renovador

Quando Enguia, retornando, vai pela primeira vez visitar a Gaminella, conhece Cinto, que agora habita a casa onde ele viveu quando menino. Ao chegar, vê o menino sentado em modo particular:

Numa roda jogada no chão estava sentado um menino de calças e coletinho rasgados, um único suspensório; mantinha uma das pernas afastada anormalmente do corpo. Seria uma brincadeira? Olhou-me contra o sol. Tinha nas mãos uma pele de coelho seca e entreabria as pálpebras secas para ganhar tempo...O menino estava descalço, tinha uma crosta debaixo dos olhos, os ombros ossudos, e não movia a perna.(PAVESE, 1986, p. 38)

Imediatamente ele se identifica com o garoto e se vê no passado, pobre, ignorante, pés no chão e “defeituoso”:

Subitamente me lembrei de quantas e quantas vezes tinha tido frieira, crostas nos joelhos e os lábios rachados. Lembrei-me de que só usava tamancos no inverno...O menino levantou-se da roda. Ergueu-se demonstrando cansaço, levantando a perna obliquamente...Teria uns dez anos, e vê-lo naquela eira era como ver a mim mesmo. (PAVESE, 1986, p. 39)

Esse círculo formado pela roda simboliza a infância, protegida enquanto isolada no seu próprio tempo. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), a roda participa da perfeição sugerida pelo círculo. Apresenta, entretanto, certa imperfeição, por se referir ao “mundo do vir a ser”, simbolizando os ciclos, os reinícios, as renovações. Para Durand, “a roda é o grande arquétipo do esquema cíclico” (DURAND, 1997, p. 62). O movimento circular, embora perfeito, é algo que não está concluso, mas em giro, habilitando o círculo a simbolizar o tempo:

Do círculo e da ideia do tempo nasceu a representação da roda, que deriva dessa ideia, e que sugere a imagem do ciclo correspondente à noção de um período de

tempo... o simbolismo do círculo abrange o da eternidade ou dos perpétuos reinícios. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 253)

A criança tem a perna aleijada afastada do corpo. A proteção da infância dentro da roda é, desse modo, manchada pela peça que não se encaixa. A imagem da pobreza (descalço, as calças e o colete rasgados, um único suspensório) parece, contraditoriamente, colaborar para a beleza da imagem do menino, que é prejudicada pela perna anormalmente afastada do corpo. Ou seja, o que mancha sua infância é o defeito que o impede de se ajustar à perfeição da roda, e não a situação miserável em que vive. Esse defeito é comparado por Enguia à sua orfandade, que mesmo não representando um grande trauma à época (aos olhos do menino), o impedia de se integrar satisfatoriamente à comunidade: “Quando indo para a escola as outras crianças me chamavam de bastardo, eu pensava que fosse um nome como covarde ou vagabundo e dava uma resposta também malcriada” (PAVESE, 1986, p. 11).

Cinto tem sempre uma “crosta debaixo dos olhos” (PAVESE, 1986, p. 38), que pode representar, simbolicamente, a incapacidade infantil de enxergar ângulos de visão da vida que só a idade adulta e a maturidade podem alcançar. O olhar da infância, representada por Cinto, dirige-se sempre para o horizonte, para frente, nunca para baixo ou para trás. Quando ouve os adultos, é apresentado numa relação espacial “intermediária”. Isto ocorre quando são conversas que o fazem aprender, crescer, amadurecer. Enquanto Enguia conversa com as mulheres com as quais o menino vive, sua posição é de defesa, num espaço limítrofe: “O menino nos ouvia, encostado na parede, e foi aí que percebi que ele não estava rindo. Tinha os maxilares salientes, os dentes separados, e aquela crosta debaixo dos olhos. Parecia que ria, mas na verdade estava prestando atenção” (PAVESE, 1986, p. 42).

Para Cirlot, “o olhar é, como os dentes, a barreira defensiva do indivíduo contra o mundo circundante; as torres e a muralha, respectivamente, da ‘cidade interior’.” (CIRLOT, 2005, p. 427). Cinto é um menino que conhece a miséria, a violência, e sabe que precisa se defender. Mas ele é também uma criança que não sabe fazê-lo ainda totalmente. Suas “torres” de defesa estão vulneráveis, simbolizadas pela crosta que não permite ver todos os ângulos, e a “muralha” está entreaberta (“os dentes separados”).

Ao conhecê-lo, Enguia sente um carinho imediato pelo garoto. Cinto representa o tempo a que ele deseja retornar para anular tudo o que passou e recomeçar, agora pleno das experiências adquiridas. Sabe que isso é impossível, mas Cinto em certas ocasiões o faz sentir-se novamente aquele antigo menino. Passa então a visitar a Gaminella sempre que pode, não só para rever os espaços da infância, mas para tentar reencontrar essa infância na pessoa de Cinto. O menino se apega a ele, que decide ajudá-lo a abrir os olhos para novos horizontes, a descobrir o mundo.

As conversas com Cinto fazem Enguia rever a si mesmo quando brincava com as meninas e ainda não trabalhava na Mora. Sua infância, não obstante a pobreza, foi alegre pela presença das irmãs de criação e da mãe Virgilia, que tudo fazia para amenizar a miséria e o sofrimento: “O mistério era como conseguíamos arranjar alguma coisa para comer. Mordiscávamos maçãs, abóboras, grão-de-bico, Virgilia conseguia matar nossa fome” (PAVESE, 1986, p. 43).

Cinto não tem esse consolo. Sua mãe morreu de uma longa enfermidade, os irmãos morreram na guerra e o pai vive atormentado pela miséria, pois o trabalho não lhe permite nem mesmo sustentar a família. Cinto ocupa-se na maior parte do tempo a trabalhar como adulto, e a fugir das surras que o pai lhe aplica. Mesmo

sabendo de toda a desgraça da vida do menino, Enguia trocava de lugar com ele para poder retornar no tempo:

O que eu não teria dado para ainda poder ver o mundo com os olhos de Cinto, recomeçar na Gaminella como ele, com aquele mesmo pai, talvez com aquela perna, agora que sabia tantas coisas e sabia me defender. Não era compaixão que sentia por ele, em certos momentos o invejava. Parecia que eu sabia que sonhos ele sonhava de noite e as coisas que lhe passavam pela cabeça quando caminhava pela praça. (PAVESE, 1986, p. 125)

Cinto repete a mesma brincadeira dele quando menino: fechar os olhos para fugir à dureza da realidade. Ele faz isso enquanto os adultos conversam, e especialmente quando seu pai trabalha cortando madeira. O ruído seco faz com que o menino pisque os olhos a cada golpe. Enguia nota a ação repetitiva e o questiona sobre isso:

Eu lhe perguntei por que antes ele estava com os olhos fechados, enquanto o olhava e as mulheres falavam. Em seguida, Cinto tornou a fechá-los, instintivamente, e negou tê-lo feito. Comecei a rir e lhe disse que também fazia essa brincadeira quando menino. Desse modo, via somente as coisas que queria e depois, quando reabria os olhos, achava divertido reencontrar as coisas como eram. Então ele mostrou os dentes, contente, e disse que os coelhos também faziam assim. (PAVESE, 1986, p. 47)

Cinto vivia como os animais. Ao primeiro sinal de violência do pai, fugia para o fundo da ribeira para escapar às pancadas. Como os animais assustados, ele costumava proteger-se escondendo-se em buracos e depressões do terreno. Quando encontra Enguia, Cinto o acompanha nos passeios pelas terras, sempre correndo atrás dele, saltando, esforçando-se, em função de seu pé defeituoso, em busca do que o adulto a quem admira possa lhe ensinar. São significativas as descrições dos diversos momentos de Cinto: quando aprende coisas novas pelas

palavras de Enguia, o menino está apoiado na perna sadia; quando conversa sobre o que já sabe, isto é, quando é ele a “ensinar”, sorri satisfeito; quando é obrigado pelo pai a trabalhar como adulto, arrasta a perna defeituosa com esforço muito maior que o de correr a brincar pelos campos; quando ouve os adultos conversando, mantém-se boquiaberto, de olhos arregalados, como a fazer grandes descobertas, ou fecha os olhos, tentando evitar ver e ouvir o que não quer saber.

No início das caminhadas que fazem juntos, Cinto está sempre correndo atrás de Enguia. Quando ouve Enguia, coloca-se em posicionamentos espaciais sugestivos de passagem de uma situação a outra, como “na borda do vinhedo”, “encostado na parede”, “por detrás dos juncos”, “sentado no murinho”. Ao final das conversas, Cinto é retratado “trotando na frente”, como se fosse ele a guiar Enguia. As imagens são representativas do aprendizado do menino: “Às vezes Cinto ficava me esperando no caminho ou então surgia por detrás dos juncos. Apoiava-se no murinho com a perna defeituosa e ficava me ouvindo falar” (PAVESE, 1986, p. 53).

Enguia, ao deixá-lo, leva consigo a sensação de ter visitado o passado, mas também, inversamente, sente o passado a observá-lo:

Hávamos deixado a ribeira para trás, e Cinto, trotando à minha frente, já estava sentado no murinho. Atrás das árvores, do outro lado da estrada, estava o Belbo. Era aqui que costumávamos brincar, depois que a cabra nos havia obrigado a correr por toda parte durante a tarde, pelas encostas e pela ribeira.... [...] – Você não vai providenciar a forragem para os coelhos? – perguntei-lhe. Cinto respondeu que já estava indo, Então segui meu caminho e até a curva senti aqueles olhos me olhando dos juncos. (PAVESE, 1986, p. 51-52)

Para chegar à Gaminella, Enguia precisava atravessar o rio, o mesmo rio Belbo que atravessou sem olhar para trás quando mudou-se definitivamente para a Mora, aos treze anos, ao ser separado da família que o criou. Agora, quando

atravessa a ponte, a imagem de Cinto é a representação desse encontro com o passado: “Encontrava frequentemente Cinto na ponte” (PAVESE, 1986, p. 59). A ponte, segundo Cirlot, “simboliza sempre a passagem de um estado a outro, a mudança ou o desejo de mudança... a passagem da ponte é a transição de um estado a outro, em diversos níveis (épocas de vida, estados do ser)” (CIRLOT, 2005, p. 471).

Na Gaminella, Cinto o espera no caminho ou “surge” por entre os juncos, como se os espaços revisitados proporcionassem o encontro com o passado, figurado pelo garoto. Então Enguia conta-lhe as histórias que viveu, o que viu em suas viagens, para mostrar que existe um outro mundo além daquela terra. Quer acordar no menino a vontade de aprender, viajar, na esperança de tornar assim a vida menos dura e abrir-lhe perspectivas de futuro. Tentando prepará-lo, “lhe tinha dado de presente anzóis e linha de pesca e lhe explicara como se pesca em alto-mar e como se atira nas gaivotas” (PAVESE, 1986, p. 59). Pensava - ou pressentia - que o menino deveria um dia atravessar o mar como ele. A vida de Cinto era mais desgraçada do que tinha sido a infância de Enguia. O som marcante em sua lembrança não era o apito do trem a sugerir aventuras por mundos distantes, como havia acontecido com ele, mas a sirene da guerra, que “tocava mais forte do que o apito do trem. Todo mundo a ouvia” (PAVESE, 1986, p. 61).

Cinto tem um amigo mais velho, Piola, a quem admira e com quem brinca pelos campos, aprendendo com ele. É o tempo cíclico do mundo se repetindo, como ocorreu com Enguia e Nuto: “Piola era o Nuto dele, um rapazinho, comprido e desinibido. Eu vira Cinto correr atrás dele, mancando, pelo Belbo” (PAVESE, 1986, p. 60). A Cinto não importa buscar razões para os acontecimentos. Ele vai aprendendo conforme as coisas chegam até ele. Sobre as fogueiras ritualísticas, que Enguia

quando criança amava sem precisar entendê-las, e agora busca compreender por que motivos são acesas, Cinto simplesmente sabe que fazem bem e nisso iguala-se a Nuto. Não precisa de provas, e ri da aparente ignorância de Enguia sobre os poderes do fogo e da terra:

Por que será que as pessoas acendem essas fogueiras? – pensei alto.

Cinto me ouvia com atenção. – No meu tempo – eu disse -, os velhos comentavam que elas provocavam chuva... Seu pai costuma armar a fogueira? Estamos precisando de chuva este ano... Por toda parte se acendem fogueiras.

- Elas fazem bem aos campos – disse Cinto. – Parece que a terra fica mais fértil.

Ele parecia uma outra pessoa. Eu falava com ele como Nuto costumava fazer comigo.

- Mas então por que as fogueiras são armadas sempre fora das plantações? – perguntei. – No dia seguinte, ficam os restos das fogueiras nas estradas, nas ribeiras, nas moitas...

- Fazer fogueira no meio da vinha? ... Que ideia! – disse ele, rindo. (PAVESE, 1986, p. 60)

Cinto não precisa de explicações, como delas não precisa a tradição camponesa, que crê na influência do fogo sobre a terra sem precisar de teorias. Fogueira é fogo, feito para queimar e renovar. Nos hieróglifos egípcios o fogo era associado à ideia de vida e saúde, também considerado símbolo de energia espiritual. Heráclito definia o fogo como agente de transformação, afirmando que todas as coisas nascem do fogo e a ele retornam, fazendo dele símbolo de regeneração (CIRLOT, 2005, p. 258).

Valino, o pai de Cinto, levado pelo desespero, perde completamente o juízo e mata a cunhada (que, após a morte da irmã, passara a ser sua mulher) e a sogra

doente, mete fogo na casa e tenta matar o menino. Cinto consegue escapar pela fé na arma que carrega consigo: o canivete que Enguia lhe deu de presente. E nesse dia é Enguia que ele procura para refugiar-se da desgraça: “Alguém corria na estrada e levantava poeira, parecia um cachorro... Mal me dei conta que era Cinto, ele já estava entre nós. Enfiou-se entre minhas pernas e gritava como um cachorro” (PAVESE, 1986, p. 169).

Ao final, depois que Valino destrói tudo e se suicida na forca, é preciso dar um destino a Cinto: “Eu lhe disse [a Nuto] que devíamos pensar em Cinto, que já devíamos ter pensado nele antes”. (PAVESE, 1986, p. 176). Enguia sabe que está maduro o suficiente para ajudar o garoto, mas percebe que só Nuto pode servir de mestre ao menino, como fez um dia com ele:

Cinto foi parar na casa de Nuto, que estava disposto a ensinar-lhe o ofício de carpinteiro e a tocar algum instrumento. Ficamos de acordo que, se o menino tivesse jeito, em seu devido tempo eu lhe arranjaría um emprego em Gênova. Uma outra coisa a ser decidida: levá-lo ao hospital de Alessandria para que o doutor visse a sua perna. (PAVESE, 1986, p. 197)

Enguia sabe que o destino de Cinto poderá ser diferente do seu. O menino agora é órfão como ele, perdeu a família que o maltratava, mas encontrou outro “pai” em Nuto, capaz de prepará-lo para um futuro. Enguia poderá ajudar o menino quando chegar o momento, para que este siga mais preparado o caminho do mundo, podendo assim evitar sofrimentos pelos quais ele havia passado por falta de orientação. Por outro lado, Cinto poderá seguir o mesmo destino de Enguia, pois, agora órfão, Nuto será seu mestre, e Gênova será o porto do qual poderá partir um dia para viver também ele as aventuras que lhe estão destinadas.

Foi o fogo que definiu o início de um novo caminho para Cinto. A destruição de sua família e sua casa pelo incêndio exigiu providências de todos para que algo fosse feito por ele. A destruição daquela casa não é definitiva só para Cinto, mas também para Enguia. A casa da Gaminella era o último elo com sua infância e agora está destruída. Só restam as cinzas.

Para Enguia é hora de partir. Deixando Cinto aos cuidados de Nuto, ele pode seguir seu caminho com a sensação de ter feito as pazes com o passado. Sabe agora que é impossível retornar a esse passado para mudar os caminhos do destino. Mas aprendeu que é possível seguir mais “completo” para o futuro, consciente de que alguma coisa sempre se pode fazer para ajudar o destino.

Dizia Pavese em seu diário em 31 de outubro de 1940: “...*em todas as coisas procuramos apenas a possibilidade futura. Se sabemos que poderemos fazer alguma coisa, nos daremos por satisfeitos e é provável que não a realizemos*” (PAVESE, 1988, p. 211, itálico do autor).

#### 4.4.1.3 Valino e o Fogo destruidor

Valino é a imagem da miséria, do desespero e da crise que atingiu os trabalhadores do campo naquele momento histórico. O fundo social representado pelo drama de Valino é característico do romance naturalista/realista, que Pavese desejava unir ao simbólico para construir a obra ideal, conforme anotação do diário de 14 de dezembro de 1939: “A riqueza de experiências do realismo e a profundidade de sentidos do simbolismo são necessárias. Toda arte é um problema de equilíbrio entre dois opostos” (PAVESE, 1988, p. 166).

Esse equilíbrio seria a meta a ser buscada por todo artista, de acordo com seu registro de 25 de março de 1940:

O equilíbrio *ativo* de uma obra nasce do confronto entre a lógica naturalista dos  *fatos* que se desenrolam sob a pena e a noção pressuposta, e lembrada, de uma lógica interior que domina como uma meta. A primeira se debate nos limites da segunda, e aí se carrega de sentidos simbólicos, ou estilísticos, que seja. Quanto mais distantes os dois modos de ser, tanto mais vivaz e apaixonante a elaboração da obra. (PAVESE, 1988, p. 182, itálico do autor)

Valino trabalha em terras alheias, uma vida inteira de trabalho não lhe permitiu adquirir um pedaço de chão próprio. Essa é uma das mudanças ocorridas desde a partida de Enguia. A situação de Valino é reflexo da exploração do camponês pela apropriação cumulativa da terra pelos grandes proprietários, uma das coisas que revolta Nuto:

- Na Gaminella você não comia todos os dias... – Agora ele não estava brincando. – E ainda assim, vocês não tinham de repartir nada. A madame da Villa comprou o rancho e, na época da colheita, vem tomar a parte dela com a balança na mão... A fulana já é dona de duas granjas e de uma venda. E depois disso tudo ainda dizem que os camponeses roubam, que os camponeses são gente má... (PAVESE, 1986, p. 37)

A situação de Valino, que nunca saiu daquelas terras, deixa Enguia pensativo:

Voltei sozinho pela estrada e pensava na vida que Valino devia ter levado esses anos todos – sessenta? Talvez nem isso – trabalhando como meeiro. De quantas casas teria saído, de quantas terras, depois de ter dormido, comido, trabalhado na enxada, debaixo do sol e com frio, transportando os móveis numa carroça que não era sua, por estradas onde não voltaria a passar. Eu sabia que ele era viúvo, sua mulher havia morrido na granja anterior a esta, e que seus filhos mais velhos haviam morrido na guerra, só lhe restavam um menino e as mulheres. O que mais tinha a fazer nesse mundo? (PAVESE, 1986, p. 37)

Esses pensamentos sobre os problemas do trabalhador faz Enguia perceber que teria sido como ele se não tivesse partido e percorrido outros espaços, outro mundo: “Se não tivesse saído daqui por acaso, aos treze anos, quando Padrinho foi parar em Cossano, eu teria levado a mesma vida de Valino e Cinto” (PAVESE, 1986, p. 43).

Mas, afinal, os caminhos do destino teriam sido suficientes para diferenciá-los tanto assim?

Ele nunca saía do vale do Belbo. Sem querer, parei no caminho pensando que, se não tivesse partido, vinte anos antes, aquele também teria sido o meu destino. Contudo, tanto eu pelo mundo quanto ele por aquelas colinas havíamos girado, girado, sem nunca poder dizer: “Estas terras são minhas. Sentado nesta viga envelhecerei. Morrerei neste quarto” (PAVESE, 1986, p. 37)

Valino quase não fala. Ele resmunga, grunhindo como um animal. Só olha para baixo, está sempre em um plano espacial baixo, ou descendo. Ele é “um homem seco e sério, com os olhos pequenos como os de uma toupeira” (PAVESE, 1986, p. 36). Chevalier & Gheerbrant (2009) identificam na toupeira o símbolo de todas as forças da terra. Animal quase cego, vive em buracos, cavando galerias subterrâneas que são verdadeiros labirintos. A toupeira aparece como o símbolo do iniciador aos mistérios da terra e da morte. “Do plano físico, de animal dos cultos agrários, o símbolo possibilita a passagem ao plano espiritual, o do senhor que guia a alma através das trevas e dos desvios do labirinto subterrâneo, e a cura das suas paixões e inquietações” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 890).

Valino conhece os segredos da terra - “um velho como Valino conhece a terra maravilhosamente bem” (PAVESE, 1986, p. 64) – e sabe que a terra da Gaminella não rende mais. A chuva leva embora todo ano um pedaço da barranca da ribeira. Ainda em relação à água, ele tem outro problema: a tina de água que

serve a propriedade está sempre vazando. Simbolicamente, o homem-terra vai sendo desmontado pela água: a chuva que leva embora sua possibilidade de sustento e, por outro lado, a água que falta, tornando a vida mais difícil. Ele luta pela natureza, revolvendo o solo, plantando, e ao mesmo tempo a destrói, cortando, serrando, derrubando árvores.

Valino não tem ideologia, não demonstra sentimentos, com exceção da raiva provocada pelo desespero da miséria. Ao falar dos mortos que encontrou ao revolver a terra, ele impressiona Enguia, pela ótica com que analisa a situação. Para ele, os homens apenas servem à terra e às suas exigências:

Então falamos da guerra e dos mortos. Dos filhos não disse nada. Balbuciu alguma coisa. Quando falei dos *partigiani* e dos alemães, deu de ombros...Durante mais de um ano ninguém fez nada no campo, e se todos aqueles homens tivessem voltado para casa – os alemães para a casa deles, os rapazes para as suas – teria sido um ganho. (PAVESE, 1986, p. 49)

Cinto comenta que deve haver outros enterrados. A reação de Valino continua a mesma. Encontrar a morte para ele era o mesmo que encontrar a vida, o que é demonstrado pelos objetos que a possibilitam (a comida e a lenha para o fogo): “Valino me olhou com aquele rosto sombrio, os olhos opacos, duros. – Tem, sim – disse -, tem. Basta ter tempo para procurá-los. – Não havia asco nem piedade em sua voz. Parecia que estava falando de colher cogumelos ou catar lenha” (PAVESE, 1986, p. 49).

É significativo que tenha sido Valino a encontrar o cadáver do soldado alemão. Como ele já não consegue tirar da terra o sustento para a vida, é a morte que brota dela. Também nesse episódio a água faz sua parte:

- No ano passado acharam um cadáver na ribeira – disse Cinto.

Parei de andar e perguntei quem era o morto.

- Um alemão – disse. – Os *partigiani* o haviam enterrado na Gaminella. Estava todo esfolado...

- Ele foi achado assim, perto da estrada? – perguntei.

- Não, estava lá em cima, na ribeira. A água arrastou-o para baixo e o pai o encontrou debaixo da lama e das pedras... (PAVESE, 1986, p. 46)

A relação de Valino com o filho e com o cachorro não tem diferença. Os dois, assim como as mulheres que ele espanca, servem para aplacar sua fúria. São imagens que o ligam ao selvagem e ao animalesco. A violência para ele é desabafo, desafogo. É para escapar a tudo isso que acaba matando as duas mulheres. Coloca fogo em tudo e, após tentar matar também o filho Cinto, que foge, Valino se enforca na noqueira. Para Enguia, a árvore era uma espécie de “portal” para o passado. Por ali havia brincado e vivido momentos inesquecíveis:

Cinto me seguia mancando, e num instante chegamos à noqueira. Pareceu-me impossível ter andado e brincado tanto por essas paragens, dali até a estrada, ter descido na ribeira para procurar as nozes e as maçãs caídas no chão, ter passado tardes inteiras com a cabra e as meninas naquele pasto, ter esperado, nos dias de inverno, que o tempo melhorasse um pouco para poder voltar para casa. Era como se tudo isso tivesse representado para mim um país inteiro, um mundo. (PAVESE, 1986, p. 43)

A noqueira que para ele era sinal de vida, uma vida feliz, proporciona agora a morte daquele que ele poderia ter sido, se o destino (o “por acaso”) não o tivesse levado embora. Enguia percebe que Nuto é que tinha razão (“A América já está aqui mesmo. Estão aqui os milionários e os mortos de fome”), e cada um deve cumprir seu destino. Valino nunca saiu do vale do Belbo, permaneceu naquelas terras, revolvendo-as dia após dia sem conseguir fincar raízes. Ao final, o desespero o

levou a agir exatamente como aqueles que partiam para a América, a “terra prometida”, que nem por isso deixavam de desesperar-se: “Chegava o dia [na América] em que um tipo qualquer, para se sentir vivo, para se fazer conhecer, estrangulava uma mulher, acertava-lhe um tiro enquanto dormia, fendia-lhe o crânio com uma chave inglesa” (PAVESE, 1986, p. 27).

Ao colocar fogo na casa, Valino destruiu um símbolo, talvez o mais importante, da infância de Enguia. Ao matar-se na noqueira, destruiu mais um elo que o ligava à felicidade daquele tempo, fechando um ciclo. Ao chegar à aldeia Enguia desejava encontrar as aveleiras: “É bem verdade que restavam bosquetes de aveleiras nas colinas, eu ainda podia reencontrar-me nelas” (PAVESE, 1986, p. 12). Ao servir à morte, a noqueira, que proporcionara no passado tantas horas felizes, quebra o encanto (o elo) com esse passado. Enguia encontrou suas árvores, mas elas não são mais as mesmas. Elas - como a terra, como as pessoas, como tudo - mudaram e não são capazes de trazer de volta o passado<sup>73</sup>. O que podem é apenas fazer lembrá-lo, mas ele está definitivamente morto. Enguia agora pode seguir adiante, porque o que resta é o futuro.

---

<sup>73</sup> A percepção de Enguia é de que mesmo as coisas que permanecem mudam. Heráclito de Éfeso, filósofo que viveu por volta dos anos 500 a.C., formulou o problema da unidade permanente do ser diante da pluralidade e da mutabilidade das coisas. Para Heráclito “tudo flui, nada persiste, nem permanece o mesmo”. A essa incessante alteração e constante transformação deu o nome de **devir**. Tudo, para Heráclito, é um fluxo permanente, nada permanece idêntico a si mesmo, mas se transforma no seu contrário. Da luta entre os contrários, ou seja, do devir, do tornar-se, do vir-a-ser, eles se harmonizam numa unidade. O *Logos* (razão, discurso sobre o ser) é mudança e contradição. Resulta disso que a verdade é dialética, as palavras dizem coisas em eterna transformação. Os nossos sentidos enganam-nos, pois enxergamos as coisas imóveis, estáveis, enquanto elas estão se transformando. Nosso pensamento, porém, é capaz de captar essa instabilidade e a mutabilidade dos seres e somos capazes de entender que “é impossível entrar no mesmo rio duas vezes”. Vemos o rio, mas ao entrar, as águas já são outras e nós já não somos os mesmos (SOUZA, J. C. (Org.). **Os pré-socráticos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996).

#### 4.4.2 Outros personagens

Além dos citados, outros personagens são importantes no caminho de Enguia. Cada um vai colaborar de um modo para sua jornada de descobertas. O Cavaleiro é quase um outro “eu”; as mulheres contribuem para seu aprendizado e percepção de mundo, para a compreensão da presença do afeto e cuidado da Mãe – no caso dele, representada por mulheres sem vínculos biológicos - e para a conscientização de que sua busca não encontraria respostas apenas pela constituição de uma família.

##### 4.4.2.1 O Cavaleiro

No original italiano o personagem é “Cavaliere”, traduzido por Lamarão (1986) como Cavaleiro. Laganá (2002) optou por não traduzir o termo, que tanto pode significar Cavaleiro quanto Cavalheiro. O personagem serve a uma rica interpretação<sup>74</sup>. Ele é o representante de uma classe praticamente extinta. Representação do antigo senhor feudal dono de castelo, é educado, galanteador e, como Enguia, nostálgico de um passado que não retorna. É uma figura quixotesca (alusão explícita ao associá-lo aos moinhos), que luta contra a realidade e vive apenas das recordações:

O Cavaleiro era filho do velho Cavaleiro, que no meu tempo era o dono das terras do Castelo e de diversos moinhos; ele tinha até construído um dique no Belbo quando eu ainda não era nascido. Algumas vezes, ele passava pela estrada numa carruagem puxada por dois cavalos, conduzida pelo criado. (PAVESE, 1986, p. 55)

---

<sup>74</sup> Destacamos a expressão italiana “essere a cavaliere”, que significa “situar-se entre dois lugares ou duas épocas”, exatamente o que ocorre com o personagem. (*Dicionário Martins Fontes italiano-português*. Coord. Geral Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 180)

O Cavaleiro é uma figura que não deixará resquício de sua passagem, pois não tem descendentes, e o pouco que ainda possui está nas mãos dos meeiros que se instalaram em suas terras. É a representação de um passado destinado a não deixar rastros. Seu único filho havia se suicidado (mais um entre tantos suicidas na obra do autor), e a maneira como o Cavaleiro trata o assunto é demonstrativo do fato de ele viver em um tempo que já passou: “Ele tinha um morto recente no cemitério da aldeia. Há doze anos, mas lhe parecia ontem” (PAVESE, 1986, p. 58).

É o remorso e a culpa de não ter conseguido manter sua linhagem e suas terras que o fazem querer voltar ao passado, para resgatar o que perdeu: “Cometi muitos erros estúpidos – declarou -; isto é normal na vida das pessoas. Os verdadeiros achaques da idade são os remorsos. Mas uma coisa eu não me perdo. Aquele rapaz...” (PAVESE, 1986, p. 58).

O espaço onde se dá o “diálogo no limiar” entre Enguia e o Cavaleiro é a imagem desse fim de tudo, dessa desesperança que toma conta do homem que não deixará marcas:

Havíamos chegado à encruzilhada da estrada, debaixo dos juncos. [...] Aquele canavial e, atrás, os pinheiros avermelhados e o mato por baixo, vigoroso, pareciam aos meus olhos a depressão que havia acima da vinha da Gaminella. Mas aqui o que havia de belo era exatamente a extremidade da colina, e tudo acabava no vazio. (PAVESE, 1986, p. 58)

O Cavaleiro havia enterrado seu filho (vale dizer, sua esperança), e a única coisa que lhe restava era recorrer às lembranças. Também ele trazia em si alguma coisa do menino que tinha sido (“o Cavaleiro fez uma careta engraçada”), e a fuga em busca desse menino - que se confundia com o filho -, era a única coisa que poderia fazê-lo seguir adiante. O caminho escolhido para essa fuga foi, como também para Enguia, percorrer as paisagens do passado: “Plantei essas árvores –

disse. Atrás dos juncos, via-se um pinheiro. - Quis que aqui, no alto da colina, a terra fosse dele, da forma que lhe agradava, livre e selvagem como o parque onde ele brincava quando menino...” (PAVESE, 1986, p. 58).

Enguia percebe, pelo exemplo do Cavaleiro, que não bastaria ter continuado na Gaminella para ser alguém. Cada um deve cumprir o seu destino. Mesmo que tivesse conseguido ficar rico, possuísse terras e castelos, constituísse a família que havia imaginado, nada disso era garantia para ter uma velhice feliz. E também essa possibilidade que poderia ter escolhido no passado como seu caminho, ele abandona, simbolicamente, ao não “descer” até o pátio da casa, recusando a bebida que o Cavaleiro lhe oferece, deixando-o com sua solidão: “Disse-lhe que era tarde, que me esperavam na aldeia, que àquela hora não bebia mais nada. Deixei-o no bosque, debaixo dos pinheiros” (PAVESE, 1986, p. 59).

#### 4.4.2.2 As mulheres

As primeiras mulheres na vida de Enguia são a mãe Virgília, que o adotou, e as duas filhas dela, Angiolina e Giulia. É significativo que a mãe que não é mãe se chame Virgília. Há um episódio na *Divina comédia* em que Virgílio pega Dante no colo e se lança despenhadeiro abaixo para fugir dos demônios que os perseguem. Dante então compara Virgílio a uma mãe que pega o filho no colo para salvá-lo de um incêndio. Os diabos ficam a observá-los da colina:

“...os demônios já vi de asas abertas,  
por nos prender, voando à nossa ala.

Súbito o guia contra si me aperta  
tal como a mãe que ante o barulho acorda  
e vendo as chamas se levanta alerta,

pega do filho e a fugir se desborda,  
 pois dele mais que de si mesma cura,  
 e da roupa a vestir nem se recorda;

assim do topo da barreira dura,  
 supino foi-se na rocha pendente  
 que um dos lados desta bolsa emoldura.

Jamais água que num canal corrente  
 mova a roda ao moinho num terreiro,  
 quando perto das traves segue rente,

Passou como o meu mestre tão ligeiro,  
 pelo plano; e levando-me no peito  
 como a seu filho, mais que a companheiro.

Logo que com seus pés tocou no leito  
 lá no fundo, eis os diabos na colina,  
 sobre nós; não impunham, já, respeito.” (Canto XXIII, versos 35 a 54. ALIGHIERI,  
 2010, p. 288-289)

E é assim que Enguia lembra da boa Virgília: como a mãe que o salvou, resgatando-o do hospital onde estava, após ser recolhido na escada da igreja da vila, onde havia sido abandonado. Ao salvar Dante, Virgílio o livrou dos demônios, que observam, não mais ameaçadores, das colinas; ao salvar Enguia, Virgília o protege das ameaças representadas pelo abandono nas escadas da igreja.

As duas meninas eram as companheiras da infância pobre mas feliz, a correr e a brincar em meio à natureza e aos animais, como se fossem também eles pequenos animaizinhos soltos pelos campos. Virgília, apesar da pobreza, conseguia alimentá-los e agasalhá-los o suficiente para que resistissem à vida dura:

“Cresci junto com as meninas, roubávamos polenta uns dos outros, dormíamos na mesma enxerga... (PAVESE, 1986, p. 10)

...O mistério era como conseguíamos arranjar alguma coisa para comer. Mordiscávamos maçãs, abóboras, grão-de-bico. Virgília conseguia matar nossa fome.” (PAVESE, 1986, p. 43)

Virgília morreu, vítima de um tumor, quando Enguia tinha dez anos. Angiolina, então com onze anos, assumiu as funções da mãe no cuidado da família. Ao retornar, Enguia descobre que ela teve a mesma morte da mãe, outro exemplo da roda cíclica da vida, em que tudo se repete: “Ficou na minha mente a imagem de Angiolina estendida com os dentes abertos, igual à sua mãe, no inverno em que morreu” (PAVESE, 1986, p. 70). Vemos aqui uma possível conexão com a morte do pai de Pavese, morto em consequência de um tumor no cérebro. Principalmente porque o narrador diz ter ficado em sua mente a imagem de Angiolina, mas ele apenas imagina a situação, pois fica sabendo da morte dela muitos anos depois de ocorrida, contada por outra mulher, a filha do Cola. Esta, uma personagem a que se refere superficialmente algumas vezes, é uma mulher da aldeia com quem ele poderia vir a se casar apenas para constituir uma família, o que não passa de rápida consideração de possibilidade, que não se efetiva. Sobre a irmã mais nova, Giulia, ele vem a saber também no retorno. Ela morreu no campo, fulminada por um raio. É a natureza agindo novamente, através do fogo, determinando destinos.

Entre a infância e a adolescência, ao mudar para a Mora, Enguia encontrou, além de espaços de vivência fascinantes para alguém que antes vivia num casebre, relacionamentos que o fizeram conhecer um outro mundo. Ali conheceu algumas mulheres que serão importantes em sua formação e transformação. Serafina e Emília, as duas empregadas, são duas Mães em seu caminho. Nelas, o adolescente

encontra cuidados, preocupação com seu futuro e mesmo o carinho de que precisava. Com elas ele aprende a comportar-se, a valorizar o trabalho e a respeitar as pessoas. Suas presenças e atitudes proporcionam a Enguia o aconchego necessário para que se sinta em casa, e é principalmente a cozinha o espaço para essa interação:

O depósito, o quarto grande da prensa e a cozinha não eram de terra batida, mas de cimento. Na cozinha havia um armário com vidros e muitas xícaras, e em cima da lareira, festões de papel laminado bem vermelho, que Emília recomendou que eu não tocasse por nada desse mundo. Serafina olhou minha roupa, me perguntou se eu achava que ainda ia crescer mais, e mandou Emília arranjar um paletó para eu passar o inverno. O primeiro trabalho que fiz foi rachar lenha e moer café. Quem me disse que eu parecia uma enguia foi Emília. (PAVESE, 1986, p. 97)

As primeiras experiências na Mora já mostram a Enguia que existe um outro mundo além da Gaminella. As descobertas, o trabalho, de início leve e interessante, o calor (físico, vindo do ambiente e simbólico, vindo das pessoas), a mesa farta, as festas das quais começa a participar (mesmo que a princípio se limite a assisti-las), as brincadeiras com outros garotos, tudo isso descortina para o menino um outro lado da vida. Nesse ambiente ele vai crescendo, aprendendo e formando sua personalidade, e o papel dessas mulheres é fundamental.

São as mulheres da Mora que o ajudam a iniciar o aprendizado sobre o “mundo feminino”, ao fazê-lo entender – ou tentar entender - as filhas do patrão. As três – Irene, Silvia e Santina - ocupam lugar dominante nas recordações da adolescência de Enguia, embora a importância da última, bem mais nova, se manifeste apenas no tempo do retorno. As três vão ser movidas pela vontade de expandir seus horizontes, de ir além da vida simples do campo, de ser aceitas fora da Mora, cada uma por motivos diversos. Enquanto Enguia as vê como superiores,

inalcançáveis, o autor as retrata mostrando a fragilidade, as ambições e as esperanças dessas mulheres, modelos de moças sonhadoras que não conseguem enfrentar o mundo – que não é como elas esperavam - fora de seu pequeno universo. Elas são o retrato da juventude, que transcorre entre festas e flores para os patrões, enquanto os empregados trabalham duro, de sol a sol. Pelo menos essa era a visão do Enguia adolescente, que as sabia inatingíveis. Agora maduro, ao recordá-las, ele sabe que também elas eram mulheres comuns, sofriam, amavam, choravam e sonhavam, como todas as pessoas. Sofriam ainda as diferenças de classe, não sendo aristocratas, mas também não pertencendo à classe pobre camponesa:

Agora que não sou mais jovem... compreendi que as filhas do seu Matteo não eram as mais bonitas – talvez Santina, mas não a vi grande -, tinham a beleza da dália, da rosa-de-espanha, daquelas flores que crescem nos jardins à sombra das árvores frutíferas. Compreendi também que não eram espertas, que com seu piano, suas novelas, seu chá, suas sombrinhas, não sabiam organizar sua vida, ser verdadeiras senhoras, dirigir um homem e uma casa. Há muitas camponesas neste vale que sabem se dominar melhor e comandar. Irene e Silvia não eram mais camponesas e ainda não se haviam tornado verdadeiras senhoras. Viviam mal, pobrezinhas – morreram disso. (PAVESE, 1986, p. 141)

Ele sabe agora que mesmo naquele tempo, na medida em que ia descobrindo coisas sobre elas, aprendia a conhecer a vida e compreender questões como, por exemplo, a divisão de classes. Ao saber da festa dada pela condessa do antigo palacete vizinho, para a qual não foram convidadas, a reação das moças e da mãe delas (“uma responde mal-humorada, a outra se irrita por nada, a outra bate as portas”) abre os olhos do menino sobre os sentimentos das mulheres. Também da percepção sobre as vontades delas brotavam desejos e sonhos em Enguia:

Bastou aquele fato para me abrir os olhos. Irene e Silvia eram pessoas como nós, que, maltratadas, se tornam más, que se ofendiam e sofriam com isso, que desejavam coisas que não tinham. Nem todos os senhores valiam a mesma coisa, havia um mais importante, mais rico, quem nem ao menos convidava as minhas patroas. E então comecei a imaginar como deveriam ser as salas e o jardim do Ninho, daquele palacete antigo, para que Irene e Silvia morressem de vontade de ir lá e não pudessem. [...] Era como para mim ver as fogueiras sobre as colinas de Cassinasco ou ouvir o apito do trem noturno. (PAVESE, 1986, p. 144-145)

Enguia conheceu muitas mulheres, principalmente na América, mas Irene e Silvia permaneceram para sempre em sua memória, envoltas em uma “aura” de pureza e emoção que nem a maturidade nem as experiências vividas foram capazes de macular. Elas eram objeto de sonho e fantasia para o jovem empregado, que sabia que seu amor/desejo nunca seria correspondido, o que não impedia seus devaneios ao observá-las, normalmente de posições em que se encontrava fisicamente em plano mais baixo. Ele as via como uma extensão da natureza, comparáveis à beleza das flores e ao sabor de fruto maduro, tentador mas proibido: “Quando passavam com a sombrinha, eu as olhava da vinha como se olha dois pêssegos que estão num ramo muito alto” (PAVESE, 1986, p. 118).

Enguia demonstra, ao recordá-las, uma certa piedade por aquelas moças, tão doces na lembrança. Ele narra alguns momentos felizes que passou ao lado das garotas apenas depois de narrar a morte delas, como se suas recordações constituíssem uma homenagem à juventude e à vida alegre e despreocupada dessa fase, figuradas pelas moças, motivos da felicidade que ele experimentava naquelas viagens de domingo, nas paradas nas praças, nos passeios de charrete. É pela lembrança delas que ele reevoca com carinho as emoções simples distantes, os sentimentos puros daquele tempo.

Irene é a irmã mais velha. É a moça de “longas mãos brancas de senhorita” (PAVESE, 1986, p. 131), que tocava piano e havia estudado na cidade quando menina. É mais um dos motivos que fazia Enguia admirar Nuto, porque este conseguia se aproximar de Irene pela música. Apesar da diferença social entre Nuto e ela, os dois se igualavam pelo amor à música e mesmo a ela, moça rica e inatingível, Nuto conseguia ensinar alguma coisa, ao corrigi-la ao piano.

Irene usava a música e a leitura como portas para seu mundo de sonhos. Lia romances de amor antigos e tocava seu piano, sempre à espera de que o Amor a descobrisse. Ela é um símbolo das donzelas do trovadorismo e das princesas dos contos de fadas. Esperava pelo príncipe encantado, que poderia ser encontrado, por exemplo, no palacete do Salto, o Ninho. Nele vivia a velha condessa de Gênova, falida, mas procurando manter os costumes e as festas do tempo em que levava uma vida característica da velha nobreza. Irene vivia à espera de convites para frequentar essas festas e tornar-se íntima daquela gente “nobre”.

Enguia se encantava com a música e a beleza de Irene, mas sabia que não poderia ter esperanças em relação a ela:

A música de Irene combinava com o palacete e com os senhores de Canelli, era feita para eles.[...] As duas filhas do seu Matteo não eram para mim e nem mesmo para Nuto. Eram ricas, bonitas demais, altas. Sua companhia eram oficiais, senhores, geômetras, jovens já crescidos. (PAVESE, 1986, p. 133)

A consciência da diferença entre eles não o impedia, entretanto, de ir descobrindo através das moças da Mora, os sentimentos típicos daquela fase. A descrição de Irene é muito semelhante a uma pintura, que permaneceu em forma de quadro na lembrança de Enguia:

Eu ficava quieto e certos dias de verão, sentado no Belbo, pensava em Silvia. Em Irene, tão loura, não ousava pensar. Mas um dia que Irene veio brincar com Santina na areia e não havia ninguém, vi-a correr e parar junto à água. Estava escondido atrás de um sabugo. Santina gritava mostrando alguma coisa na outra margem. Então, Irene deixou o livro, tinha se inclinado, tirado os sapatos e as meias e, assim loura, com as pernas brancas, erguendo a saia até o joelho, entrou na água. Atravessou facilmente, tocando primeiro com o pé. Depois, recomendando a Santina que não se movesse, colheu flores amarelas. Lembro-me de tudo isso como se ainda fosse hoje. (PAVESE, 1986, p. 133)

Irene, desiludida porque o herdeiro do palacete do Ninho tinha ido embora após a morte da tia condessa, aceita casar-se com o violento e imprestável Arturo, que rapidamente dilapida tudo o que resta dos bens da família, incluindo a Mora. Seu destino a leva a viver num quartinho na vila de Nizza, na miséria, sendo espancada pelo marido. Para Enguia, saber do triste final de Irene é como certificar-se da morte do Amor romântico - capaz de superar todas as barreiras – e com ele são enterrados definitivamente os adolescentes devaneios amorosos.

Irene era reflexiva, bondosa, paciente, ajuizada, contida. O oposto da irmã Silvia, mulher moderna, rebelde, sempre rodeada de rapazes. Silvia saboreava a vida e a natureza, agia de modo impulsivo e sem freios morais. Era exuberante, alegre, vivaz e, enquanto Irene “pedia as coisas sempre por favor, e falava conosco olhando-nos nos olhos enquanto falava”, Silvia “também lançava esses olhares, mas eram mais quentes, maliciosos” (PAVESE, 1986, p. 153). Enquanto Irene, “tão loura e tão boa”, está sempre vestida de branco, ou rodeada pela cor branca, Silvia tem cabelos escuros, “olhos ardentes”, e veste-se de florido ou de vermelho. Enquanto Irene espera encontrar seu príncipe, Silvia envolve-se com muitos homens, vive histórias que acabam sempre mal, mas reage com força de vontade e determinação.

Silvia é a única mulher que consegue ir além de sua terra. Encantada por um homem mais velho, “bem situado, que falava francês e inglês, alto e grisalho, um cavalheiro”, que a engana e abandona, ela consegue descobrir seu paradeiro e foge para ir atrás dele até Gênova. Enguia reconhece nesse ato a busca de Silvia por um outro destino: “Acho que Lugli era para ela aquilo que ela e a irmã teriam sido para mim – aquilo que, mais tarde, Gênova ou a América representaram para mim” (PAVESE, 1986, p. 180). No entanto, a aventura da moça dura pouco:

Um mês depois, o seu Matteo foi buscá-la em Gênova, depois que a polícia descobriu seu paradeiro. Era maior de idade e não podiam obrigá-la a voltar para casa. Passava fome nos bancos da estação de Brignole. Não tinha encontrado Lugli, não tinha encontrado ninguém, e queria jogar-se debaixo do trem. (PAVESE, 1986, p. 182)

Grávida, volta para casa e decide seu destino. O trem (que a todos conduz a um destino, como bem sabe Enguia) a levou até uma parteira que lhe fez o aborto. Dois dias depois, em meio ao vermelho do sangue em que se esvai, morre em sua cama, numa espécie de sacrifício expiatório, chamando o pai, por cuja doença se sentia culpada. Ele, ao saber que ela estava grávida, havia tido uma “tontura e caiu. Desde aquele dia ficou meio paralítico, com a boca torta” (PAVESE, 1986, p. 186).

Assim como a gravidez de Silvia causou a morte em vida do pai, sua morte causou no adolescente Enguia a sensação de perda profunda da possibilidade de sonhá-la. Enquanto Irene para ele era a imagem da mulher inatingível, com quem não ousava nem mesmo sonhar, Silvia, em seu comportamento “avançado”, oferecia à imaginação do simples empregado a oportunidade de apreciá-la e “reobservá-la” em seus devaneios: “Se eu não fosse apenas um camponês, que nem sequer completara dezoito anos, Silvia era bem capaz de andar comigo também”. Ao mesmo tempo em que deseja essa moça impetuosa, ele se sente na obrigação de

protegê-la dos aproveitadores com os quais ela se envolve: “gostaria de falar com ela, poder lhe dizer que tomasse cuidado, que não desperdiçasse sua vida...” (PAVESE, 1986, p. 161). Ao retorno, ainda são vivos em sua memória os olhos escuros cheios de promessa, que surgiam e se escondiam sob os cabelos ao vento, a Silvia vermelha e encalorada durante a colheita das uvas e das flores. Quando ela morreu, colheram-se todas as flores para seu funeral, justamente no mês de junho, quando os jardins estavam repletos.

Santina é a irmã mais nova, filha do segundo casamento do Sor Matteo. Era loura como Irene, impulsiva, insatisfeita e ousada como Silvia e, segundo Nuto, era a mais bonita: “– Você passou vinte anos sem ver Santa. Valia a pena, valia mesmo. Era mais bonita que Irene, seus olhos eram como o coração de uma papoula... Mas era uma cadela, uma cadela danada...” (PAVESE, 1986, p. 199).

Como Silvia, Santina envolveu-se com muitos homens. Os dois últimos capítulos do romance são dedicados a ela, é como uma história à parte. Até então, enquanto Enguia relembra sua vida na Mora, apenas aludia à presença de Santina, sempre fugaz, apenas uma criança angelical, embora geniosa. Sua história será contada no presente por Nuto. Também nesse momento é a Nuto que cabe colocar Enguia diante da verdade.

Transformada numa linda mulher, Santina tornou-se espiã dupla, de fascistas e partigianos, e será morta por traição. Nuto só consegue falar sobre ela no alto da colina. O capítulo XXXI é todo para narrar a subida dos dois e é, talvez, o momento em que a obra mais se aproxima da *Divina comedia*. A colina então é símbolo que beira o mito, é imagem do erotismo sublimado que os envolvia desde o passado ao pensar nas irmãs. Enguia parece prever, entrever alguma coisa de definitivo ao ver que Nuto, que sabia tudo, agora não sabia por onde seguir. Essa

escalada da colina é reveladora para Enguia. Vemos que ele percebe Nuto a procurar caminhos, e mesmo assim se deixa guiar pelo companheiro, confiando em sua sabedoria. De novo, como na *Divina comédia*: Virgílio não conhece a montanha do Purgatório, onde nunca tinha estado antes, mas Dante deixa-se guiar por ele. Enguia sente que Nuto e ele estão no mesmo patamar, finalmente alcançou a “altura” do amigo, que se deixou vencer pelo destino. É a revelação final de que Nuto havia sido transformado por Santina, e pelo fogo (metafórico e real) que dela se originou:

Voltou a me guiar por aqueles terrenos. De vez em quando olhava ao redor, procurando caminhos. E eu pensava como tudo é igual, tudo se repete. Via Nuto na charrete, levando Santa por aqueles rincões, como eu havia feito com as irmãs. Nos tufos acima das vinhas vi a primeira grutinha, uma dessas pequenas cavernas onde se colocam as enxadas, ou então contêm mananciais e, na sombra, sobre a água, cresce a avenca. Atravessamos uma vinha que produzia pouco, cheia de samambaias e daquelas pequenas flores amarelas, de talo duro, que parecem de montanha – sempre soube que mastigadas estas florezinhas são depois colocadas sobre as feridas para cicatrizá-las. E a colina continuava subindo. (PAVESE, 1986, p. 200)

Para Nuto é um momento de expiação, no alto da colina pode falar livremente da culpa que carrega: “Tanto faz eu contar – disse Nuto, subitamente, sem levantar os olhos -, sei como a mataram. Eu também estava lá” (PAVESE, 1986, p. 201).

O gosto pela vida, o amor, o prazer, mas também a luta por sua terra, sua gente, atitudes autônomas e modernas que as irmãs não conseguiram levar em frente (Irene nem soube tentar, Silvia foi derrotada nas tentativas), empurraram Santina para seu destino. Depois do armistício, o jogo duplo que fez entre fascistas e partigianos a conduziu ao justicamento pelo seu próprio povo. No *leitmotiv* da

resistência que se propaga por todo o romance, a história de Santina representa um ponto de contato, para Nuto, para Enguia e para Pavese, entre as lembranças doces da memória e a crueldade e dureza dos momentos “reais”. É o nexos entre as antigas histórias da Mora, apenas saída do modelo feudal, e a nova realidade da liberdade sofrida do pós-guerra.

A morte de Santina, a mulher que ousou participar da tentativa de uma nova história une a vitória de sua resistência ao castigo por ter resistido. Ela é “Santina” enquanto viva, mas significativamente Nuto a chama “Santa” depois de morta. Contraditória a esse “novo” nome é a decisão dos justiceiros de que seu corpo não pode ser encontrado pelo risco de ser profanado, aludindo, portanto, ao poder erótico da mulher. Só a fúria do fogo pode destruir esse poder, assim como destrói a cabana da resistência, mais uma casa queimada, desta vez pelos alemães:

Olhei a parede destruída, negra, do casebre, olhei ao redor, e perguntei-lhe se Santa estava sepultada ali:

- Não pode ocorrer que um dia a encontrem? Acharam aqueles dois...

Nuto havia se sentado no murinho e me olhou com aquele olhar obstinado. Sacudiu a cabeça. – Não, Santa não – disse -, não vão encontrá-la. Uma mulher como ela não podia ser coberta de terra e deixada assim. Ainda despertava desejo em muita gente. Foi Baracca quem resolveu a questão. Mandou cortar uma porção de ramos de videira e a cobrimos inteiramente com eles. Depois derramamos gasolina em cima e ateamos fogo. Ao meio-dia era tudo cinzas. No ano passado ainda se podia ver o rastro, como o leito de uma fogueira. (PAVESE, 1986, p. 209)

A queima do corpo de Santa, a indesejada espiã, significa também fazer retornar ao pó (à cinza, à terra) o desejado corpo da mulher. O gesto de impedir que seja violado, conspurcado, reenviando-o às origens, purifica-o, ilumina-o, santifica-o. O final do romance justamente nessa imagem pode significar a perpetuação de um

ritual, o eterno agir do fogo como paixão/vida e destruição/morte. Todos os participantes desse ritual estão mortos, incluindo o revolucionário Baracca, “esse outro morto enforcado” (PAVESE, 1986, p. 208). O único que resta é Nuto. A fogueira, sacrifício ritual e propiciatório de mudanças, mais uma vez cumpriu seu papel, mudando também a vida dele. O corpo de Santa não poderá ser encontrado, e assim ele também perdeu para sempre o elo mais forte que o ligava ao passado. De rito propiciatório de fertilidade, de vida, o fogo se transforma em sinal de morte e de violência invencíveis. Tanto o incêndio da Gaminella por Valino, como a fogueira que corroe o corpo de Santa parecem reforçar a impossibilidade humana de resistência diante das exigências da História e da passagem inexorável do tempo, que, unidos – História e tempo – alteram os rumos do homem e da sociedade. E com eles sucumbem também os mitos infantis. Permanecem apenas os que, em forma de símbolos, são protegidos persistentemente pela possibilidade de revisitá-los na memória.

Teresa é a camareira de Gênova, a primeira mulher com quem se envolve na nova fase que inicia com a partida para o serviço militar. Ela caçoava dele por seu sotaque e isso o faz perceber que, para enfrentar o mundo, é necessário aprender. É pela observação que ele vai aprendendo: “Teresa era a camareira e caçoava das minhas palavras... Eu a olhava na cara – sempre fiz assim – não respondia e a olhava. Mas estava atento àquilo que as pessoas diziam, falava pouco e todos os dias aprendia alguma coisa” (PAVESE, 1986, p. 135).

Teresa ajuda, com perguntas insistentes sobre a origem e o futuro de Enguia, no processo de despertar nele a vontade de seguir em frente, valorizar-se e alcançar reconhecimento pelo trabalho que sabia fazer. É Teresa que, pelo exemplo de seu trabalho subalterno, ajuda a fazê-lo compreender o significado da luta

clandestina do grupo de trabalhadores com o qual se envolve em Gênova. Ela, mesmo sendo a namorada, representa também, nessa primeira aventura fora da aldeia, a Mãe que cuida dele, proporcionando inclusive um elo sentimental com a casa da qual partira, por meio da comida: “me dava de comer na cozinha” (PAVESE, 1986, p. 168). No princípio, Teresa age como a mulher de Nuto fará no presente, preocupando-se com as possíveis consequências do envolvimento na luta política e tentando dissuadi-lo de participar, mas mais tarde o apoia e incentiva. Teresa é o destino que o faz mudar de vida, pois é graças a ela que ele escapa quando os companheiros são presos, e foge para a América:

Agora Teresa me escutava pacientemente e me dizia que eu fazia bem em estudar, em querer progredir, e me dava de comer na cozinha.[...] Uma noite, porém, Cerreti veio me avisar que Guido e Remo haviam sido presos e estavam procurando os outros. Então Teresa, sem me fazer censura alguma, falou com um conhecido – um cunhado, um ex-patrão, não sei – e em dois dias me arranhou um lugar num navio que partia para a América. (PAVESE, 1986, p. 168)

Das muitas mulheres com as quais se envolveu na América, Enguia vai dar detalhes – poucos – apenas das que representaram razões para potencializar seu sentimento de inadequação à terra e às pessoas. Nora, a namorada com quem trabalha no bar, é um exemplo do desencontro. Enquanto ele deseja um retorno ao estilo de vida que levava em sua aldeia, ela deseja a vida moderna americana, o que faz com que os dois não consigam encontrar-se verdadeiramente e sua história dure pouco tempo:

Ao anoitecer, deixava o bar e ela vinha atrás de mim, correndo pelo asfalto com aqueles saltos altos, andava comigo de braço dado e queria que pegássemos um carro e descêssemos até a praia, ou fôssemos ao cinema. Logo que saíamos do alcance das luzes do bar, encontrávamo-nos debaixo das estrelas, em meio à algazarra dos grilos e sapos. Por mim, a teria levado por aquele descampado, entre

as macieiras, o arvoredo, ou pela grama curta da beira da estrada, deitado naquela terra, e dado um sentido a toda aquela balbúrdia debaixo das estrelas. Mas ela não queria saber de nada disso. (PAVESE, 1986, p. 24)

Com Rosanne, a professora, chega quase a identificar-se pelo fato de ela também ser só e ter vindo da tradição camponesa. Logo percebe, porém, que seus sonhos e as coisas que realmente contam para cada um deles estão muito distantes:

Rosanne era uma professora primária vinda quem sabe de onde, de um estado produtor de cereais, com uma carta para um jornal de cinema, e nunca quis me contar que vida tinha levado na costa...Restou-lhe dessa época uma voz um pouco rouca, de falsete.[...] Nos meses em que Rosanne foi minha amante, compreendi que era mesmo bastarda, que as pernas que estendia na cama eram toda sua força, que podia ter pai e mãe lá no estado de grãos ou quem sabe onde, mas para ela só uma coisa contava ... Estava disposta a tirar uma fotografia nua, até mesmo com as pernas abertas numa escada de bombeiro, só para ficar conhecida. (PAVESE, 1986, p. 138)

Em Rosanne aparece a característica que faz parte de praticamente todos os romances de Pavese: sempre um personagem feminino vai ter a “voz rouca” que marcou a vida do escritor. Também ela é imagem do desencontro, inclusive consigo mesma. Rosanne é dura, pragmática, é uma bastarda como ele que luta para tentar atingir seus objetivos. Americana, exprime-se numa língua misturada de inglês e italiano, simbolizando o intenso desejo de fazer-se entender ao tentar exprimir-se na língua dele. Ela representa alguns dos problemas sociais desse novo mundo. Vinda do campo e tentando sobreviver na cidade grande, é símbolo da solidão, da falta de esperança, dos muitos deslocamentos em busca do “sonho americano” de fama e glória (ela queria ser artista de cinema), sobre o que Pavese deixou alguns

escritos<sup>75</sup>. Com Rosanne ele percebeu que o diálogo não é feito apenas de meras palavras, pois embora a língua em si não constituísse uma barreira, o diálogo entre eles não se “ajustava”. Rosanne é, ao mesmo tempo, poética aos olhos do homem carente. Com ela, pela solidão dos dois, ele consegue sonhar, mesmo que por pouco tempo, com uma família:

Rosanne com certeza me daria um filho, caso eu aceitasse ir para a costa. Mas eu me detive, não quis – com aquela mãe e comigo teria sido um outro bastardo, um rapazinho americano. Já então, sabia que voltaria. [...] Certos domingos de verão íamos até a praia de automóvel e tomávamos banho de mar; ela passeava pela praia com sandálias e lenços coloridos, bebia refrescos nas piscinas, vestida de short, e se estirava na espreguiçadeira como se estivesse na minha cama. Eu ria, não sabia bem de quem. E, sem dúvida, eu gostava daquela mulher, gostava dela como do sabor do ar certas manhãs, como tocar nas frutas frescas nos tabuleiros dos italianos nas estradas. (PAVESE, 1986, p. 139-140)

Rosanne é ainda símbolo dos planos frustrados, das despedidas aparentemente sem razão, da inadequação sem explicações plausíveis, como se tudo isso fosse determinado apenas por um destino inexplicável. Quando ela vai embora, ele não consegue entender, embora veja com certa tranquilidade que estavam destinados a esse fim:

Uma tarde, ela me disse que voltaria para sua casa. Fiquei perplexo, porque na verdade nunca acreditei que ela seria capaz de tanto. Quase lhe perguntei quanto tempo ficaria fora, mas ela, olhando os joelhos...me disse que não devia falar nada, que estava tudo decidido, que voltaria para sempre para a casa dos pais...[...] Acabou não voltando para casa, retornou mais uma vez para a costa, escreveu-me meses depois um cartão-postal de Santa Mônica, pedindo-me dinheiro. Mandei o

---

<sup>75</sup> Foi publicado, postumamente, em 1951, o volume *La letteratura americana e altri saggi*, contendo ensaios e artigos de Pavese escritos entre 1930 e 1950. A publicação é dividida em três partes: Descoberta da América, Literatura e sociedade e O mito. Apresenta ainda um Apêndice intitulado Escritores ingleses. (PAVESE, C. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1951).

dinheiro, mas ela não me respondeu. Não soube mais dela. (PAVESE, 1986, p. 140)

Todas essas presenças femininas colaboram para o destino de um homem que não tem a seu lado uma mulher. Enguia pensava em constituir família do mesmo modo que pensava em retornar ao passado. A constituição de uma família seria, ainda, uma complementação da realização individual, uma maneira de provar que conseguiu vencer seu próprio destino. Todas as vezes que se refere ao assunto é como se fizesse questão de, sem dizer, deixar claro que não o fará. Na América, ele estava convencido de que uma família somente seria possível na aldeia, mas agora que voltou tem consciência de que os sonhos de então eram apenas fruto da idealização desse “paraíso” que representava a aldeia distante. Ela era importante para ele, mas não representaria nada disso para quem não carregasse dentro de si essa ligação afetiva:

Quando eu começava a pensar nessas coisas não acabava mais, porque voltavam à minha mente tantos fatos, tantos desejos, tantos vexames passados, e as vezes em que acreditara ter encontrado um lugar, amigos e uma casa, poder finalmente contar com um nome e plantar um jardim. Acreditar nisso a ponto de prometer a mim mesmo: ‘Se conseguir fazer fortuna, me caso e mando minha mulher e meu filho para a aldeia. Quero que cresçam lá, como eu’. Ao contrário, não tinha filho, e quanto à mulher, é melhor nem tocar nesse assunto. Mas o que representa esse vale para uma família proveniente do mar, que nada saiba da lua e das fogueiras? É preciso sentir isso na carne, tê-lo nos ossos como o vinho e a polenta...” (PAVESE, 1986, p. 67)

Ao final, descobrindo a verdade sobre Nuto, que tem esposa e filho mas guarda em si a lembrança da história com Santa, Enguia desconstrói definitivamente a ideia de que uma família traria a realização que ele imaginava. Não chega a falar com a filha do Cola – a hipótese aventada de esposa – e não assume a

responsabilidade sobre Cinto, o filho possível (nesse caso, adotado como ele foi um dia). O menino fica com Nuto, ele se limita a dar-lhe conselhos e a preanunciar uma eventual ajuda futura, levando-o ao médico e “se o menino tivesse jeito, em seu devido tempo eu lhe arranjaría um emprego em Gênova” (PAVESE, 1986, p. 197).

As mulheres, portanto, são importantes por terem trazido experiências enriquecedoras, mas não fazem parte do presente, a não ser como afirmação e conscientização sobre seu destino de homem solitário.

#### 4.5 A COMPREENSÃO E A ACEITAÇÃO DE UM DESTINO HÍBRIDO

Enguia é desde o início um estranho no ambiente em que vive: primeiro é o menino bastardo numa família que não é sua: ele é adotado por Padrinho e Virgília que, embora o tratassem sem diferenciação em relação às filhas de sangue, haviam assumido o garoto por interesse em receber a mensalidade paga pela prefeitura. Mais tarde, quando a família vai trabalhar em outras terras, não há lugar para que ele os acompanhe. Na Mora, onde passa a trabalhar, encontra pessoas que o tratam bem e ensinam muitas coisas, mas também lá ele sabe que não é sua casa, não é sua terra. Em Gênova, sente-se ainda mais deslocado. Partindo para a América, torna-se de tal forma desterrado, que não se ajusta nem ao espaço nem à cultura. Finalmente, retornando à aldeia onde cresceu e em que esperava encontrar os vínculos que o fariam sentir-se em casa, é chamado de “Americano”. Sua história demonstra como ele é, por tudo isso, guiado pelo sentimento de não pertencimento e inadequação. Em toda sua trajetória, Enguia é movido por um desejo autêntico de encontrar suas raízes, de cancelar essa exclusão originária, que o acompanha desde o nascimento.

Ele sabe que é um homem capaz, orgulha-se de seu trajeto, do que realizou, da participação ativa e efetiva como homem de negócios e cidadão do mundo. No plano prático, Enguia é um herói positivo, que se afirma e reconhece vencedor, mas intimamente sabe que isso não basta. O que lhe faz falta é algo interior, é a integração a uma terra, uma comunidade, uma família. Ele mesmo não sabe exatamente o que busca, porque no momento mesmo em que assume esse vazio existencial, reconhece que é alguém, e deveria sentir-se completo:

Aqui todos pensam que voltei para comprar uma casa, me chamam de Americano, me apresentam suas filhas. Para quem, como eu, partiu sem ao menos ter um nome, isso deveria agradar, e na verdade me agrada. Mas não basta. Gênova também me agrada, me agrada saber que o mundo é redondo, e me agrada ter um pé na passarela do navio. (PAVESE, 1986, p. 13-14)

A primeira fase da vida, o início da formação do sujeito, foi a preparação de Enguia para sua grande aventura. Ele percebeu logo, ao mudar da Gaminella para a Mora, que sua vida melhorava, que a mudança lhe permitia aprender muitas coisas, principalmente aprender a aprender. As lições da Mora abriram-lhe os olhos para a existência de um “mundo além”, que despertou então a vontade de ultrapassar as linhas que demarcavam as colinas. Para esse mundo ele partiu, e na medida em que se distanciava da terra natal, os novos ambientes iam também construindo sua personalidade. O processo de autoconhecimento vai lhe mostrando que ele é capaz de ser não apenas o menino-natureza da Gaminella, o adolescente deslumbrado com as descobertas da Mora, o soldado desconfiado e atento de Gênova. Ele se descobre o Enguia que é não apenas um, mas o que abrange os vários que já foi mais o que se tornou agora, um homem capaz de vencer as adversidades, enfrentando e ultrapassando tempos e espaços, e seguindo adiante. A América, “mundo além”, já não é o Paraíso que ele sonhou menino. A aldeia, que da América

ele sonhou como seu Paraíso-mãe, também mostrou, ao retorno, seu lado infernal, devastada pelas marcas da História e desmitificada pelo olhar e compreensão do homem maduro. Ele aprendeu que não existe um paraíso completo, mas compreendeu também que nem tudo é inferno total.

Enguia voltou para tentar encontrar a si mesmo, achar suas raízes, reencontrar seu passado, porque mesmo estando rico, sentia que continuava um camponês. Mas ele sabia, ao retornar, que não era mais o camponês que partiu, voltou outro, adquiriu experiências, costumes diversos, é um estranho para aquela gente, que não o reconhece como um conterrâneo. Ele veio de um lugar distante e diferente. Amadureceu lá, trouxe em si marcas das terras por onde andou. E encontrou também, nos mesmos espaços do passado, as diferenças deixadas pelo tempo. A própria paisagem se modificou, e onde isso não ocorreu ela assumiu papéis distintos dos que cumpria no passado. As pessoas que ele esperava encontrar estão mortas, as que encontra são mais miseráveis que as que conheceu um dia. Ao mesmo tempo que revê velhas paisagens, ele vê que tudo mudou.

A ausência de vínculos conhecidos parece fazê-lo sentir-se à margem do movimento da vida e da História, que conturbou e subverteu a vida dos outros. As coisas acontecem para Enguia como se o destino o conduzisse, logo ele que, ao contrário de Nuto, não acredita no destino. A adoção pela família de Padrinho e Virgília aconteceu sem que ele pudesse, obviamente, fazer nada para isso, ou contra isso. A ida para a Mora não teve efetivamente nenhuma decisão ou escolha de sua parte. A partida para Gênova se deu em função da exigência oficial do serviço militar. A fuga para a América foi providenciada por Teresa, sem sua escolha, para livrá-lo da prisão. Como foi para a América, poderia ter ido para qualquer outro lugar. Todos esses fatos foram cruciais para sua formação. Na

América, ele se deixou ficar, e perambulando de lugar em lugar, trabalhou – nem sempre honestamente - e soube agir, alcançando a realização financeira. Na América ele conheceu seu Inferno, sofreu, penou, mas sobreviveu. Galgou os degraus que a vida americana colocou à sua frente e resolveu voltar em busca do Paraíso que guardava na memória. A decisão de retornar foi tomada por ele, como escolha pessoal, mas vimos que ela não foi realizada sem que o destino, o “acaso”, agisse, colaborando efetivamente.

Voltando da América para a aldeia, é pela participação efetiva de outros personagens e do que acontece com eles – no passado e no presente - que Enguia vai descobrindo/desmontando também a utopia da terra natal como o Paraíso recordado. São eles que o ajudam a descobrir sua própria verdade, fazendo-o perceber que mesmo ali, na terra em que esperava finalmente encontrar-se, ele continua o ser errante que precisa da estrada para seguir adiante. Precisa continuar realizando a travessia das águas para ultrapassar e vencer etapas, continuando seu caminho. Mais uma vez ele confirma, em si próprio, que são sábias as palavras de Nuto. O amigo acredita que só vive nessas terras quem dela nunca tiver saído:

Eu ainda era menino quando, no portão da Mora, ficava escutando, apoiado no enxadão, as conversas dos desocupados que passavam pela estrada principal; e já desde então, para mim, as colinazinhas de Canelli representavam a porta do mundo. Nuto, que, ao contrário de mim, nunca se afastou do Salto, diz que para conseguir viver aqui é preciso nunca sair desse vale. (PAVESE, 1986, p. 14)

Nuto acredita que cada um deve cumprir um destino e o de Enguia deveria ser aceito, sem buscar razões, mas compreendendo simplesmente que assim devia ser:

- ...Quem sabe quantos rapazes aqui da aldeia – disse eu - gostariam de pegar a estrada de Canelli...

- Mas não pegam – retrucou Nuto. – Já você pegou a estrada. Por quê?

Quem é que pode dar a resposta? Porque na Mora me chamavam de Enguia? Porque, naquela manhã, na ponte de Canelli, vi um carro atropelar aquele boi? Porque nem viola eu sabia tocar?

- Eu estava muito bem na Mora – disse – Achava que o mundo todo fosse como a Mora.

- Não – replicou Nuto, aqui as pessoas não estão satisfeitas, mas ninguém vai embora. É porque existe um destino. Sei lá, você tinha alguma coisa a fazer em Gênova, na América, compreendeu que alguma coisa lhe aconteceria.[...] alguma coisa acaba acontecendo a todo mundo. (PAVESE, 1986, p. 30)

Enguia transita entre os dois mundos, e é nesse sentido que chamamos híbrido seu destino. Ele não descobre raízes na aldeia, ele não lança raízes na América. É não só a permanência, mas também a travessia entre os espaços, que funcionam como constituinte de seu “eu”. Também nessa travessia o herói busca o que esperava encontrar fixando-se a terra. O tempo e os vários espaços – também os de trânsito – vão funcionar, portanto, como formadores de sua verdadeira identidade, e vão agir para a descoberta de sua verdade no mundo. Nessa condição, Enguia representa o “Senhor dos dois mundos”, pois atingiu e reconheceu

a liberdade de ir e vir pela linha que divide os mundos, de passar da perspectiva da aparição no tempo para a perspectiva do profundo causal e vice-versa – que não contamina os princípios de uma com os da outra e, no entanto, permite à mente o conhecimento de uma delas em virtude do conhecimento da outra – é o talento do mestre. (CAMPBELL, 1997, p. 130)

Ele percebeu que seu destino é o que está cumprindo, a resposta é a própria busca. O caminho não chegará a um paraíso ou a um inferno, mas permite seguir em frente, atravessando o purgatório que se apresenta como destino a cada homem. Seu paraíso pessoal foi atingido, metaforicamente, pelo “nascimento” de um novo Enguia, pois alcançou um estágio superior àquele em que se encontrava no início da busca. Foi no alto da colina que Nuto, o seu Virgílio, o fez compreender que dali em diante ele podia seguir sozinho, que para ele não bastava chegar até ali, era preciso partir novamente, e como o Ulisses dantesco singrar de novo os mares, “per seguir virtute e canoscenza”<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> “Virtute e canoscenza” são as palavras finais da célebre *orazion picciola*, com que no Canto XXVI, verso 120, do *Inferno*, Ulisses inflama os companheiros para lançar-se novamente à aventura, apelando para as origens, experiência, competência, curiosidade e sede de saber que os diferencia da gente “brutta”. (ALIGHIERI, D. *La divina commedia*. Firenze: La nuova Italia Editrice, 2000. p. 299)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar a obra de Pavese permite-nos não apenas uma meditativa caminhada pelas paisagens italianas, mas também, e principalmente, uma longa viagem de reflexão pelos dramas existenciais da humanidade. O escritor procurou, ao longo de sua carreira, por um constante e intenso trabalho de experimentação da palavra, construir uma representação literária da realidade em que “a poesia consista em dar à página aquele tão simples frêmito que a realidade dá” (PAVESE, 1988, p. 267). Estudioso aplicado, sua formação e cultura permitiram-lhe mover-se com segurança no mundo dos antigos e dos clássicos. Não se limitou, no entanto, a seguir modelos inspiradores, por grandes que fossem. Realizando um inovador trabalho como tradutor e editor de obras literárias americanas de vanguarda, autodidata em estudos etnográficos e antropológicos, Pavese soube explorar uma fascinante gama de temas que vão dos mitos primordiais à história contemporânea, registrando de maneira ao mesmo tempo lírica e dramática as contradições de sua época. Desde as primeiras obras, apresentou os temas do retorno à infância, das descobertas da adolescência e da dolorosa estrada do homem em direção à maturidade, criando um universo em que espaço e tempo se interligam, interpenetram-se, fundem-se e determinam as coordenadas que resultam na contínua caminhada do indivíduo e da humanidade.

A percepção do tratamento particular que Pavese dedicou ao tempo e ao espaço nos levou a optar pela análise do romance *A lua e as fogueiras* a partir da teoria bakhtiniana do cronótopo. Procuramos, explorando a relação do sujeito com seu entorno, identificar a função do cronótopo como propiciador da ação, uma vez que são os espaços percorridos e repercorridos, sob visões temporais distintas, que

levam Enguia a efetivar realmente sua busca. Nessa análise, também Bachelard foi nosso Virgílio.

Ainda, considerando os caminhos trilhados por Enguia nessa busca da verdade, vimos a possibilidade de uma leitura sob a perspectiva das particularidades da sátira menipeia, também definidas por Bakhtin em seu clássico estudo da obra literária de Dostoiévski. Procuramos, no decorrer do trabalho, destacar algumas dessas particularidades presentes na obra, como os diálogos no limiar, as últimas questões, a publicística atualizada, e, principalmente, confirmamos a principal delas, que justificou nossa escolha: a fantasia e a aventura vinculadas a motivações interiores, como experimentação de uma ideia filosófico-ideológica, em busca de uma verdade.

Assim, dividindo nosso trabalho em quatro “tempos”, procuramos, no primeiro capítulo, facilitar o entendimento do ambiente histórico em que se situam os personagens, e do ambiente literário da época da escritura. Para tanto, julgamos pertinente um resumido percurso pelo trajeto da História e da literatura italianas, que nos levasse ao instante histórico em que viveu Pavese, um dos grandes representantes desse marcante momento cultural de um povo. Traçamos um resumido caminho da literatura italiana até o período em que Pavese atuou, destacando autores que, de algum modo, contribuíram para sua formação, despertando-lhe o interesse literário e influenciando-o de maneira mais direta, como é o caso de Dante, ou menos explícita, mas reconhecida, como no caso de Giambattista Vico e Giovanni Verga. Buscamos apresentar uma rápida biografia e um resumo do trabalho literário desenvolvido por Pavese, cuja produção envolveu poesia, contos, romances, artigos e ensaios que ultrapassaram as barreiras do tempo, permitindo-nos ainda hoje, seis décadas após sua morte, compreender um

pouco mais essa importante fase histórica e, principalmente, aquele momento literário.

No segundo capítulo, apresentamos os aspectos teóricos que norteariam nossa análise de *A lua e as fogueiras*. Considerando a riqueza das manifestações cronotópicas e simbólicas na obra, procuramos destacar a intensa inter-relação entre o tempo e o espaço, que propiciam a chave de compreensão da viagem do protagonista por tempos e espaços físicos, simbólicos e míticos. Consideramos que a fundamentação teórica então apresentada satisfizes nossa intenção, uma vez que permitiu identificar o cronótopo como propiciador da ação no romance, e proporcionou a análise do protagonista como herói menipeano.

No terceiro capítulo, buscamos apresentar o trabalho minucioso do escritor na elaboração do romance *A lua e as fogueiras*, em que ele reuniu o conjunto temático de sua literatura, numa experimentação final de suas teorizações sobre a palavra e a imagem-narrativa. Procuramos mostrar como, tanto pelo trabalho de tradução, edição e publicação de outros autores quanto por sua própria produção, Pavese contribuiu de maneira enfática para, sem deixar de valorizar a tradição, promover a renovação e a inovação literárias, experimentando novos e ousados tratamentos tanto a temas quanto à linguagem, perseguindo um “valor novo” para a literatura, através da qual ele acreditava firmemente ser possível cumprir um papel histórico. Era o que esperava conseguir, justificando assim - para si próprio – seu empenho em “viver na atmosfera moral da revolução e de lá contemplar e julgar a vida”, de modo que “essa atmosfera, esse valor [que] devem ser tais que me venham a justificar na história” (PAVESE, 1988, p. 13).

No quarto capítulo, estudamos a trajetória do protagonista Enguia, almejando demonstrar a presença do cronótopo como propiciador da ação no

romance e caracterizar a busca do herói sob as particularidades da sátira menipeia. Vimos que a busca de Enguia não é por uma família ou pela descoberta do exato lugar em que nasceu, mas é uma busca de definição, de redenção, de sua própria verdade. Ele não procura experiências, mas busca a si mesmo, na tentativa de descobrir a própria essência básica e, ao final, chega à conclusão de que não consegue, nem conseguirá, eliminar a sensação “perpétua” de desenraizamento, de não pertencimento. A própria memória, eficaz na recondução do personagem pelos caminhos do passado, não consegue, entretanto, restituir-lhe plenamente as sensações então experimentadas. Na verdade, as sensações que ele sabe não ter realmente experimentado em momentos passados, pois o que “lembra” agora é fruto conjunto da recordação e da imaginação, da memória e do amadurecimento.

Esse retorno ao passado e essa busca das origens e da identidade, embora feitos de lembranças, são povoados de imaginação e de uma nova visão, o olhar do adulto que reconhece não apenas os fatos do passado mas também o presente como responsáveis pelo sentimento de inadequação do indivíduo em relação ao mundo que o cerca. Essa inadaptação, resultante da configuração de situações individuais e históricas, estende-se do protagonista para outros personagens, pois cada um, a seu modo, acaba em algum(ns) momento(s) deslocado, perdido, desenraizado, exemplos que são do inacabamento, da imperfeição e da divergência consigo mesmo do homem moderno e pós-moderno. Este homem vê destruída sua integridade e perfeição “pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) em face de si mesmo” (BAKHTIN, 2011, p. 133). E aqui encontramos não só no protagonista mas também em outros personagens a particularidade mais importante da menipeia, segundo Bakhtin: a aventura interiormente motivada, justificada e focalizada por fins filosófico-ideológicos. A fantasia engendra situações

que servem não a uma materialização da verdade ou do caráter individual do herói, mas à provocação e à “experimentação da ideia e da verdade no mundo” (BAKHTIN, 2011, p. 130).

Embora inicialmente não fizesse parte de nossos objetivos identificar o modelo dantesco em *A lua e as fogueiras*, não pudemos nos furtar a citar alguns detalhes, pela riqueza da construção das similaridades entre personagens e situações. Argumento instigante para futuras pesquisas, estão presentes em todo o romance as referências a Dante e sua obra máxima. Particularmente no final, em que a subida à colina realizada por Enguia, tendo Nuto a guiá-lo, reproduz de maneira muito direta (embora simbólica) o caminho de Dante guiado por Virgílio. Como Dante precisou do guia para empreender o caminho que o tirou do inferno, Enguia precisa de Nuto, um rústico Virgílio que conhece os segredos daquele “inferno”, para tentar compreender o mundo que encontra ao retornar. No contexto dantesco, a subida da montanha leva à superação dos problemas e dos sofrimentos “materiais” causados pela História e Dante encontra esperança à vista do topo da montanha. Para Enguia, a compreensão final atingida no cume da colina ao saber da verdade sobre Nuto e Santa, representa um reencontro com a esperança, ao desvendar seu destino pessoal, que aproxima o herói pavesiano do Ulisses de Dante, cuja “orazion picciola” revela que o caminho do homem é feito de descobertas e constantes viagens (reais e imaginárias) na permanente busca do conhecimento.

O romance de Pavese deixa entrever - embora não explicitamente, mas de maneira clara com o suporte da leitura de outros seus escritos -, a dolorosa experiência autobiográfica da não participação na Resistência, vivida e sempre lembrada pelo autor como uma culpa, ou talvez como um sinal de inferioridade

diante dos amigos que lutaram e morreram nessa lida. O elemento autobiográfico está presente em detalhes como os lugares descritos, que são aqueles em que efetivamente Pavese passou sua infância. Também o personagem Nuto é diretamente inspirado em Pinolo Scaglione, amigo do escritor, que era realmente um marceneiro e tocador de clarinete. E claramente a condição de Enguia reflete a de Pavese, um exilado em Brancaleone, quase um emigrante em Turim, como o personagem na América, incapaz de reconhecer como totalmente sua qualquer terra. Essa condição de solidão e inadequação estavam já presentes quando Pavese em 1940 definiu seu primeiro livro *Lavorare stanca* como

a aventura do adolescente que, orgulhoso do seu campo, imagina que a cidade é semelhante, mas nela encontra a solidão e tenta remediá-la com o sexo e a paixão que servem apenas para desenraizá-lo e lançar para longe do campo e da cidade, numa mais trágica solidão que é o fim da adolescência. (PAVESE, 2009, p. 372)

Um dos mitos tratados pelo autor é o da terra natal como lugar quase sagrado, e nele está a colina como ápice do caminho. O personagem realiza sua busca confiante de que a terra, símbolo que liga às origens, aos ancestrais - e por eles até às raízes da cultura humana -, o fará sentir-se parte de um grupo, uma aldeia, uma sociedade. É o desejo maior de Enguia esse pertencimento, esse “sentir-se parte”, preenchendo assim o vazio existencial centrado a princípio, no seu entender, na condição de órfão. Só ao final, e pelas revelações propiciadas na relação com o Outro (os demais personagens), ele se conscientiza de que a orfandade não é só sua. É, simbolicamente, condição do homem, lançado no turbilhão da História. Aqui arriscamos defender novamente uma ligação autobiográfica entre Pavese e Enguia. A viagem de Enguia é não apenas de retorno à terra natal, mas é uma viagem ao interior, ao próprio passado, iluminado agora

pela luz do conhecimento - da maturidade - adquirido na caminhada. Esse caminho também o percorreu Pavese em direção à sua obra-síntese, em que retomou, sob a luz da maturidade artística e da bagagem de conhecimento lentamente burilada, temas, angústias, lugares e símbolos que povoaram sua permanente busca.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1996.

ALIGHIERI, D. **Vita nuova**. Milano: Rizzoli Editore, 1952, p. 94.

\_\_\_\_\_. **La divina commedia: Inferno**. Firenze: La nuova Italia Editrice, 1997.

\_\_\_\_\_. **La divina commedia: Purgatorio**. Firenze: La nuova Italia Editrice, 1997.

\_\_\_\_\_. **La divina commedia: Paradiso**. Firenze: La nuova Italia Editrice, 1997.

\_\_\_\_\_. **A divina comédia: Inferno**. Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **A divina comédia: Inferno**. Tradução de Jorge Wanderley. São Paulo: Abril, 2010.

ASOR ROSA, A. **Sintesi di storia della letteratura italiana**. Firenze: La nuova Italia, 1981.

BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. **A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças**. Tradução de Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção tópicos).

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (Coleção Biblioteca do pensamento moderno).

BAKHTIN, M. M. **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENEDETTI, I. C. (coord.). **Dicionário Martins Fontes**: italiano-português. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENISCELLI, A. & COLETTI, V. **Strumenti per lo studio della letteratura italiana**. Firenze: Le Monnier, 1992.

BEZERRA, P. Polifonia, In: BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

BORGES FILHO, O. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. **XI Congresso Internacional ABRALIC**: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP, 2008. Disponível em <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf>> Acesso em jul.2012.

BOSI, A. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, I. **Saggi italiani**: 1945 – 1985. Milano: Mondadori, 1995.

\_\_\_\_\_. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Torino: Einaudi, 2004.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CAVALIERE, S. **Gli scritti giovanili di Cesare Pavese**. Tese (Doutorado). Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli studi di Bologna, 2007.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

DUCROT, O. & TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

GIOVANARDI, S. La luna e i falò, di Cesare Pavese. In: ROSA, A. R. (Org.) **Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere**. Vol IV.II. Torino: Einaudi, 1996, p. 9.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomás Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2000.

INGLESE, G.; TRENTI, L.; PROCACCIOLI, P. **Letteratura italiana. Dizionario Bio-bibliografico e indici**. Torino: Einaudi, 1991.

LAJOLO, D. **Il “vizio assurdo”**: storia di Cesare Pavese. Milano: Il Saggiatore, 1967, collezione I gabbiani.

LEVI, P. **Se questo é un uomo**. Torino: Einaudi, 1983.

MARTINS, C. F. M. **Algumas especulações linguísticas na tradição italiana: a “questione della língua”**. Disponível em <[http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/estlin/claudiafatima\\_martins.pdf](http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a5n5/estlin/claudiafatima_martins.pdf)>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONDO, L. **Quell’antico ragazzo**: vita di Cesare Pavese. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2008.

MONTENEGRO, A. C. C. **O Tesouro de Brunetto Latini**: estudo e tradução do prólogo e da retórica. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2011\\_mes/2011](http://www.fflch.usp.br/df/site/posgraduacao/2011_mes/2011)>. Acesso em ago.2012.

MUTTERLE, A. M. **I fioretti del diavolo**: nuovi studi su Cesare Pavese. Alessandria: Edizione dell’Orso, 2003.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

PAVESE, C. Sinclair Lewis, um romanziero americano. **Revista La cultura**. Roma-Milano, IX, 11 nov 1930.

\_\_\_\_\_. **Paesi tuoi**. Torino: Einaudi, 1941.

\_\_\_\_\_. **La letteratura americana e altri saggi**. Torino: Einaudi, 1959.

\_\_\_\_\_. **A lua e as fogueiras**. Tradução de Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

\_\_\_\_\_. **O belo verão**. Tradução de Rosa Visconti e Vilma de Katinsky B. de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. **Mulheres sós**. Tradução de Julia Marchetti Polinesio. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **O ofício de viver**. Tradução de Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

\_\_\_\_\_. **Il mestiere di vivere**: diário 1935 – 1950. Torino: Einaudi, 2000.

\_\_\_\_\_. **Tutti i romanzi**. Torino: Einaudi, 2000.

\_\_\_\_\_. **Diálogos com Leucó**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

\_\_\_\_\_. **A lua e as fogueiras**. Tradução de Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tutti i racconti**. Torino: Einaudi, 2002.

\_\_\_\_\_. **Vita attraverso le lettere**. Torino: Einaudi, 2004.

\_\_\_\_\_. **La luna e i falò**. Torino: Einaudi, 2005.

\_\_\_\_\_. **Trabalhar cansa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PAVESE, C.; GARUFI, B. **Fuoco grande**. Torino: Einaudi, 1959.

PEIXOTO, F. **Maiakovski**: vida e obra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, s.d.

PETERLE, P. O caminho solitário e a intensa reflexão: “Trabalhar cansa”, de Cesare Pavese. In: **Alea: Estudos Neolatinos**, vol. 11, n.2, julho-dezembro, 2009, p. 419-425. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

PRADO, A. L. de A. **O acordo impossível**: ensaio sobre a forma interna e sobre a forma externa na obra de Cesare Pavese. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1966.

REIS, C. **Herança histórica como elemento da questão nacional em Antonio Gramsci**. Revista Urutagua (Online), Maringá, v. 7, 2005. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/007/07reis.pdf>>. Acesso em: 21 nov 2012.

RODRIGUES, A. M. **A vida de uma enguia**. Castelo Branco: Escola Superior Agrária. Instituto Politécnico de Castelo Branco-Portugal, 2002.

SOUZA, J. C. (Org.). **Os pré-socráticos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

SPACCINI, J. **Aveva il viso di pietra scolpita**: cinque saggi sull’opera di Cesare Pavese. Roma: Aracne Editrice, 2010.

VICENTINI, M. T. **Neorrealismo italiano**. Curitiba: Segesta Editora, 2010.

VICO, G. **Princípios de (uma) ciência nova**: (acerca da natureza comum das nações). Tradução de Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Coleção Os pensadores, v. XX.