

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 1 - NÚMERO 1 - JULHO A DEZEMBRO DE 2004

[início](#)

AS DOBRADURAS DA ESCRITA MALERBIANA

Sonia Cristina Reis
UFRJ

ABSTRACT – This paper aims at contributing to the study of Luigi Malerba’s literary work, by discussing its possible interpretations, its standing in contemporary Italian fiction and its relations to the artistic and philosophical tendencies of its time, particularly to surrealism.

A análise da ficção italiana contemporânea não permite a identificação de nenhum modelo específico, abrindo espaço para um procedimento literário que a crítica da tradição vem chamando de experimentalismo. Trata-se, geralmente, de textos que poderiam ser definidos como “pós-romances”, que têm a sua sede preliminar na crise do gênero tradicional – no esgotamento da forma do romance, na referência da arte prescrita do século XIX, uma das principais discussões dos intelectuais italianos nos idos anos 1960.

O compromisso da literatura italiana, na década anterior ao experimentalismo, estava voltado para o fazer artístico como representação de Resistência, ou ainda, como lugar do sujeito ameaçado, prestes a desaparecer, forçando os escritores do *Gruppo '63* a buscar novas alternativas junto aos teóricos da *école du regard*, também definida como *nouveau roman*. A tentativa de abrir a literatura italiana a procedimentos externos deveu-se à necessidade de encontrar novos caminhos, que permitissem fechar a época do neo-realismo que caracterizou os textos da primeira metade do século XX.

O resultado desse trabalho investigatório foi o surgimento de uma proposta de literatura que tinha uma tendência descritiva e referencial que, mediante uma linguagem descarnada e austera, espelhasse a dissolução do sujeito no texto literário, na moderna sociedade de consumo.

Um dos exemplos desse processo de escrita contemporânea é a narrativa de Luigi Malerba. O caráter inaugural da obra malerbiana foi apontado pela primeira vez por Rosalaura Ballerini, em um estudo intitulado

Malerba e la topografia del vuoto, no qual a estudiosa de filosofia e letras da Universidade Gabrielle D'Annunzio di Chieti analisa a predileção do escritor por territórios narrativos do vazio:

[...]egli [Malerba] si inserisce semmai in quell'area di ironia e corrosiva scriptura vacui, se così possiamo chiamarla, in cui confluisce un po' tutta la narrativa sperimentale contemporanea. Una narrativa che, riconoscendo il proprio ruolo nel rovesciamento di ciò che è – ideologie, referenti, luoghi comuni – e operando dunque nel senso di un annullamento degli insignificanti detriti della convenzione, si compiace del vuoto, lo corteggia, lo insegue. (BALLERINI, 1988: 9).¹

Nesse estudo das produções de Malerba, compreendidas entre as décadas de 1960 e 1970, Ballerini demonstra que ocorre nas narrativas do escritor a desintegração do real e dos instrumentos que deveriam interpretá-lo, e indica as dificuldades que as obras malerbianas apresentam para as análises que buscam traduzi-las sob a ótica estrutural, que enfatizam a linguagem e a experimentação de estilos e de escrituras. Assim, a estudiosa entende que os trabalhos baseados na temática do vazio, frutos da metodologia crítica lotmaniana, apontam em direção de uma prospectiva identificação da narrativa de Malerba como uma indagação do vazio, do nada, da essência da ficção literária.

Dessa forma, o exame proposto por Ballerini evidencia que Malerba projeta-se no cenário literário italiano, sublinhando os seus principais temas literários e as suas escolhas por uma linguagem que possibilite a deformação expressionista. A sua experimentação romanesca o levou a dedicar-se a formas narrativas breves e ágeis, ou seja, ao conto breve, em que fica patente o seu projeto de prolongada apostasia, que tem o sabor de uma pausa de meditação e parece trair a sua desconfiança em relação à possibilidade de construir muitas histórias longas, organizadas estruturalmente em nível espaço-temporal e ideológico sob uma concepção totalmente desgarrada da realidade.

Malerba parece preferir a unidade funcional do romance à ténue coerência da reunião de contos, nos quais as pequenas histórias ligadas por afinidades temáticas e formais reenviam a uma perspectiva mais ampla que as englobe, como a sugerir uma moldura implícita que recomponha a fusão dos simples quadros. Trata-se, por assim dizer, de uma estrutura móvel, que apresenta espaços de interstícios entre um conto e outro, ou ainda, entre um capítulo e outro, que possibilitam a reconstrução, a partir de cada uma das peças que estruturam a sua narrativa, a idéia central que a inspira.

O trajeto literário de Luigi Malerba percorrido, até o momento, enfatiza sua marcante presença no movimento italiano dos anos Sessenta, confirmada

na diversidade dos seus textos produzidos, em que os estudiosos de sua obra procuram interpretações às mais variadas nos mais recônditos endereços, que poderiam justificar as escolhas para a sua escritura.

Uma dessas possíveis chaves de leitura apontadas encontram na fantasia satírica, que impregna suas páginas, a origem em Bouvard e Pécuchet, destacados personagens de G. Flaubert ou, talvez, no surrealismo do americano Philip Roth, ou ainda, nesse viés é apontada a presença do surrealismo metafísico, proveniente de G. W. Russel e A. Jarri.

A questão surrealista na Itália é um assunto ainda hoje pouco discutido. Os estudiosos que se dedicam ao exame do tema deparam-se com inúmeras dificuldades, tendo em vista o escasso material disponível para melhor conhecimento dessa corrente artística.

O Surrealismo, de origem francesa, como sabemos, localiza-se no período que vai de 1919 ao início da Segunda Guerra Mundial. A simples menção do termo surrealismo evoca, imediatamente, a figura polêmica do poeta Apollinaire, que inovadoramente centrou sua produção no “experimentalismo” literário da primeira metade do Século XX, oferecendo-nos uma poesia e um texto concreto diferentes daqueles anteriormente propostos.

No rápido exame de alguns elementos que distanciam essa nova lírica dos modelos simbolistas precedentes e contemporâneos ao poeta francês, deparamo-nos, ao longo da linha Baudelaire-Mallarmé-Valéry, com uma lírica auto-introspectiva, abstrata e metafísica que vinha se impondo no cenário literário.

Nesse novo horizonte que se estava configurando, o Surrealismo é impulsionado pela obra de A. Breton que, capturando as imagens oriundas dos sonhos e da profunda divagação, fundou, em Paris, com L. Aragon, P. Eluard e Ph. Soupault, a revista *Litterature*, fruto da crise que acometera um outro movimento artístico de vanguarda do início de século, o Dadaísmo.

Litterature esclareceu imediatamente, em seu primeiro número, os objetivos do movimento, a intenção de opor-se à cultura tradicional e burguesa.

Nessa publicação francesa, outro aspecto que merece destaque é o fato dela identificar pontos de referência nas produções de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Apollinaire, Mallarmé e Novallis com as teorias freudianas. O surgimento de *Litterature* acontece num período muito conturbado para os estudiosos dos movimentos vanguardistas. Um exemplo dessa confusão é a tentativa de Tzara de apoderar-se de temáticas surrealistas para renomeá-las como dadaístas. Comportamentos desse tipo explicam a grande dificuldade que se tem até hoje de se definir com precisão os elementos constitutivos da poética surrealista.

É comum encontrarmos, até mesmo em estudos recentes, opiniões críticas fundamentadas nos aspectos mais bizarros do movimento surrealista, induzindo, dessa forma, a algumas leituras equivocadas nas quais elementos,

como a interpretação da obra de arte sob o efeito da semi-hipnose, ocupam o ponto central da pretensa análise crítica. Tal procedimento, por exemplo, foi muito utilizado pelos escritores R. Crevel, R. Desnos e B. Perét, que privilegiaram na estética surrealista a questão da semi-hipnose, por volta de 1922.

Todas essas experiências anteriores foram fundamentais, mas para muitos críticos, o Surrealismo verdadeiro teve início apenas em 1924. Trata-se, enfim, do ano em que surgem duas outras revistas, decisivas para o desdobramento do movimento, uma recebeu o título *Surréalisme*, a outra se intitulou *Révolution surréaliste*, dirigidas por I. Goll e A. Breton, respectivamente.

Ainda no decorrer de 1924, Breton assinava o Primeiro manifesto do Surrealismo, definindo a intenção dos surrealistas de escapar aos rígidos esquemas da razão e da observação realística dos fatos em prol da busca de significados ulteriores e mais autênticos, ligados à profundidade do eu.

Conforme já fora apontado pela revista *Litterature* a grande contribuição implantada pelo Surrealismo teve como ponto de origem as descobertas freudianas. Os surrealistas pretendiam vasculhar o mundo do sonho e do inconsciente, voltando-se, especialmente para o automatismo psíquico, para a loucura e para a hipnose. O interesse dos surrealistas nesses elementos, ligados ao eu, tinha por objetivo registrar a transcrição dos dados, obtidos através do uso de drogas alucinógenas, falseando ou imaginando as sensações produzidas pela semi-hipnose. O resultado dessas exóticas experiências era a tentativa de alcançar a unificação dos contrários no projeto de uma reconstrução integral da personalidade.

No entanto, o que se verifica dessa singular operação foi o fracasso da tentativa.

A experiência surrealista foi apoiada e freqüentada por muitos pintores, entre os mais importantes do século como G. De Chirico, P. Picasso, S. Dalí, M. Ernst, I. Mirò. Das artes figurativas o Surrealismo se estendeu para os campos do teatro, do cinema e da fotografia com A. Artaud, R. Clair, L. Buñuel, M. Ray, respectivamente.

A importação do surrealismo pelos intelectuais italianos se efetua de forma gradual sem que se possa afirmar, com segurança, que a Itália tenha vivido uma fase notadamente surrealista. Tal dificuldade deve-se, principalmente, ao vigor do movimento Futurista, que serviu como uma espécie de freio para as experimentações mais profundas da experiência surrealista.

A observação do cenário cultural italiano entre 1910 e 1920 demonstra que a Itália não viveu, de fato, um período surrealista, assinalando sim alguns expoentes individuais, alguns artistas, que apresentam em suas obras características surrealistas.

Em um artigo de E. Sanguineti sobre as vanguardas européias, suas linhas e pesquisas, encontramos o primeiro endereço surrealista de autoria italiana, Alberto Savinio, pseudônimo de Andrea De Chirico, escritor e pintor, irmão do pintor G. De Chirico. Juntos, os irmãos De Chirico, freqüentaram os ambientes parisienses surrealistas. Savinio, que manteve fortes laços de amizade com Apollinaire, fundou, em 1914, o movimento musical “sincerismo”, cuja característica fundamental era uma música sem harmonia. Savinio é que nos explica como se deu a sua aproximação à poética surrealista:

Un giorno del 1937, a Parigi, Andre Breton mi diede lettura di una pagina scritta da lui, nella quale è detto che nel tempo immediatamente precedente la prima guerra mondiale, a capo di quella forma d'arte che di poi prese come nome di surrealismo, c'è mio fratello Giorgio De Chirico e ci sono io. Iniziatori dunque per quanto incolpevoli del surrealismo siamo noi due fratelli, figli della stessa madre e dello stesso padre, e fratelli nello spirito non che nella carne.

[...]Il surrealismo per quanto io vedo e per quanto so, è la rappresentazione dell'informe ossia di quello che ancora non ha preso forma, è l'espressione dell'incosciente ossia di quello che la coscienza ancora non ha organizzato. Quanto a un surrealismo mio, se di surrealismo è il caso di parlare, esso è esattamente il contrario di quello che abbiamo detto, perché il mio surrealismo, come molti miei scritti e molte mie pitture stanno a testimoniare, non si contenta di rappresentare l'informe e di esprimere l'incosciente, ma vuole dare forma all'informe e coscienza all'incosciente. (ASOR ROSA, 2000: 428).²

Dessa forma, não podemos deixar de observar que a declaração de Savinio anuncia a nova poética na Itália futurista de Marinetti.

O autor surrealista possui uma obra ampla e variada: há trabalhos seus na música, na pintura, na narrativa, na poesia e no teatro. A variada produção saviniana registra em 1914, a publicação do poema dramático *Chans de la mi-mort*, no qual se inscreverá o registro onírico e grotesco que é o traço típico de sua obra. Ainda nessa mesma década, mais especificamente, em 1916, travamos contato com seu diário fantástico, ou seja, temos a publicação na revista *Voce*, da obra *Hermaphrodito*, que mais tarde deu origem ao livro homônimo. Essa obra mistura, sem cerimônia, diferentes registros lingüísticos e gêneros literários, alternando prosa e poesia e as línguas italiana e francesa.

Segundo A. Breton, o escritor italiano buscava com essa publicação um *repêchage* nas profundezas viscosas da consciência de imagens-símbolos, dos fragmentos de uma realidade a partir de conotações oníricas, efetuando uma procura do eu, utilizando-se dos ensinamentos psicanalíticos que podem ser

definidos como pré-freudianos.

As temáticas freudianas do inconsciente, do erotismo infantil, dos mitos de simbologia onírica erótico-grotesca foram bastante exploradas por Savinio, concretizando-se na narrativa *Tragedia dell'infanzia*, escrito ente 1919-20, sendo publicado em 1937.

Nos anos da Segunda Guerra, Savinio publicará várias narrativas, como por exemplo, *Narrate uomini* (1942), *Casa "La Vita"* (1943) e *Tutta la vita* (1945) que trazem o amadurecimento das linhas pré-surrealistas e pré-freudianas, passando pelas instâncias do Surrealismo e da psicanálise para chegar ao Existencialismo. Num dos dezessete contos, "Mia madre non mi capisci", de *Casa "La vita"*, que é uma das obras mais importantes da produção saviniana, podemos observar algumas características surrealistas.

Em linhas gerais, a história narrada se abre com a cena de uma sala de jantar, onde podemos encontrar o alto-burguês Nivasio Dolcemare, sua esposa Maria, alguns amigos dos filhos do casal, convidados para celebrar o ano novo. Fugindo da confusão, Nivasio Dolcemare se recolhe em seu escritório para ler o jornal. Passa a ouvir sussurros, que o atraem até uma parte de sua casa ainda desconhecida por ele, tendo em vista que era uma casa de muitos aposentos. O leve cacarejar de uma galinha o conduz até um cômodo, ali reconhece o espaço como o seu quarto quando criança, sendo a galinha a reencarnação de sua mãe. Nesse espaço, o protagonista se fecha. Esse conto é a narração do delírio em relação à infância, à vida e à morte do próprio personagem. Podemos observar nos fragmentos, abaixo selecionados, os elementos ligados ao inconsciente, ao delírio e à infância, de base freudianos, características marcantes da obra saviniana:

Il lamento si ripete, breve ma insistente. C'è in questo dolente richiamo qualcosa di puerile, di miseramente piccolo, o piuttosto di impuerito, di ridotto al minimo.

Nivasio passa nella stanza sconosciuta.

A che serve questa stanza?

La penombra vieta di conoscere esattamente che cosa c'è in questa stanza, ma s'intravedono tuttavia dei mobili accattastati: dei mobili "di un altro tempo".

[...]

"I miei mobili storici"

[...]

Allora Nivasio invita la piccola gallina a venire in salotto. La presenterà ai suoi ospiti. Annuncerà a tutti che sua madre è ritornata. Non si lasceranno più, vivranno sempre insieme. [...]

Mentre chiude la porta dello studio e quella della stanza "sconosciuta", Nivasio Dolcemare fa la più grande rinuncia che un uomo possa fare: rinuncia alla sua vita, a quella che "credeva" la sua vita. [...]

(CAPRIO & GIOVANARDI, 1994: 1039-1044).³

Savinio escreveu, também, algumas obras para o teatro, nos anos pós-bélicos. Muitas de suas publicações estão ligadas ao trabalho crítico nos campos da literatura, do teatro e do cinema.

A maioria dos estudos críticos, dedicados à obra saviniana, aponta a infância, como sendo um dos seus temas recorrentes, ou seja, a infância como momento essencial, que condiciona toda a vida do homem e, ao mesmo tempo, é entendida como estado de total plenitude e felicidade, que se opõe à idade adulta, marcada por uma mortificante educação/repressão, muito mais forte naqueles anos bélicos.

Nos anos que antecederam o manifesto surrealista, Savinio tinha se mudado para Ferrara, cidade da Emília România, região do centro norte italiano, onde mantinha contatos com os expoentes do movimento dadaísta, acompanhando de perto o surgimento da grande estação da pintura metafísica com Carrà e De Chirico, participando, também, na atividade da revista intitulada *Valori plastici*. Sobre essa nova pintura, De Chirico escreveu:

Io non intendo discreditar il futurismo vero e proprio, oggi fatalmente degenerato e agonizzante, ma che pur giovò immensamente per sbarazzare il terreno dai podagrosi pregiudizi e per spianare le strade agli artefici più maturi e pazienti, più complicati e profondi, che dovevano venire in seguito. Noi dobbiamo essere sinceramente riconoscenti a questi primi reparti d'assalto che presero l'atteggiamento degli anarchici e dei mascalzoni, che usarono la beffa, la bestemmia, là ove invano si sarebbe tentato il ragionamento o avanzata la teoria.
(ASOR ROSA, 2000: 429).⁴

De Chirico (1898-1978) é o autor da pintura metafísica na Itália, que vai ter sua origem centrada nas vanguardas francesas, no classicismo italiano e na poética de ascendência psicanalítica.

A magia do estranhamento das temáticas de seus quadros pode ser verificada na presença de formas derivadas da arquitetura, de objetos incongruentes em relação ao contexto, ou ainda, na ausência de figuras humanas; bem como na recorrência à figura do homem-manequim e a símbolos da mitologia. Esses elementos caracterizam os traços típicos da pintura de De Chirico.

A “pintura metafísica” nasceu oficialmente do encontro de Carrà com De Chirico, em Ferrara, em 1915. Um fato curioso é que o serviço militar levou os pintores para esta cidade italiana. A amizade entre os dois existia anteriormente, mas se estreitou ali, naquela cidade que fora capital do importante poderio da família D’Este.

A imagem forte e solitária da cidade de Ferrara foi, segundo De Chirico, fundamental para que naquele ano surgisse a nova pintura, visto que

essa cidade possui grandes praças, ornamentadas por monumentos, de simetria geométrica, povoada por um expressivo número de bustos de personagens históricos. A grandiosidade dos espaços públicos da cidade acentua o seu caráter solitário que se espalha por ruas e praças, nas quais podem ser vistos nobres palácios inutilizados, como se estivéssemos em uma cidade morta, que por razões misteriosas, os habitantes tivessem repentinamente desaparecido.

É esta cidade que inspira um dos quadros mais emblemáticos da arte de De Chirico, *As musas inquietas*. Podemos observar que os tons das cores, nesse quadro, são quentes, mas privadas de vibrações atmosféricas. A sua luz é baixa, em contrapartida as sombras são longas e definidas nitidamente. A sua perspectiva acentua as linhas convergentes em profundidade, sobre uma espécie de palco elevado, que cria um espaço alucinante, enquanto ao fundo se vê um castelo da família D'Este, aludindo ao passado grandioso de Ferrara, enquanto as chaminés apagadas se referem ao presente.

No entanto, a cidade está deserta, nas chaminés não há fumaça, tudo parece estático e suspenso. Trata-se de um lugar sonhado, que é uma aparência de real, tudo está imobilizado, nesse lugar, portanto, os homens não podem morar. Não existem seres vivos, mas manequins, que têm apenas aspectos de homem, mas não a sua essência.

Nesse quadro, os manequins representados têm um corpo à maneira de estátuas clássicas, com vincos verticais paralelos em suas vestes. O manequim que aparece à esquerda tem os traços perpendiculares, que são bastante semelhantes às escalas proporcionais de uma coluna dórica, nos fazendo recordar uma escultura grega arcaica.

O título desse quadro faz um apelo à Grécia, as musas estão inquietas porque estão inseridas em um contexto urbano muito posterior, deslocadas como em certos sonhos, certos pesadelos, onde tudo parece real, mas não o é, visto que tudo acontece através do nosso inconsciente. Os motivos trazidos da realidade quotidiana estão reunidos sem uma justificativa plausível no plano racional. Esta é a força da pintura de De Chirico. Esses mesmos elementos podem ser vistos em outras obras do artista, tais como Heitor e Andrômaca e Praça Itália, exemplo máximo da pintura metafísica.

Na explicação que De Chirico nos faz sobre a pintura metafísica podemos depreender que esta exprime aquilo que está além da aparência física, ou seja, a essência íntima da realidade, que está muito além da experiência sensível.

Dessa forma, sua pintura nos oferece a possibilidade de efetuar uma leitura em dois planos: uma corrente ou usual, centrada no que vemos quase sempre, que é aquilo que os outros homens vêem; a outra, é espectral ou metafísica, que não pode ser vista, senão por poucas pessoas, que só nos raros momentos de clarividência e de abstração metafísica conseguem ver.

Esse é o significado geral que De Chirico atribui à pintura metafísica.

No entanto, no decorrer de sua vida buscou sempre explicar de uma forma mais clara o seu conceito de pintura metafísica. O artista esclarece, ainda, que *Metafísica* é a obra que permanece avulsa à lógica ambiental, distanciando-se da habitual lógica de leitura. O tema pintado é colocado em um contexto diferenciado daquele em que, costumeiramente, o encontramos, sendo inserido, então, em um outro contexto, obrigando o expectador a um exercício renovado de leitura que vai exigir um empenho e uma atenção redobrados.

Os contextos inovadores, requisitados pela pintura de De Chirico, suscitam no observador uma inquietação, uma sutil angústia, que é quase um medo insólito, inesperado, alógico diante da experiência da não compreensão.

De Chirico, que nasceu na Grécia, mostra, em suas pinturas, objetos perfeitos na medida, mas fragmentários em sua forma, objetos deslocados dos ambientes nos quais foram criados. O artista rompe a linearidade interpretativa da imagem acadêmica, dando às suas obras um caráter, aparentemente, ilógico, provocado pelo distanciamento e aproximação do objeto retratado de seu mundo de origem, jogando-o em um novo contexto histórico, criando uma logicidade interpretativa peculiar.

Um outro pintor italiano que teve uma esporádica participação no movimento surrealista é Giorgio Morandi (1890-1960). A sua formação, entretanto, ocorreu a partir do estudo de grandes mestres, como de Giotto, Piero della Francesca, Chardin, Corot e Cezanne, dentre outros.

As obras de Morandi estiveram presentes em algumas Bienais de Veneza, além de terem sido expostas em várias outras cidades italianas e estrangeiras, como Pittsburgh, Kasel, New York e, também, São Paulo. Os motivos da pintura de Morandi são as naturezas mortas, em uma espacialidade meta-histórica e em paisagens da vida sentimental, evocada pela memória.

Na escultura, podemos citar ainda Alberto Giacometti (1901-1966), como um dos seguidores da estética surrealista. Inserido no ambiente artístico pelos familiares, seu pai Giovanni Giacometti, pintor neo-impressionista, facilitou bastante as primeiras experiências do jovem artista. Alberto pôde contar ainda com a ajuda de seu padrinho e tio, o também pintor Cuno Amiet, que lhe facultou a atualização de estilos e modelos, introduzindo-o, assim, muito cedo no ambiente criativo das artes plásticas. Ainda criança, Alberto demonstra um grande domínio da linguagem impressionista ao retratar a sua mãe Annetta Stampa, em um quadro.

Após ter viajado por Veneza e Roma, apaixonou-se pelas pinturas de Tintoretto e Giotto, decidindo então recuperar o olhar ingênuo das origens das coisas através da arte primitiva e antropológica, que irão marcar seu estilo surrealista de retratar o mundo.

Em 1922, estabeleceu-se em Paris para seguir cursos do escultor Antoine Bourdelle, experimentando, em parte, o método cubista. Giacometti partilha com outros artistas suíços que encontra em Paris as simpatias pelo

movimento surrealista, começando, a partir de 1927, a expor no Salon des Tuileries as suas primeiras esculturas surrealistas. O sucesso não tardou chegar, o escultor passou a frequentar artistas como Arp, Mirò, Ernst e Picasso, escritores como Prévert, Aragon, Eluard, Bataille e Queneau.

A biografia de Giacometti registra uma grande identificação entre ele e Breton. Giacometti desenhou e escreveu para a revista *Le surréalisme au Service de la Révolution*, mas, anos mais tarde, podemos constatar o retorno do artista ítalo-suíço ao tema da “semelhança absoluta”, fato ocorrido após a morte de seu pai, em 1933, que determina um novo período de aprendizagem na poliédrica experiência do artista.

Ainda a respeito da diversificada experiência artística de Alberto Giacometti convém lembrar, que no período que se estende de 1935 a '40, ele concentrou seus estudos em partes do corpo humano, dedicando especial atenção à cabeça. O ponto de partida do artista era o olhar, na sua opinião, sede do pensamento. Giacometti procurou, também, desenhar figuras inteiras, na tentativa de colher a identidade dos singelos seres humanos em um só olhar. Nesse seu período de estudo, ele se aproxima de Picasso e Beckett, além de instaurar, ainda, um profícuo diálogo com Sartre, que influencia a obra de ambos.

O período da Segunda Guerra vai surpreender nosso artista em Genebra, e somente, após sua conclusão, poderá voltar a Paris, fato ocorrido em 1946. Sua volta a capital francesa dá início a uma nova fase de sua carreira artística, ou seja, aquela das esculturas alongadas como divindades etruscas, que estão entre os ícones mais conhecidos da contemporaneidade.

A fragilidade e a solidão que caracterizam suas peças aludem à desolação que marcara Paris nos anos da experiência existencialista e da Segunda Grande Guerra Mundial. As suas obras surrealistas são pouco conhecidas, nascidas dentro do espírito dos ensinamentos desse movimento artístico. Ganhou muitos prêmios por sua escultura, como o da Bienal de Veneza, em 1962, expondo suas obras em muitas cidades da Europa e da América do Norte.

Nossa breve reflexão sobre a situação da corrente surrealista na Itália nos permite verificar que diferentes foram as circunstâncias de aproximação dos artistas italianos a essa estética, que, certamente, merece maiores estudos no campo acadêmico. Tal afirmação refere-se, sobretudo, à obra de A. Savinio.

Convém esclarecer também que, ainda, hoje a utilização do termo Surrealismo é bastante polêmica, visto que aos poucos esta terminologia começa a ser empregada pela crítica italiana para denominar algumas obras, que a princípio anunciam uma originalidade no mundo fantástico, tal como ocorre com o escritor ainda vivente Luigi Malerba.

NOTAS

1 [...]Ele [Malerba]se insere nesse caso naquela área de ironia e corrosiva escritura vácuca, assim podemos chamá-la, na qual se direciona um pouco toda narrativa experimental contemporânea. Uma ficção que, reconhecendo o próprio papel na subversão do que é - ideologias, referentes, lugares comuns - e operando então no sentido de uma anulação dos insignificantes resquícios da convenção, se satisfaz com o vazio, cortejando-o, procurando-o.

2 Um dia de 1937, em Paris, Andre Breton me deu para ler uma página escrita por ele, na qual se dizia que no período imediatamente precedente à primeira guerra mundial, à frente desta forma de arte que depois tomou o nome surrealismo, está meu irmão Giorgio De Chirico e também eu. Iniciadores, porém, sem culpa, do surrealismo, nós dois irmãos, filhos da mesma mãe e do mesmo pai e irmãos tanto no espírito quanto na carne.

[...] Surrealismo como eu vejo e até onde eu sei, é a representação do disforme, ou seja, daquilo que ainda não tomou forma, é a expressão do inconsciente, ou seja, daquilo que a consciência ainda não organizou. Quanto ao fato da existência de um meu surrealismo, se de surrealismo é o caso de se falar, ele é exatamente o contrário daquilo que dissemos, porque o meu surrealismo, como muitos dos meus escritos e muitas das minhas pinturas podem testemunhar que não se contenta em representar a não-forma e de exprimir o inconsciente, mas sim quer dar forma ao informe e consciência ao inconsciente. [Tradução nossa]

3 O lamento se repetiu, breve, mas insistente. Há nesta chamada de dor algo infantil, de miseravelmente pequeno, ou de algo anterior à infância, de reduzido ao mínimo./Nivasio passa pelo cômodo desconhecido./Para que serve este quarto?/A penumbra não permite saber o que há exatamente neste quarto, mas se percebem alguns móveis amontoados: "de outro tempo". [...]/"Meus móveis históricos/[...]/Então Nivasio convida a pequena galinha a entrar na sala de estar. Ele a apresentará aos seus convidados. Anunciará a todos que aquela é sua mãe que voltara. Eles não se deixarão mais, eles viverão juntos para sempre. [...] /Enquanto ele fecha a porta do seu escritório e aquela do cômodo "desconhecido", Nivasio Dolcemare faz a renúncia maior que um homem pode fazer: deixa a sua vida, aquilo que acreditava ser a sua vida. [...] [Tradução nossa]

4 Eu não pretendo desacreditar o Futurismo, hoje fatalmente degenerado e agonizante, mas isso serviu imensamente também para limpar o chão dos vermes e preconceitos e aplinar as estradas para os artesãos mais maduros e pacientes, mais complicados e profundos, que deviam vir em seguida. Nós temos de ser sinceramente gratos a estas primeiras divisões de assalto que tiveram atitudes anarquistas e desavergonhadas, que usaram a brincadeira, a blasfêmia, onde em vão se teria tentado a argumentação ou avançado a teoria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASOR ROSA, A. *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*. Torino: Einaudi, 2000.

BALLERINI, Rosalaura. *Malerba e la topografia del vuoto*. Chieti (Abruzzo): Vecchio Faggio, 1988.

CAPRIO, V. & GIOVANARDI, S. *I testi della letteratura italiana – Il Novecento*. Milano: Einaudi, 1994.

GARAVELLI, A. & NIMIS, P. *Educazione artistica dentro l'immagine*. Milano: Marietti, 1980.

GHIDETTI, E. & LUTI, G. *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Editori Riuniti, 1997.

O livro da Arte. Trad.: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PARINI, P. & CALVESI, M. *Il linguaggio visivo*. Roma: La Nuova Italia, 1982.

PONTE, A. *Educazione visuale*. Brescia: La scuola, 1983.

RONCORONI, F. *Lingua, storia e società – dall'inizio dell'Ottocento ai giorni nostri*. Milano: Mondadori, 1985.