


## AS MARGENS DA SUBVIVÊNCIA EM FONTAMARA: O RIO QUE NOS FALTA

The margins of the sub-living in Fontamara: the river we lack

Rafael Reginato **MOURA**

Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasil  
rafaelreginatmoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1200-1070> 

A lista completa com informações dos autores está no final do artigo ●

### RESUMO

O presente trabalho tem o objetivo de tecer relações, por intermédio de três vertentes de análise, acerca do romance neorrealista *Fontamara*, do escritor italiano Ignazio Silone, enfocando mais especificamente o *modus* “subvivente” atribuído aqui aos personagens *cafoni* - classe de camponeses da região do *Abruzzo* – que atuam como protagonistas da história narrada. As três vertentes, ou três margens propostas, permitem atravessamentos em seu curso, diálogos que partem de conceitos relacionados a biopoder e necropolítica, passando por fulgurações grotescas no romance até desembocar numa ponte por vir entre a vida *cafoni* – oprimida em seu tempo por um regime autoritário e brutal, assim como pela histórica condição material miserável - e a perspectiva ameríndia defendida por Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro.

**Palavras-Chave:** *Fontamara*. H(h)istória. Subvivência. Grotesco. Por vir.

### ABSTRACT

The present work aims to make relationships, through three strands of analysis, about the novel neorrealista *Fontamara*, by the italian Ignazio Silone, focusing more specifically on the *modus* “sub-living” attributed here to the characters *cafoni* – peasant class from the *Abruzzo* region – who act as protagonists of the narrated story. The three strands, or three proposed margins, allow for ongoing crossings, dialogues based on concepts related to biopower and necropolitics, passing through grotesque fulgurations in the novel until ending in a bridge to come between *cafoni* life - oppressed in its time by an authoritarian and brutal regime, as well as by the historical miserable material condition - and the amerindian perspective defended by Deborah Danowski and Eduardo Viveiros de Castro.

**Keywords:** *Fontamara*. H(h)istory. Sub-living. Grotesque. Ahead.

# 1 INTRODUÇÃO

*Fontamara* é o título do primeiro romance do italiano Ignazio Silone, publicado primeiramente em língua alemã no ano de 1933, quando o autor ainda se encontrava no exílio na Suíça como fuga à perseguição do regime fascista de Benito Mussolini. Internado em diversos sanatórios suíços por conta de uma profunda crise existencial e de saúde oriunda da desilusão política, a escrita de *Fontamara* e de outros romances acabou tendo um efeito terapêutico sobre Silone, salvífico em sua vida, de cura, como o próprio autor confidenciou<sup>1</sup>. O romance seria publicado na Itália somente em 1948, quando Silone já havia retornado de um exílio de 15 anos na Suíça e o fascismo tinha sido derrotado. No entanto, muito antes de ser publicado na Itália, *Fontamara* já havia alcançado grande e rápida notoriedade pelo mundo, com mais de vinte e nove traduções em diversas línguas e mais de um milhão e meio de exemplares vendidos.

Em *Fontamara*, a dobra entre memória e história guarda o entrecruzamento do testemunho do real de um autor que vivenciou em corpo, em experiência vivida (ou *modus vivendi*), o sofrimento pela sobrevivência dos *cafoni* condenados a condições naturais e políticas hostis e, por outro lado, nutriu-se da fabulação literária<sup>2</sup>, terreno da linguagem e vazão à reminiscência que permite o escoar das frestas da realidade vivificada e, assim, salva da morte: uma anteposição ao desaparecimento, à mudez, ao soterramento, ao esquecimento.

O cadinho da mistura entre literatura e história encontra, portanto, na memória transbordante, mobilizada, móvel, acepções que reatualizam os fatos, circunstâncias, desesperanças e destinos dos *cafoni* em busca do tempo perdido, de outros tempos, contínuos de tempos. Permanências anacrônicas que se traduzem em *Fontamara* num acontecimento que não cessa, congelado num “agora” que, no entanto, não pode encerrar-

---

<sup>1</sup> Peterle (2012, p. 252) alude à escrita de uma carta de Silone enviada a Rainer Biemel em 2 de setembro de 1937, parte do arquivo do Centro Studi Ignazio Silone na cidade natal de Pescina, para demonstrar que *Fontamara*, *Pão e Vinho* e outras obras acabaram exercendo um efeito de cura sobre o quadro enfermo do autor, uma espécie de novo renascimento advindo então da incipiente atividade literária.

<sup>2</sup> É importante, para uma compreensão inicial, acrescentar que *Fontamara* vem a ser uma aldeia imaginária localizada na Marsica (Abruzzo), cujos narradores e personagens que protagonizam a narrativa são os *cafoni*, camponeses de vida humilde que viviam e plantavam no solo árido e pouco cultivável da região. Nesse sentido, entre imaginação (ficção) e história (que intenta ser realidade), é que essa análise também pode partir da constatação, *a priori*, do advento de uma tessitura narrativa entre literatura e história que, como defende Peterle (2011, p. 79), não significa uma história caracterizada por datas e fatos ou pelo nome de grandes personalidades, mas sim “preocupada em tratar das datas, personalidades e fatos, contextualizando-os e buscando um entendimento das causas do que já ocorreu e do que está ocorrendo”. Ao mesmo tempo, pensar o real ficcionado, concordando com Rancière (2005, p. 58), é admitir que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade”.

se tampouco na destruição da aldeia imaginada pelo autor, no massacre de seu povo, mas de sempre em sempre desaguar em devir e também em porvir. *Che fare?*<sup>3</sup> A pergunta que cintila em aberto, sem resposta, impulsão para o futuro, indução para o passado, refreamento da ação pela dúvida, a imobilidade fundamental que aponta Žižek (2003) a partir do Evento Messiânico de Walter Benjamin, pode decerto encontrar uma vala de saída, sulco embora estreito, mas profundo, que não renuncia ao diálogo quiasmático com uma ordem mítica, não superior, não absolutamente religiosa<sup>4</sup>, mas entre espiritual e “terrana”, que refulja em um estado possível de transformação de consciências e mentalidades, de chance de salvação, de escape para o mundo a ser criado, para o povo a ser gestado.

Dentro dessa intenção de passagem, de travessia à humanidade, a análise de *Fontamara* aqui proposta se bifurca em três movimentos propostos, três margens cujo curso das águas pode deslizar entre si, ora misturar-se, ora separar-se, formar remansos, novas correntezas, novos sentidos. O primeiro movimento ou margem quer abrigar, sob a égide da “subvivência”, o exame de elementos na narrativa de *Fontamara* que demonstrem os mecanismos e consequências de um biopoder atuando sobre a realidade que não exclui, todavia, a iminência ameaçadora da morte ou de alguma espécie de morte. A segunda margem advém da investigação breve e estética de elementos grotescos que podem culminar na deformação da realidade a partir das situações de opressão, de subalternização, de biopoder, vivenciadas em *Fontamara*. A terceira margem é a que intenta erigir uma ponte espiritual a ligar a realidade rural dos *cafoni* ao *povo que falta* ou *povo por vir*, segundo Deleuze e Guattari (1991), ou *um mundo que nos falta*, se estabelecida uma relação ainda mais ampla com o que preconizam Danowski e Viveiros de Castro (2014).

---

<sup>3</sup> *Che fare?*, que pode ser traduzido em português para “O que fazer?”, é o título de um jornal clandestino batizado pelos *cafoni* no último capítulo do romance que, por seu conteúdo e distribuição às aldeias próximas, será o motivo da destruição de *Fontamara* e morte dos *cafoni* presentes pelas forças fascistas ao final da narrativa.

<sup>4</sup> Aqui não se pode deixar de repetir a célebre definição de si mesmo que Ignazio Silone deixaria deslocar-se para suas narrativas e personagens, a de “um socialista sem partido e cristão sem igreja”, o que já demonstra as cisões e ambiguidades provenientes de sua trajetória política e intelectual, ao mesmo tempo em que lança alguma luz sobre a incompreensão da crítica e das forças institucionais políticas sobre a obra e o homem. Vittoriano Esposito, em entrevista, parece esclarecer sobre as veias abertas de tais dicotomias ao concluir acreditar que o destino de Ignazio Silone “tenha sido sempre o de um grande solitário (e assim permanecerá no futuro): ele mesmo, talvez, quisesse para si um destino impossível, debatendo-se por um socialismo cristão, humanístico, liberal e, ao mesmo tempo, libertário. Esta foi a sua maior utopia” (PETERLE, 2010, p. 105).

## 2 PRIMEIRA MARGEM: MANUAL DE “SUBVIVÊNCIA”<sup>5</sup>

Em suas teses sobre a história, Benjamin (p. 1994, 232) faz executar um movimento de abertura da história, pressupondo-a nem vazia nem homogênea, que escoe para dentro de si as configurações “em que sua própria época entrou em contato com uma época anterior”, fundando um conceito de presente como um “agora” onde se infiltram estilhaços do messiânico, à maneira também do que Didi-Huberman (2015), ao ler Walter Benjamin, estabelece como uma montagem de tempos heterogêneos a admitir, em seu interior ou superfície, o anacronismo - uma reunião estilhaçada de tempos. Esse acontecimento histórico incessante do “agora” é o que permite ao historiador materialista benjaminiano des(en)cobrir “nas vozes que escutamos ecos de vozes que emudeceram” (BENJAMIN, 1994, p. 223). A reminiscência, portanto, para Benjamin (1994), é o meio de se conseguir abreviar num resumo incomensurável a história de toda a humanidade. No entanto, essa história aberta que não prescinde da escuta de vozes emudecidas, subalternas, marginais, da leitura e interpretação das testemunhas mudas a que se refere Rancière (2005), da assunção do ângulo do espoliado apontada por Candido (1989), parece encontrar em *Fontamara* uma chave de leitura a não fechar nenhuma porta: *Che fare?* A história dos vencidos *cafoni fontamaresi* se funda sobre uma abertura no capítulo final do romance, mais precisamente como expressão indissolúvel, incontornável, que não permite encerramento ou respostas, algo como uma débil luz coruscante, mas também voz vociferante: “*che fare?*”. O título dado ao jornal clandestino, que se replicará em cada notícia, que se repetirá enquanto dúvida inacabável quando os narradores *cafoni* sobreviventes retornam desavisadamente pela estrada a uma *Fontamara* alvejada pela morte e pela destruição, sem mais terem a quem recorrer a não ser à fuga das forças fascistas, é a sina que escorre como de uma veia sempre aberta, que nunca se fecha, que jamais se fechará, encruzilhada que não permite o ponto final.

*Fontamara*, portanto, é um romance em aberto, de vozes narrativas que se intercalam em coro, que narram um mesmo fim, o único possível, o da morte, o da desesperança que nunca deixa de conter dentro de si a centelha de esperança, a pergunta em aberto, a expectativa por um futuro outro que aguarda pela resposta: *che fare?* Tomada de consciência, ainda que tardia, *Fontamara* são as vozes dos *cafoni* que, sabedoras da

---

<sup>5</sup> “Subviver” é termo apropriado do ensaio *Há mundo por vir?*, de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro, mas que serve apropriadamente para a realidade vivida pelos *cafoni* de *Fontamara*.

impossibilidade da justiça ou do acesso à verdade, resignam-se à estreiteza da expectativa como a dos limites de suas ruelas e vidas:

*“La verità?” disse. “Chi conosce la verità?”*  
*“Non la conosciamo, ma vogliamo conoscerla” rispose Michele.*  
*“E quando l’avrai conosciuta” gli rispose Scarpone “con la verità ci farai il brodo?”*  
*Era questo il suo modo di ragionare.*  
*Losurdo ebbe anche una buona idea: La Giustizia.*  
*“Ma tu sei pazzo” gli osservò Scarpone “se la giustizia è sempre stata contro di noi!”<sup>6</sup> (SILONE, 1999, p. 203).*

O diálogo acima, travado entre os *cafoni* de *Fontamara* enquanto tentavam decidir o nome com o qual batizariam o jornal clandestino no último capítulo, já revela a realidade de inoperância e opressão diante do poder institucionalizado, motivo que também faria desaguar na decisão final sobre o título escolhido, *Che fare?*, como se não ter nada o que fazer contra os malogros do poder pudesse ser já ter tudo. Entretanto, como mencionado, a coragem e a consciência maior parecem chegar a *Fontamara* tardiamente dentro do que propõe a superfície da narrativa, quando já o poder fascista se encontra instaurado e em plenos poderes, quando já Berardo Viola, o *cafoni* sem terra e sem alternativa de sobrevivência diante do regime, houver desaparecido como o primeiro *cafoni* a morrer e ser torturado pela milícia fascista em nome de uma causa coletiva. Assim, é por intermédio da morte ou do sacrifício de Berardo Viola, personagem central no romance, que será desencadeado ao final da narrativa o único ato de insurreição revolucionária em *Fontamara*, restando-se como ato em aberto, em porvir, apesar do sufocamento imediato executado pelas tropas e milícias do regime.

É em seu retorno ao início da narrativa - ou num devir em que a voz de Ignazio Silone aguarda ainda ser estilhaçada entre as vozes dos três narradores – que o autor/narrador assinala o tom neorrealista do romance. Primeiro narrador de *Fontamara*, Silone refere-se aos *cafoni* do povoado no prefácio:

*La vita degli uomini, delle bestie e della terra sembrava così racchiusa in un cerchio immobile saldato dalla chiusa morsa delle montagne e dalle vicende*

---

<sup>6</sup> Em livre tradução:

“A verdade?” disse. “Quem conhece a verdade?”

“Não a conhecemos, mas queremos conhecê-la” responde Michele.

“E quando a tiver conhecido” responde Scarpone “com a verdade nos fará uma sopa?”

Era aquela a sua maneira de pensar.

Losurdo teve também uma boa ideia: A Justiça.

“Mas você é louco” observou Scarpone “se a justiça está sempre contra nós!”

*del tempo. Saldato in um cerchio naturale, immutabile, come in una specie di ergastolo. Prima veniva la semina, poi l'insolfatura, poi la mietitura, poi la vendemmia. E poi? Poi da capo. La semina, la sarchiatura, la potatura, l'insolfatura, la mietitura, la vendemmia. Sempre la stessa canzone, lo stesso ritornello. Sempre [...] Ogni anno come l'anno precedente, ogni stagione come la stagione precedente. Ogni generazione come la generazione precedente*<sup>7</sup> (SILONE, 1999, p. 5).

A constatação já no prefácio de uma realidade vivida em que nada muda, somente se repete ano após ano, cuja imobilidade é mobilidade diária para o mesmo fim, os mesmos caminhos, a mesma faina, a mesma paisagem, coaduna com o gesto neorrealista apontado por Abdala Junior (2012, p. 59), o de “situar onde o indivíduo tinha seus pés e por onde circulava sua cabeça”. No entanto, o prefácio de Silone disfarça, dentro da narrativa por vir, a existência da diferença dentro da repetição, à maneira dos pequenos e invisíveis “heroísmos que enchem os dias sempre iguais e diferentes” a que recorre Pita (2012, p. 15). Os *cafoni*, heróis menores, podem demonstrar, ainda recorrendo a Pita (2012), que a vida de todos os dias é mais profunda e vasta que o mar, trazendo em si um infinito. Infinitos também são os sacrifícios e o sofrimento dos *cafoni* que, se encontram finitude na morte do corpo, ressurgem sempre na próxima geração, no corpo que descende, na condição humana herdada, subalternizada, marginalizada, continuada, embora sujeita ao pequeno deslocamento, pequena diferença na repetição. Melhor dizendo, toda sorte de opressão que gerações de *cafoni* destinaram-se a sofrer, independente do tempo e do dono do poder: “*Da vario tempo tutti i furti contro i cafoni erano legali. Quando non bastavano le vecchie leggi venivano fatte leggi nuove*<sup>8</sup>” (SILONE, 1999, p. 134-135). Como se percebe, as novas leis cumprem o expediente das velhas leis, hiperbolizadas no estado de exceção encenados pelo regime fascista na narrativa. Contra a diferença desnorteadora da arbitrariedade das leis, dos impostos, das taxas, dos mandos e desmandos do poder, há a diferença da língua, a impossibilidade de compreensão absoluta de sua cultura por parte dos forasteiros inculcados por Roma, o que resulta na ira do cav. Pelino, um graduado das milícias fascistas que aparece inadvertidamente numa noite em *Fontamara* após o corte de

---

<sup>7</sup> Em livre tradução: A vida dos homens, dos animais e da terra parecia fechada num círculo imóvel, sitiada pelo abraço cerrado das montanhas e pelas vicissitudes do tempo. Refém de um cerco natural, imutável, como numa espécie de prisão perpétua. Primeiro vinha a sementeira, depois lavar, depois plantar, depois colher. E depois? Depois de novo. Semear, capinar, podar, lavar, plantar, colher. Sempre a mesma música, o mesmo refrão. Sempre [...] Cada ano como o ano anterior, cada estação do ano como a estação anterior. Cada geração como a geração anterior.

<sup>8</sup> Em livre tradução: Desde muito tempo todos os roubos contra os *cafoni* eram legais. Quando não bastavam as velhas leis, chegavam novas leis.



energia elétrica na aldeia. Querendo obrigar os *cafoni* a assinarem um papel trazido e expedido pelo governo não se sabe para quê, o cav. Pelino demonstra não compreender o que eles falam: “*Parliamo e non ci capiamo*”, disse *scoraggiato*. “*Parliamo la stessa lingua, ma non parliamo la stessa lingua*”<sup>9</sup> (SILONE, 1999, p. 21). Embora a língua não possa salvar os *cafoni* do seu trágico destino ao fim da narrativa, ela garante ao longo de toda a narrativa a permanência do respiro, da ironia, do humor, de uma “subvivência” que passa também pela sobrevivência do gesto linguístico.

Em uma condição subterrânea ao viver, subvidente, à margem, esquecidos, negligenciados, dominados, os *cafoni* de *Fontamara* se assemelham aos piolhos ou aos vermes da terra, figura metafórica que aparece por mais de uma vez na narrativa. Ou seja, para a hierarquia fascista – em amplo sentido da palavra - os *cafoni* representam um nada, uma inexistência, que a própria autoconsciência de subvivência deles faz aflorar ironicamente diante da obstinação irascível do cav. Pelino sobre o seu entendimento acerca dos escalões de poder:

*“E le gerarchie?” chiese il forestiero.*  
[...]  
*E Michele pazientemente gli spiegò la nostra idea:*  
*“In capo a tutti c’è Dio, padrone del cielo. Questo ognuno lo sa.*  
*“Poi viene il principe Torlonia, padrone della terra.*  
*“Poi vengono le guardie del principe.*  
*“Poi vengono i cani delle guardie del principe.*  
*“Poi, nulla.*  
*“Poi, ancora nulla.*  
*“Poi, ancora nulla.*  
*“Poi vengono i cafoni.*  
*“E si può dire ch’è finito.*  
*“Ma le autorità dove le metti?” chiese ancora più irritato il forestiero.*  
*“Le autorità” intervenne a spiegare Ponzio Pilato<sup>10</sup> “si dividono tra il terzo e il quarto posto. Secondo la paga. Il quarto posto (quello di cani) è immenso. Questo ognuno lo sa”<sup>11</sup> (SILONE, 1999, p. 27-28).*

<sup>9</sup> Em livre tradução: “Falamos e não nos entendemos”, disse ele, desanimado. “Falamos a mesma língua, mas não falamos a mesma língua”.

<sup>10</sup> É importante destacar que, em especial, os nomes dos personagens *cafoni* em *Fontamara* guardam sempre traços irônicos, de verve não raramente grotesca, tais como Ponzio Pilato (Pôncio Pilatos) e Venerdì Santo (Sexta-Feira Santa).

<sup>11</sup> Em livre tradução:

“E a hierarquia?” pergunta o forasteiro.

[...]

E Michele pacientemente explicou a nossa ideia:

“O chefe de todos é Deus, senhor do céu. Isso qualquer um sabe.

“Depois vem o príncipe Torlonia, senhor da terra.

“Depois vêm os guardas armados do príncipe Torlonia.

“Depois vêm os cachorros dos guardas armados do príncipe.

“Depois ninguém.

“Depois ainda ninguém.

Essa mesma condição de insignificância diante do poder reaparece quando da prisão de Berardo Viola e sua falsa confissão como sendo o “*Solito Sconosciuto*<sup>12</sup>”, militante agitador procurado pela polícia fascista há muito tempo: “*il Solito Sconosciuto [...] era um cafone [...] Chi conosce il cafone? C’è mai stato un Governo che abbia conosciuto il cafone? [...] Nulla di strano insomma che lo Sconosciuto, il Solito Sconosciuto, fosse un cafone*<sup>13</sup>” (SILONE, 1999, p. 193). A existência de um poder, ou melhor, de um biopoder atuando sobre os *cafoni* em *Fontamara* parte, *a priori*, de uma condição de absoluta inferioridade deles naquilo que o capitalismo pode denominar de escala social ou que o fascismo, a exemplo do trecho citado acima, pode denominar de “hierarquia”. Em ambos os casos, os *cafoni* são postos historicamente na precária base social. Por conta disso, mesmo que o trabalho se torne escasso em *Fontamara* para todos, impedidos de plantarem nas terras férteis do *Fucino* e condenados à aridez das montanhas, sobretaxados pelos impostos do governo, o regime fascista acaba proibindo até mesmo os mais jovens de emigrarem a outros países em busca de oportunidades. Mesmo Berardo Viola, o *cafone* sem terra, terá de se perder, desanimar, entregar-se à prisão e à morte, em busca de uma solução para sua miséria, errando pelo labirinto burocrático e sem saída das repartições fascistas.

Mbembe (2016, p. 123) afirma que “exercitar a soberania é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder”. Ainda segundo Mbembe (2016, p. 127) e partindo da leitura de Bataille, “a política é a diferença colocada em jogo pela violação de um tabu”. Essa violação pode ser também lida a partir dos pressupostos de Schmitt (2009) ao admitir, no estado de exceção, o advento da violência pelo soberano contra o “inimigo”, termo que Silone deve ter compreendido em todas as suas contradições e desilusões ao constatar o maniqueísmo embrutecedor entre um fascismo negro e um fascismo vermelho atuantes em seu sombrio tempo. Um biopoder soberano, segundo Mbembe (2016), opera com base em uma divisão entre os vivos e os mortos e em relação a um campo biológico, cindindo a espécie humana em grupos ou

---

“Depois ainda ninguém.

“Depois vêm os *cafoni*.

“E se pode dizer que acabou”.

“Mas e as autoridades, onde você põe? – perguntou ainda mais irritado o forasteiro.

“As autoridades” intervêm para explicar Ponzio Pilato “dividem-se entre o terceiro e o quarto lugar. Conforme o pagamento. O quarto lugar (o dos cachorros) é imenso. Isso qualquer um sabe.”

<sup>12</sup> O nome do procurado pela polícia pode ser traduzido para o “Sempre Desconhecido”.

<sup>13</sup> Em livre tradução: “o Sempre Desconhecido [...] era um *cafone* [...] Quem conhece o *cafone*? Nunca houve um Governo que tenha conhecido o *cafone*?[...] Então não há nada de estranho que o Desconhecido, o Sempre Desconhecido, seja um *cafone*”.



subgrupos, cesura biológica entre uns e outros, o que Foucault (1997) vem a denominar de “racismo”. Embora se tenda a cair na tentação de reduzir os *cafoni* de Fontamara a uma “classe”, à “categoria de trabalhadores rurais ou camponeses”, o advento de um soberano atuando sob uma tessitura fascista, empurrando-os em sentido de descartabilidade para o “outro lado” inimigo do Estado, para o campo da inexistência – ainda que não se possa comparar a vida dos *cafoni* estritamente ao campo de extermínio analisado por Agamben (2002) ou à sua vertiginosa e tocante representação em Primo Levi – aproxima subjetivamente a análise da narrativa de *Fontamara* da “fusão completa de guerra e política (racismo, homicídio e suicídio)”, que Mbembe (2016) atribui exclusivamente ao Estado Nazista. Berardo Viola suicidou-se na prisão fascista para não ser assassinado ou foi assassinado em antevisão ao seu possível e desesperado suicídio, a morte *cafone* de todos os dias? Mesmo que se entenda haver uma fusão parcial, os acontecimentos, que não cessam de acontecer em *Fontamara* no plano simbólico/real, invertem-se em sua grandeza para um plano real/simbólico no último capítulo, para o fato derradeiro da morte, do extermínio, da destruição, da guerra.

O advento da guerra é sempre uma mancha sobre *Fontamara*, uma ameaça constante aos *cafoni*, explicitada em diversas passagens do romance como uma sentença<sup>14</sup>. No capítulo V, um dos mais terríveis da narrativa, quando da chegada de um comboio de caminhões trazendo milicianos fascistas a *Fontamara*, o velho sapateiro Baldissera é quem começa a gritar para as mulheres enquanto iniciam os disparos de arma vindo dos caminhões:

“È la guerra, è la guerra” diceva Baldissera [...]  
“Ma perché la guerra? Ma perché contro di noi la guerra?”  
“È la guerra” ripeteva Baldissera. “Solo Dio sa perché, ma è la guerra<sup>15</sup>” (SILONE, 1999, p. 115).

---

<sup>14</sup> Tanto em alguma literatura de verve neorrealista italiana, ainda que fabular, como *Il sentieiro dei nidi di ragno*, de Ítalo Calvino, e também especialmente em diversas obras cinematográficas do neorrealismo italiano, pode-se constatar a ocorrência da ameaça da guerra como um devir. Em *Ladri di Bicicletti* a guerra se faz presente mediante o desemprego e a depressão. Em outro filme de Vittorio di Sica, *Umberto D*, que também se passa no período pós-guerra na Itália, o aposentado Umberto chega a tentar pedir esmola nas ruas de Roma para poder pagar o aluguel de seu quarto de pensão e, ao encontrar um amigo comendador, trava com ele um diálogo constrangido em que, por fim, acaba recebendo da janela do bonde a pergunta disparada pelo comendador: “E haverá guerra?”. Umberto – a imagem de seu rosto reflete na parede do bonde - nada responde. A ponto de ser despejado da pensão, vagando pelas ruas da capital, o aposentado já vive em sua particular guerra pela sobrevivência em plena velhice.

<sup>15</sup> Em livre tradução: “É a guerra, é a guerra” dizia Baldissera [...]  
“Mas por que a guerra? mas por que uma guerra contra nós?”  
“É a guerra” repetia Baldissera. “Só Deus sabe por que, mas é a guerra”.

No capítulo III, Baldissera rebate a indignação de Berardo Viola por conta da obrigação de se ter uma *tessera*<sup>16</sup> para trabalhar em qualquer ofício ou mesmo ir de trem até Roma, exigida por policiais e pelas instituições do regime como se estivessem em tempos de guerra:

*“Cosa ne vuoi sapere tu, cafone ignorante e senza terra? La guerra sono i cafoni che la combattono, ma sono le autorità che la dichiarano [...] Una guerra è una cosa talmente complicata che un cafone non può mai capirla. Un cafone vede una piccolissima parte della guerra, per esempio la tessera, e questa lo impressiona” [...]*

*“Le guerre e le epidemie” disse il vecchio Zompa, “sono invenzioni dei Governi per diminuire il numero dei cafoni. Si vede che adesso siamo di nuovo in troppi”<sup>17</sup> (SILONE, 1999, p. 87-88).*

Aqui à tese de que “a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é”, defendida por Mbembe (2016, p. 135), pode-se acrescentar um processo de constituição de uma vida nua em *Fontamara* que, de acordo com Agamben (2002), consiste na passagem de uma vida humana para uma mera vida biológica. À constatação em *Fontamara* de uma biopolítica atuando em termos de um paradoxal estado de exceção, um biopoder a assumir o controle dos corpos dos *cafoni*, a medir a conta-gotas sua água, a negar o uso das terras planas e férteis do *Fucino*, a decidir quem sobrevive ou não, intui uma existência que é “subvivência”, mas também “resistência”. Em *Fontamara* é Berardo Viola, o *cafone* que, diferente dos demais *cafoni*, não possui nenhuma terra cultivável, condenado à miséria, à inexistência, quem simboliza esse modo de “subvivência enquanto resistência”. No capítulo IV, após serem conduzidos num caminhão pelo regime fascista para uma grande manifestação de apreço ao Governo na cidade de Avezzano, Berardo Viola procura ao final do evento o ministro para discutir sobre o motivo ilusório que o levara até a manifestação: a divisão das terras do *Fucino* para os *cafoni*. Atendido por um funcionário do ministro, Berardo recebe a seguinte resposta: *“Fucino a chi ha i mezzi per coltivarlo o farlo coltivare. In altre parole, Fucino a chi ha capitali sufficienti [...] Quelli che non hanno grandi mezzi di fortuna non hanno diritto di affittare terre*

---

<sup>16</sup> A *tessera* seria a carteirinha de filiação ao partido fascista na Itália.

<sup>17</sup> Em livre tradução: “O que você sabe, *cafone* ignorante e sem terra? São os *cafoni* que combatem na guerra, mas são as autoridades que a declaram [...] Uma guerra é tão complicada que um *cafone* não consegue nunca compreendê-la. Um *cafone* enxerga uma pequeniníssima parte da guerra, por exemplo a ‘*tessera*’, e isso já o impressiona” [...]

“As guerras e as epidemias” disse o velho Zompa, “são invenções dos Governos para diminuir o número de *cafoni*. Agora se vê que estamos mais uma vez em número demasiado”.

a *Fucino*<sup>18</sup>” (SILONE, 1999, p. 107). Aos *cafoni* restam as terras montanhosas de *Fontamara*, o pão de milho à mesa ao invés do pão feito com o pouco trigo cultivado, a sopa rala e insípida como suas vidas. O propício discurso capitalista, aderente às pretensões do regime, não se configura, porém, – com exceção do extermínio no capítulo final – num cerceamento totalitário, parecendo restar ao longo da narrativa uma porta sempre entreaberta aos *cafoni*, quase a fechar-se sem nunca aparentar fechada, típica da fantasia cênica fascista. Agamben (2002), ao demonstrar essa porta sempre aberta para o nada, recorre ao filósofo Massimo Cacciari:

E Cacciari sublinha ainda com mais decisão que o poder da Lei está precisamente na impossibilidade de entrar no já aberto, de atingir o lugar em que já se está: "Como esperar 'abrir' se a porta já está aberta? Como podemos esperar entrar-o-aberto? No aberto se está, as coisas se dão, não se entra... Podemos entrar somente lá onde podemos abrir. O já-aberto imobiliza ... O camponês não pode entrar porque entrar é ontologicamente impossível no já aberto" (AGAMBEN, 2002, p. 56).

É assim que a vida nua de Berardo Viola ganha contornos de resignação, de consciência de seu limite e impotência diante do poder do *podestà*<sup>19</sup>, quando fala:

*“L’Impresario si è forse servito della violenza contro di noi? Niente affatto. L’Impresario non ha impiegato contro di noi né il coraggio, né la forza, ma l’astuzia. E così sí è preso il ruscello [...] L’Impresario ha agito correttamente, nei suoi interessi”*<sup>20</sup> (SILONE, 1999, p. 175).

Mas é também Berardo Viola quem reunirá em si, em seu corpo e pensamento, uma espécie de paradoxo contra o paradoxo do estado de exceção vivido em *Fontamara* com a implantação do fascismo. É Berardo Viola quem surpreende na narrativa, quem oscila entre polos divergentes, entre resignado e rebelde, entre impotente e potente, entre subvidente e sobrevivente, entre mostrar-se e esconder-se, o que pode aproximá-lo também do

---

<sup>18</sup> Em livre tradução: *Fucino* é para quem tem os meios de cultivar suas terras ou fazê-las cultivar. Em outras palavras, *Fucino* é para quem tem capital suficiente [...] Aqueles que não têm grandes meios de acesso à fortuna não têm direito de usar as terras no *Fucino*.

<sup>19</sup> Denominação que passou a ter o *sindaco* (prefeito municipal) na Itália durante o período fascista. Diferente deste último, o *podestà* era nomeado pelo governo central, e não eleito. No romance *Fontamara*, o *podestà* é também conhecido pela alcunha de *Impresario*, haja vista os seus prósperos e escusos negócios na região. É ele que representa a autoridade maior fascista na jurisdição geográfica onde se inclui o povoado de *Fontamara*.

<sup>20</sup> Em livre tradução: “O Empresário serviu-se, por acaso, da violência contra nós? Nada disso. O Empresário não empregou contra nós nem a coragem, nem a força, mas a astúcia. E assim é apanhado o pássaro [...] O Empresário agiu corretamente, nos seus interesses”.

processo necessário de dessubjetivação proposto por Michel Foucault, a ser tocado mais à frente numa outra margem.

### 3 SEGUNDA MARGEM: AS FORMAS DO GROTESCO

Há construções que servem como moradia em *Fontamara* semelhantes à *grotta*, à maneira das encontradas em antigas cidades italianas. O nome de *grotta* é explicitamente dado à moradia onde vive Maria Rosa, a mãe de Berardo Viola: “[...] *su una pietra davanti all’entrata della sua abitazione, ch’era in realtà una grotta con la sola parete in muratura*<sup>21</sup>”. (SILONE, 1999, p. 79). Ou ainda, como no capítulo X à chegada em *Fontamara* da notícia da morte de Berardo Viola na prisão: “*Numerose donne, attorniavamo la desolata madre seduta sulle pietre poste davanti alla sua grotta e recitavamo le preghiere dei morti*<sup>22</sup>” (SILONE, 1999, p. 200). É já Silone, o primeiro narrador, quem dá cores ao modo de vida grotesco dos *cafoni* de *Fontamara* no prefácio do romance:

*[...] un centinaio di casucce quasi tutte a un piano, irregolari, informi, annerite dal tempo e sgretolare dal vento, dalla pioggia, dagli incendi, coi tetti malcoperti da tegole e rottami d’ogni sorta. La maggior parte di quelle catapecchie non hanno che un’apertura che serve da porta, da finestra e da camino. Nell’interno, per lo più senza pavimento, con i muri a secco, abitano, dormono, mangiano, procreano; talvolta nello stesso vano, gli uomini, le donne, i loro figli, le capre, le galline, i porci, gli asini*<sup>23</sup>” (SILONE, 1999, p. 4).

Tal caracterização do espaço de habitação corrobora com o modo de vida dos antigos moradores das *grotte* em milenares povoados da península itálica. Os *cafoni* de *Fontamara*, numa primeira aproximação, parecem, portanto, remontar à convivência nas *grotte* de outros povos ancestrais, desde Jerusalém até Matera. A entrega à terra árida, ao trabalho braçal, ao pouco conforto, à escassez de água e de recursos, à rudeza dos dias, são também outros elementos a convergirem com as condições de existência de vida daqueles povos. O termo grotesco, que advém da palavra italiana *grotta*, perfaz também outro

---

<sup>21</sup> Em livre tradução: [...] sobre uma pedra em frente à entrada de sua habitação, que era na verdade uma gruta com uma única parede construída.

<sup>22</sup> Em tradução livre: Muitas mulheres cercavam a mãe desolada sentada sobre as pedras postas diante de sua gruta e rezavam pelo morto.

<sup>23</sup> Em livre tradução: [...] uma centena de casebres quase todos de um andar, irregulares, informes, enegrecidos pelo tempo e desmoronáveis pelo vento, pela chuva, pelo incêndio, com os telhados mal cobertos por telhas e toda sorte de sucatas. A maior parte daquelas pocilgas não tem mais do que uma abertura que serve como porta, janela e chaminé. No interior, não raras vezes sem piso, com paredes secas, vivem, dormem, comem, procriam; por vezes no mesmo espaço, os homens, as mulheres, os seus filhos, as cabras, as galinhas, os porcos, os burros.

percurso, artístico nesse caso, que condiz com os afrescos encontrados em escavações subterrâneas do *Domus Aurea*, a Casa Dourada do imperador romano Nero. A descoberta dos afrescos acabou encantando e influenciando a arte renascentista, em especial a pintura de Rafael Sanzio. Mais tarde, a estética grotesca ganharia novas leituras<sup>24</sup>, inclusive de ordem depreciativa, como no caso do classicismo francês, ainda que viesse a ser resgatada e revalorizada pelo romantismo francês do século XIX.

Uma das formas em que o grotesco se manifesta em *Fontamara* é como alegoria sarcástica, em especial quanto a elementos e personagens fascistas, mas também a alguns religiosos. Essa forma grotesca se dá por vezes na representação física ou descritiva, assim como na conduta moral. No primeiro capítulo, quando o cav. Pelino visita os *cafoni* de Fontamara durante o corte de energia elétrica na aldeia e, sentindo-se zombado ou desrespeitado, ameaça-os com um futuro que ainda não se sabe o que possa significar, o *cafoni* Zompa conta uma história onde se pode notar a nuance grotesca. Nela, Jesus Cristo começa falando ao papa que as terras do *Fucino* serão distribuídas aos *cafoni* de Fontamara. No entanto, a cada nova tentativa de Jesus argumentar a favor dos *cafoni*, o papa interpela-o sobre o descontentamento que isso causaria a outros “bons cristãos”, como o príncipe de Torlônia, os governantes, os comerciantes ricos. Não sabendo mais como não descontentar tantos “bons cristãos”, Jesus aceita uma sugestão do papa. Numa noite, Cristo e o papa, como viajantes celestes, sobrevoam todos os vilarejos da *Marsica*. Cristo segue na frente com uma grande sacola às costas, enquanto o papa retira algo de

---

<sup>24</sup> Para demonstrar a antiga presença do elemento grotesco na arte, Wolfgang Kayser cita o comentário de Vasari a respeito de Vitruvius que, ao verificar as descobertas grotescas no chamado palácio romano de Tito, comparou-as a uma moda bárbara à época e a uma preferência por se “pintar monstros nas paredes”, ao invés de retratos do mundo real. Durante o século XVI o grotesco começaria a ganhar a Europa, a partir da Itália. Desde então perfez uma trajetória a estilizar-se ou fulgurar em pinturas como as de Goya, Bosch, Callot ou Brueghel, o Velho, na arte dramática da *Commedia dell'Arte*, no cinema expressionista alemão, na literatura de Edgar Allan Poe, de Robert Louis Stevenson, de Franz Kafka, de E.T.A Hoffmann, entre outros. Ressalta-se que, ao se referir ao grotesco realista e pós-romântico do século XIX, Wolfgang Kayser divide as figuras grotescas em três tipos: 1) a figura extremamente grotesca na imagem de sua aparência e nos movimentos; 2) os personagens excêntrica e bizarros, exóticos, selvagens e ameaçados pela loucura; 3) as figuras “demoníacas”, de aspecto e conduta grotescos. Esses três tipos grotescos permitem uma aproximação com Michel Foucault e sua distinção ou atravessamento entre o monstro físico e o monstro moral, ou seja, a monstruosidade que reside, por um lado, na forma de se comportar e, por outro, no aspecto físico. No entanto, ao pensar o grotesco e sua plêiade de relações, não se deve reduzir o seu alcance a uma distinção física-moral ou física-psicológica, uma vez que a própria categorização do monstro, como afirma Juliana Bertin, situa-se em uma posição intersticial, impura, híbrida, em um dentro/fora. Assim, de acordo com Wolfgang Kayser, a interpretação do que seja “grotesco” não passa apenas pela caricatura, pela sátira, pelo burlesco, mas esconde um elemento lúgubre, noturno, abismal, diante do qual podemos nos assustar ou nos sentir atônitos, sem chão. Frente a tal heterogeneidade que comporta ainda o “estranhamento”, e sem querer apelar a reducionismos categorizadores, haja vista a afirmação de Wolfgang Kayser sobre uma impossibilidade de se constituir uma “história do grotesco”, é que se resolveu procurar também na obra *Fontamara* alguma ocorrência do grotesco que se relacionasse a este artigo.

dentro e lança aos *cafoni* que reclamam por continuar não tendo o que comer nem vestir. Com o coração aflito, o papa então pega da sacola uma nuvem de piolhos de uma nova espécie e joga sobre as casas dos miseráveis, dizendo àqueles “filhos amadíssimos” que recebessem os piolhos para se coçarem. Assim, conforme ele, a coceira os distrairia dos pensamentos pecaminosos nas horas de ócio.

O grotesco como sátira burlesca, no caso da alegoria moral religiosa cuja hipocrisia não a desprende dos bens materiais, ou enquanto estranhamento, ao se imaginar o papa lançando uma nuvem de piolhos sobre os *cafoni* aconselhando-os a se coçarem, concentra-se com ainda maior intensidade nos personagens e na realidade que cerca o regime fascista. Tal traço do grotesco transparece na narrativa desde os primeiros capítulos, por vezes mesclando a sátira fascista à religiosa. No capítulo II as mulheres *cafoni* chegam à casa do *Impresario* para reclamarem sobre o desvio do riacho de *Fontamara* para as suas terras. Lá encontram reunidos em um banquete os advogados don Circonstanza e don Ciccone, o padre don Abbacchio, o coletor de impostos, o farmacêutico, o oficial postal, o tabelião e outros desconhecidos. O motivo da comemoração é a nomeação do *Impresario*, agora o homem mais rico da região, como *podestà* do município. Quando as mulheres *cafoni* chegam à sua casa, o *Impresario* não está presente, mas o banquete já parece estar no fim a julgar pelos efeitos do vinho sobre os convidados. Em determinado momento don Abacchio lança sua bênção sobre os presentes: “*Nel nome del pane, del salame e del vino bianco, amen*<sup>25</sup>!” (SILONE, 1999, p. 51). Depois, “*con la sua voce di chiesa*<sup>26</sup>”, ele declara em latim o final do banquete: “*Ite, missa est*” (SILONE, 1999, p. 51). Ato contínuo, todos descem para o jardim da casa e começam a urinar e até vomitar. Em paralelo à deformação grotesca moral da cena, surgem pequenas descrições que se aproximam de uma deformação grotesca que se impõe também no plano físico. Don Abacchio aparece no jardim “*grasso e sbuffante, col collo gonfio di vene, il viso paonazzo, gli occhi socchiusi in un'espressione beata*<sup>27</sup>” (SILONE, 1999, p. 52). No mesmo capítulo, don Circonstanza, ironicamente “*l'Amico del Popolo*<sup>28</sup>”, aparece descrito da seguinte maneira: “*l'avvocato don Circonstanza, col cappello a melone, il naso poroso a spugna, le orecchie a ventola, la*

---

<sup>25</sup> Em livre tradução: “Em nome do pão, do salame e do vinho branco, amém!”

<sup>26</sup> Em livre tradução: com a sua voz de igreja.

<sup>27</sup> Em livre tradução: gordo e esbaforido, com o pescoço inchado de veias, o rosto avermelhado, os olhos semicerrados numa expressão beata.

<sup>28</sup> Em livre tradução: “o Amigo do Povo”.



*pancia al terzo stadio*<sup>29</sup>” (SILONE, 1999, p. 54). A descrição física de *don Circonstanza* lembra as figuras grotescas capazes de fundirem o humano, o vegetal, o animal e o mecânico. Sua grotesca aparência física se associa às mascaradas ações morais e atitudes hipócritas desse “amigo do povo”, o advogado suposto defensor dos *cafoni*, que desde muito usa de sua influência para prejudicar os *cafoni* e cujos danos no regime fascista somente se intensificam de maneira ainda mais cênica e cômica. Dessa forma, a tradição em *Fontamara* dos poderosos ludibriarem os *cafoni* que se reflete em todo o romance, e que encontra um sustentáculo na mediação de seus interesses no plano jurídico por *don Circonstanza* e no plano religioso por *don Abacchio*, encontra no contexto fascista um catalizador da índole grotesca. Ao final do capítulo II, as mulheres dos *cafoni* em protesto pela falta de água e reunidas diante do *podestà* e de seus convidados acabam sendo enganadas pelo acordo proposto pelo “amigo do povo” que daria fim à quimera. Contando com a “generosidade” do *podestà*, com seu “coração filantropo e benfeitor”, *don Circonstanza* faz com que elas aceitem a divisão exata das águas do riacho entre os *cafoni* e o *podestà*, ou seja, em partes iguais. O acordo garante então três quartos da água do riacho para o *podestà* e os três quartos “restantes” para o cultivo dos *cafoni*. As mulheres voltam para *Fontamara* desconfiadas do acordo, mas satisfeitas por ter sido gratuito, sem nenhum custo.

Há ainda muitas outras passagens que merecem atenção em sua filiação grotesca, das quais algumas ainda serão destacadas aqui. Como já foi mencionado, as figuras demoníacas representam em seu aspecto e conduta, segundo Kayser (2013), um dos tipos do grotesco. Ainda no capítulo II, a primeira impressão que a presença física do *Impresario/podestà* desperta nas mulheres *cafoni* não é a de um homem, mas a de um demônio. No capítulo seguinte, quando os *cafoni* são surpreendidos pela guarda armada e por operários desviando o riacho, a ponto de restar somente um fluxo de água minguado para cultivo, *don Abacchio* tenta atenuar os ânimos concordando com o julgamento das mulheres sobre o *Impresario/podestà*: “È un uomo terribile”, *aggiuse*. “Un demônio di quella specie dalle nostre parti non s’era mai visto”<sup>30</sup> [...]” (SILONE, 1999, p. 67).

Os “camisas negras”, milicianos do regime fascista na Itália, também são descritos com caracteres grotescos. No capítulo V, cerca de duzentos “camisas negras” chegam

---

<sup>29</sup> Em livre tradução: o advogado *don Circonstanza*, com um chapéu de melão, o nariz poroso de esponja, as orelhas de ventilador, a barriga no terceiro estágio.

<sup>30</sup> Em livre tradução: “É um homem terrível”, acrescentou. “Um demônio dessa espécie nós nunca tínhamos visto antes”.

armados a *Fontamara* com mosquetes e punhais na cintura. “*Tutti erano mascherati da morti*<sup>31</sup>” (SILONE, 1999, p. 117). As máscaras de morte dos “camisas negras” talvez se justifiquem também, apesar do poder angariado durante o regime fascista, pela condição social inferior à da maioria dos *cafoni* de *Fontamara*:

*In parte avevano anch'essi l'aspetto dei cafoni, ma di quelli senza terra, che vanno a servizio dei padroni, guadagnano poco e vivono per lo più di furto e di galera. In parte, come poi si risebbe con più precisione, erano tra essi anche sensali, di quelli che si vedono sui mercati, e anche lavapiatti delle taverne, e anche barbieri, cocchieri di case private, suonatori ambulante. Gente servizievole verso i proprietari, ma a patto di avere l'immunità nelle cattiverie contro i poveri. Gente senza scrupoli [...] Gente senza famiglia, senza onore, senza fede, gente infida, poveri ma nemici del poveri*<sup>32</sup> (SILONE, 1999, p. 117-118).

A descrição dos milicianos fascistas não apresenta diretamente nenhum traço explicitamente grotesco, considerando o seu caráter de denúncia social e o seu cru realismo, porém é emblemática a se pensar no “grotesco das máscaras de morte<sup>33</sup>” que traziam na face. Os “mascarados” no mesmo capítulo provocarão o horror entre as mulheres e velhos de *Fontamara* sob a desculpa de que revistariam as casas à procura de armas escondidas, subterfúgio a despistar a verdadeira razão: o estupro. Mas suas máscaras de morte podem ainda guardar uma referência com a vida precária que levam, pobres e inferiorizados, uma massa amorfa e medíocre que, à guisa de colher alguma vantagem com o regime, não passa de uma ralé<sup>34</sup>.

Por fim, não se pode deixar de mencionar o caráter grotesco de descrições concernentes ao *cafoni* Berardo Viola, que “*non è forte come un uomo, ma come un toro*<sup>35</sup>”

---

<sup>31</sup> Em livre tradução: Todos eram mascarados de morte.

<sup>32</sup> Em livre tradução: Em parte tinham também a aparência dos *cafoni*, mas desses que não têm terra, que se põem a serviço dos patrões, ganham pouco e vivem do furto e da cadeia. Em parte, como depois se percebeu com mais precisão, eram intermediários, desses que se veem nos mercados, e também copeiros de botequim, e também barbeiros, cocheiros particulares, músicos ambulantes. Gente a serviço dos proprietários para ter a imunidade de prisão contra as maldades aos pobres. Gente sem escrúpulos. Gente sem família, sem honra, sem fé; gente falsa, pobres inimigos dos pobres.

<sup>33</sup> Não são raros os exemplos de obras de arte de traço grotesco que representam a morte de maneira esquelética, sombria ou deformada, a exemplo de algumas gravuras das séries de Goya, das gravuras de *Danse Macabre* de Holbein, o jovem, ou em pinturas como *A morte do Ávaro*, de Bosch.

<sup>34</sup> Em *As origens do totalitarismo*, Hannah Arendt classifica a ralé nos seguintes termos: “A ralé é fundamentalmente um grupo no qual são representados resíduos de todas as classes. É isso que torna tão fácil confundir a ralé com o povo, o qual também compreende todas as camadas sociais. Enquanto o povo, em todas as grandes revoluções, luta por um sistema realmente representativo, a ralé brada sempre pelo ‘homem forte’, pelo ‘grande líder’”.

<sup>35</sup> Em livre tradução: que não é forte como um homem, mas como um touro.

(SILONE, 1999, p. 83), capaz de ter conseguido numa noite carregar às costas um burro até o alto do campanário da igreja de *Fontamara*. Ao referir-se ao seu vigor físico como herança do avô, traços como a alta estatura, o corpo forte semelhante a um tronco de carvalho, o pescoço curto e taurino e a cabeça quadrada endossam a afirmação de Peterle (2010, p. 79) da ocorrência de “um processo de antropomorfização” que apresenta ao leitor o personagem “descrito à semelhança de um animal por sua força física e pelas reações instintivas”<sup>36</sup>.

#### 4 TERCEIRA MARGEM: HÁ *FONTAMARA* POR VIR?

Quando as mulheres *cafoni* no capítulo II decidem partir andando por quilômetros, em conjunto, para exigirem explicações sobre o desvio do riacho das terras de *Fontamara*, elas chegam sujas e com sede ao centro do município. Numa das extremidades da praça, elas enxergam uma fonte jorrando água. Algumas delas conseguem beber a água, mas quando chega a vez de Marietta a água de repente estanca. Desconsoladas, já pensando em deixar a fonte, a água volta a jorrar. Mas, ao se aproximarem para beber, a água volta a secar repentinamente. E assim permanece durante algum tempo: jorrando a distância para animar as mulheres e cessando de jorrar toda vez em que elas se aproximam para beber, o que causa gargalhadas nos cidadãos que assistem à cena. O significativo episódio da fonte de água simboliza o controle a que um recurso natural imprescindível era submetido, permitido a alguns, proibido a outros. Em se tratando do acesso à água, – motivo, vale lembrar, pelo qual as mulheres *cafoni* haviam se dirigido ao município para reclamar a falta dela – pode-se depreender que o seu corte registra uma intenção de controle da vida e da morte. Ou, como aponta Peterle (2011, p. 41), ao se referir à mesma cena: “Um vai-e-vem, no qual a água, uma substância, necessária à vida humana é tolhida a este grupo; da mesma forma que lhes são tolhidas a liberdade de pensar e de se expressar”. Estar, nesse caso, sem água para plantar, para beber, para viver é provavelmente um decreto de morte, de controle do poder sobre o corpo.

---

<sup>36</sup> Essa espécie de antropomorfização física que se pode perceber no personagem Berardo Viola é nitidamente comparável também, em romances neorrealistas portugueses e brasileiros, à deformação física de outros personagens, nesse caso geralmente trabalhadores subalternos, pessoas oprimidas, não raras vezes miseráveis nordestinos retirantes ou “jornaleiros” alentejanos/ribatejanos. Quando na faina do trabalho, a deformação pode ganhar aspectos animalizados, desproporcionais, hipertrofiados, senão maquinizados, o que se depreende é uma instrumentalização do corpo como forma de suportar o fardo ou carga descomunal de trabalho. As artes visuais de fulgurações estéticas neorrealistas em Portugal, na Itália e no Brasil apresentam também traços dessa ordem, seja no quadro *Café* de Candido Portinari, *Gadanheiro* de Júlio Pomar ou *Contadini* de Domenico Purificato.

Para além de um biopoder atuando sobre os *cafoni* de *Fontamara*, baseado em auspícios próximos da necropolítica a que recorre Mbembe (2016), é possível relacionar também a sua narrativa a outro fim. Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 29) denotam que o aceleracionismo de um capitalismo macabro promovido no Antropoceno faz o conhecimento científico projetar “que as próximas gerações (as gerações próximas) tenham de sobreviver em um meio empobrecido e sórdido, um deserto ecológico e um inferno sociológico”. Ainda que *Fontamara* se passe no início do século XX, um tanto distante das projeções pessimistas dos autores, do fim de mundo de uma era geológica em aceleração a partir do final do século XX, é notório um *modus operandi* por parte das autoridades e agentes econômicos na narrativa (proprietários de terras, poder público, bancos, entre outros) de exploração do homem e da natureza que resulta num *modus vivendi* em estado de crise, num panorama ameaçador da condição humana. É, pelo menos, já um círculo de um inferno sociológico o que vivem os *cafoni* de *Fontamara*. A manipulação da água no romance, o desvio do riacho de terras antes cultiváveis, não poderia refletir uma tônica atual que não poupa ecossistemas saudáveis, reservas ecológicas, territórios indígenas e culturas autóctones de uso equilibrado da terra? Queimadas de imensas áreas florestais, alagamentos de milhares de hectares por conta de grandes empreendimentos de energia, incentivo ao aumento *per capita* do consumo de combustíveis fósseis não podem guardar, ainda que sob um olhar microcósico, alguma relação com os acontecimentos narrados em *Fontamara*?

Decerto, a partir disso, não seja involuntário o fato de ressurgir ao longo da narrativa de *Fontamara* alusões a vidas degradadas, existências precárias, morte e vida unidas, fundidas. Não são os *cafoni* mortos-vivos que continuarão elegendo o seu protetor *don Circonstanza*, “*l’Amico del Popolo*”, pelo voto democrático durante anos a fio, mesmo depois de sepultados, como forma das famílias dos defuntos continuarem recebendo o benefício financeiro prometido pelo advogado<sup>37</sup>? Não são comparados também a mortos-vivos os “camisas negras” que o sapateiro Baldissera relata ter visto alinhados em desfile na capital, trazendo a figura de um crânio e ossos de mortos estampada tanto no peito quanto nas bandeiras negras que empunhavam? No capítulo III, o *cafoni* narrador Giuvà relata à esposa Matalé as dificuldades enfrentadas por ele na lida diária na terra e o pequeno ganho obtido que serve apenas para saldar dívidas, percorrendo a pé todos os dias cerca de trinta

---

<sup>37</sup> Sublinha-se aqui uma possibilidade de relação desse episódio narrado no capítulo II de *Fontamara* com a narrativa de *Almas Mortas*, de Nikolai Gogol.

quilômetros para trabalhar, chegando em casa à noite exausto e abatido como um animal, tal qual um morto-vivo que nasce e morre a cada dia:

*“Domani non mi alzo”, dicevo a mia moglie. “Matalé, non mi reggo più in piedi, lasciami morire”.  
Ma, alle tre del mattino, appena cantava il gallo, svegliavo mio figlio, bevevamo un bicchiere di vino e ci mettevamo per strada dietro l’asino<sup>38</sup>”  
(SILONE, 1999, p. 68-69).*

A contrastar com a vida dura e miserável e com sua condição de sem-terra, Berardo Viola observa a paisagem da janela do trem que o leva a Roma murmurando entre os dentes: *“Quante terre<sup>39</sup>”* (SILONE, 1999, p. 170). E o mesmo personagem, já caminhando com o narrador filho de *Giuvà* pelas ruas de Roma, poderá observar a grande quantidade de bancos a proliferar-se na cidade, alguns como grandes templos de suntuosas cúpulas idênticas às das igrejas: *“[...] ma con un altro Dio’ rispondeva Berardo ridendo. ‘Il vero Dio che ora efetivamente comanda sulla terra, il Denaro<sup>40</sup>’”* (SILONE, 1999, p. 173). Como se percebe, o capitalismo como religião, já abordado por Walter Benjamin, parece valer-se de seu valor de culto para não sofrer interrupção em *Fontamara*, qualquer refreamento em sua marcha indelével. Em seu caminho antropocêntrico, varre alucinadamente toda sorte de empecilho natural ou humano. Não à toa, Berardo Viola ainda estranhará a abundante quantidade de água desperdiçada pelas fontes volumosas de Roma, sem deixar de lamentar-se: *“Se avessimo tutta quest’acqua a Fontamara<sup>41</sup>”* (SILONE, 1999, p. 173). No mesmo sentido, ao encontrar as mulheres *cafoni* que retornavam a pé para *Fontamara* depois de procurarem o *podestà* e serem enganadas quanto à divisão da água do riacho, o criador de cabras La Zappa reage em desabafo: *“Allora, anche l’aria è dell’Impresario?<sup>42</sup>”* (SILONE, 1999, p. 50). Ao apontarem para as armadilhas reais de um modelo desenvolvimentista do capitalismo global, insustentável do ponto de vista humano e natural, ou mesmo de sobrevivência ou perenidade do planeta, Danowski e Viveiros de Castro (2014) vaticinam para um futuro bastante próximo a condenação da humanidade e do planeta Terra a um “fim do mundo”. Um fim de mundo, ou um “mundo depois de nós”, depois

---

<sup>38</sup> Em livre tradução: “Amanhã não me levanto”, dizia à minha mulher. “Matalé, não me aguento mais em pé, deixe-me morrer”. Mas, às três da madrugada, logo que o galo cantava, acordava o meu filho, bebíamos um copo de vinho e nos metíamos pela estrada atrás do burro.

<sup>39</sup> Em livre tradução: “Quantas terras”.

<sup>40</sup> Em livre tradução: “[...] mas com um outro Deus” respondia Berardo rindo. “O verdadeiro Deus que agora manda efetivamente sobre a terra, o Dinheiro”.

<sup>41</sup> Em tradução livre: “Se tivéssemos toda esta água em *Fontamara*”.

<sup>42</sup> Em livre tradução: “Então agora também o ar pertence ao *Impresario*?”

da espécie humana antropocêntrica, que não se originará de uma catástrofe abrupta, mas decerto lenta, aos poucos. No entanto, como apontam os autores, esse “fim de mundo” já se encontraria hoje em aproximação e de forma bastante acelerada. *Fontamara* guarda já, em sua narrativa, uma forma de fim de mundo. No capítulo VII, sacramentado o golpe erigido pelos fascistas ao desviar as águas do riacho para as terras do *podestà*, os *cafoni* temem pela ideia de passarem um inverno sem pão nem comida: “*‘Siamo alla fine’ ripeteva Zompa. ‘Vedrete, uno di questi giorni Domine Idio perderà la pazienza, ci sarà un terremoto e non se parlerà più*”<sup>43</sup> (SILONE, 1999, p. 159). Logicamente, o “terremoto” e esse “Deus” devem ser tratados no texto de maneira figurada, mas sua carga simbólica e polissêmica transvasa a narrativa, abre a perspectiva ou forma perspectivas variadas de uma noção de fim de mundo, sempre condicionada ao avanço da ganância, da exploração, da dominação da natureza pelo homem, da selvageria capitalista, da barbárie de uma cultura hegemônica sobre inumeráveis culturas ou povos. É Giuvà, o *cafoni* narrador mais velho da família de narradores em *Fontamara*, que externará a relação telúrica, harmônica e respeitosa dos *cafoni*:

*Fra la terra e il contadino, dalle nostre parti, ma forse anche altrove, è una storia dura e seria, è come marito e moglie. È come una specie di sacramento. Non basta comprarla, perché una terra sia tua. Diventa tua con gli anni, con la fatica, col sudore, con le lacrime, con i sospiri. Se hai terra, nelle notti di maltempo tu non dormi; anche se stanco a morte, tu non riesci a dormire, perché non sai quello che sta succedendo alla tua terra*<sup>44</sup> [...] (SILONE, 1999, p. 70-71).

Esse cuidado com a terra, essa comunhão orgânica com a terra tal qual um matrimônio, distante da exploração predatória e muito mais próximo de uma condição de simbiose entre homem e natureza, gera uma conexão anacrônica e interespaçial entre os *cafoni* de *Fontamara* e a perspectiva ameríndia abordada por Danowski e Viveiros de Castro (2014), especialmente numa oposição ao princípio antropocêntrico. Nesse sentido, Danowski e Viveiros de Castro (2014) lançam mão de um princípio antropomórfico<sup>45</sup>,

---

<sup>43</sup> Em tradução livre: “Estamos próximos do fim” repetia Zompa. “Vocês vão ver, um dia desses Deus Todo-Poderoso perderá a paciência, mandará um terremoto e ninguém falará mais”.

<sup>44</sup> Em tradução livre: Entre a terra e o camponês, seja aqui ou em outros lugares, trata-se de uma história dura e séria, como marido e esposa. É como uma espécie de casamento. Não basta comprá-la para que uma terra seja sua. Ela se torna sua com os anos, com a fadiga, com suor, com as lágrimas, com os suspiros. Se você tem terra, nas noites de tempestade não consegue dormir; mesmo se estiver cansado de morte, você não consegue dormir, porque não sabe o que está acontecendo com sua terra [...].

<sup>45</sup> Aqui, pensando no termo “antropomórfico”, é possível fomentar novas relações com o grotesco e sua reunião de elementos humanos, animais, vegetais, míticos, metamorfoseados.



baseado nos povos ameríndios, para pensarem numa humanidade mais ampla, que incluía animais, vegetais, terra. Essa exterioridade a toda prova, relacional, monadológica, de alteridade, é a que se avizinha do que preconiza Oswald de Andrade no Manifesto Antropofágico: “Só me interessa o que não é meu”. Ou seja, parafraseando Latour: “Não há ser-em-si, ser-enquanto-ser, que não dependa de seu ser-enquanto-outro; todo ser é ser-por, ser-para, ser-relação<sup>46</sup>” (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 98).

Tal capacidade reconstrutora/redentora de uma alteridade baseada no princípio da alteridade antropomórfica, ameríndia, em oposição ao aceleracionismo autodestrutivo antropocêntrico, guarda correlações míticas/místicas que residem em culturas como a dos Yanomami. No entanto, tal constatação não exclui a ideia de existência de um inimigo “humano”, branco, colonizador, predador da natureza e de outras culturas e povos, antropocêntrico por excelência, aceleracionista, incompatível com a vida “terrana” em Gaia<sup>47</sup>, com o “povo por vir”, com uma “nova terra” ou “mundo por vir”, que Danowski e Viveiros de Castro (2014) retiram de argumentos de Deleuze e Gattari (1991, p. 104-105). Ainda conforme Danowski e Viveiros de Castro (2014), o povo Yanomami entende que a ignorância dos Brancos (apelidados de tatus-gigantes ou queixadas-monstruosos, por sua incessante atividade de escavação e remeximento da terra) resulta numa vingança sobrenatural já em curso que vem provocando secas e inundações no planeta.

A possibilidade de salvação, portanto, reside em aliar-se à Gaia, aos “terranos”, a culturas ancestrais mais racionais, sobretudo míticas. Assim, não parece restar à sobrevivência dos poucos “terranos”, *o povo que falta*, outra saída que não a de uma “operação” de guerra contra os “humanos” defendida por Isabelle Stengers, de acordo com Danowski e Viveiros de Castro (2014), um efeito contra o efeito produzido pelos “humanos”

---

<sup>46</sup> É importante ressaltar aqui, como forma de justificar a relação entre Oswald de Andrade e Bruno Latour no texto em questão, que se assumiu a mesma prerrogativa convalidada por Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro no ensaio *Há mundo por vir?* Em nota de rodapé, os autores esclarecem suas escolhas teóricas para tratar sobre cada entidade híbrida do universo, cuja exterioridade monadológica estaria em toda parte, pressupostos da ideia do *humano-por-outrem* ou de *ser-fora-de-si*: “O ‘ser-enquanto-outro’ de Latour é como que a expressão metafísica da célebre máxima antropofágica ‘Só me interessa o que não é meu’, como lembra A. Nodari. Não cabe aqui, literalmente, aprofundarmo-nos na ontologia da diferença que permite lançar uma ponte entre a especulação oswaldiana sobre o “matriarcado de Pindorama”, o pensamento ameríndio sobre a alteridade imanente, e certos desenvolvimentos antropológicos e filosóficos contemporâneos, entre os quais se incluem as propostas de Latour” (DANOWSKI e VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 98).

<sup>47</sup> Gaia, em minha leitura interpretativa relacionada à *Fontamara*, consubstancia, em aspecto abertamente relacional, a força telúrica, a capacidade de vislumbre de uma *outridade* ininterrupta e irrepresável, o matriarcado mítico de amor à T(t)erra que já não admite um patriarcado que coloniza vozes e apaga gestos em nome de um progresso meramente antropocêntrico, aceleracionista e predatório do humano, da terra, do ar, da água.

no estágio atual do Antropoceno<sup>48</sup>. Assim, a reação de “Gaia é a transcendência que responde, de modo brutalmente implacável, a transcendência igualmente indiferente, porque brutalmente irresponsável do Capitalismo” (DANOWSKI & VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 143).

Essa “provocação anti-modernista”, que seria a suposta conclamação de uma guerra do mito de Gaia contra o Antropoceno, faz tecer algumas considerações a respeito do tema em *Fontamara*. Como já foi mencionado, citando inclusive passagens do romance, o tema da guerra é caro às obras neorrealistas, uma vez que seus escritores e artistas vivenciaram conflitos bélicos de grande dimensão no planeta, bem como regimes autoritários que resultaram em milhões de mortos, torturados e exilados, uma realidade traumática que não passa incólume pela lente desses artistas. Deve-se concordar que em *Fontamara* a guerra e a violência despropositada é aquela a que se refere Badiou (2007) como uma paixão pelo real, uma descontinuidade negativa em relação ao idealismo hegeliano que o século XIX prometia enquanto idade de ouro e que, do sonho ao pesadelo do século seguinte, derivou na barbárie de uma civilização desmoronada. Esse tipo de “má guerra”, revelação da História como destino, centrou-se no terror: “Daí uma espécie de reversão entre a vida e a morte, como se a morte fosse apenas o meio da vida” (BADIOU, 2007, p. 34). A resultante “indiferença à morte” no século XX, cujo julgamento ético só encontra seu real no excesso esmagador do crime, relação direta dos argumentos de Badiou (2007) com os mencionados por Mbembe (2016) acerca da morte para Bataille, é a que parece, em última instância, conduzir ao triunfo do capitalismo e, de fato, da economia no apagar das luzes do século. Em *Fontamara* não seriam poucos os exemplos a confirmar um percurso já sendo executado nessa direção, coincidentemente antropocêntrico e premonitório da atualidade a que chega Badiou (2007, p. 23), ou seja, a do automatismo do lucro que querera dizer à humanidade o que deve fazer.

Diante desse real apaixonado, qual guerra é possível? Como, a exemplo da ingloria vida dos *cafoni* em *Fontamara*, podemos aderir a uma história aberta benjaminiana ou ao

---

<sup>48</sup> O ensaio *Há mundo por vir?*, de Danowski e Viveiros de Castro, é peremptório: “Antropoceno” designa um novo “tempo”, ou antes, um novo tempo do tempo - um novo conceito e uma nova experiência da historicidade -, no qual a diferença de magnitude entre a escala da história humana e as escalas cronológicas da biologia e da geofísica diminuiu dramaticamente, senão mesmo tendeu a se inverter: o ambiente muda mais depressa que a sociedade, e o futuro próximo se torna, com isso, não só cada vez mais imprevisível, como, talvez, cada vez mais impossível. “Gaia”, por outro lado, designa uma nova maneira de experimentar o “espaço”, chamando a atenção para o fato de que nosso mundo, a Terra, tornado, de um lado, subitamente exíguo e frágil, e, de outro lado, suscetível e implacável, assumiu aparência de uma Potência ameaçadora que evoca aquelas divindades indiferentes, imprevisíveis e incompreensíveis de nosso passado arcaico.

princípio esperança desejado por Löwy (2005) em favor dos oprimidos e de suas pequenas vitórias diante da grande derrota sempre iminente? A “re-presentação” dos *cafoni* de *Fontamara*, sugerida por Spivak (2010), história que fustiga a História, é já uma maneira de não fazer calar suas vozes, de escavar e recordar, de des(en)cobrir a lápide dos mortos e fazê-los reviver, clamar, berrar, refulgir, “re-significar”<sup>49</sup>. Em certa medida, o comportamento em contraconduta<sup>50</sup> de Berardo Viola, antes de sua morte, antes de entregar a vida nas mãos dos fascistas, desnortando autoridades quanto aos seus legítimos interesses, ideias e sem deixar apagar a centelha crítica em relação à realidade, signifique uma dessubjetivação necessária à sobrevivência, mais do que à “subvivência”, um escape necessário à categorização, ao rótulo fácil, em épocas históricas atroz. Mais ainda do que isso, o próprio misticismo, ora pagão e mítico, ora religioso, dos *cafoni*, que em diversas ocasiões na narrativa acaba afrontando as convicções daqueles que os ameaçam violentamente e refreando seu ímpeto perverso, permite apontar para um horizonte comunitário de resistência ao mal banal que, não raras vezes, exhibe sorratamente os olhos hostis por entre as frestas da História.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Os intelectuais e o caminho da imaginação social – Reflexões sobre o neo-realismo, hoje**. In: “Novos Realismos”. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 51-70.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BADIOU, Alain. **O Século**. Trad. Carlos Felício da Silveira. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2007.

---

<sup>49</sup> Se para Gayatri Spivak o termo subalterno pode se referir apenas ao proletariado, notadamente nas camadas mais irrepresentáveis do Terceiro Mundo, e a possibilidade de “re-presentação” na arte é apanágio do “quase-outro” derridiano, a “re-presentação” dos *cafoni* de *Fontamara* na narrativa polifônica de Ignazio Silone parece, de algum modo, filiar-se a tais preceitos se for considerada também a observação pertinente de Hal Foster: “Chamar nosso mundo de pós-colonial é mascarar a persistência das relações coloniais e neocoloniais; é também ignorar que, assim como sempre existiu um primeiro mundo em cada terceiro mundo, sempre existiu um terceiro mundo em cada primeiro mundo” (FOSTER, 2014, p. 199).

<sup>50</sup> Aqui o termo “contraconduta” é empregado em convergência com os argumentos de Michel Foucault relacionados à “insurreição”, à “espiritualidade política”, à “dessubjetivação” e à “atitude crítica”, forma de resistir ao dispositivo de governamentalização da vida ou de praticar “a arte de não ser governado de uma maneira determinada” (FOUCAULT, 1990, p. 38).

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlo Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. Capitalismo como Religião. Trad. Jander de Melo Marques Araújo. **Revista Garrafa**, Programa de Pós-Graduação de Ciências da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Janeiro a Abril de 2011. Disponível em: <[http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo\\_capitalismocomo.pdf](http://www.ciencialit.letas.ufrj.br/garrafa/garrafa23/janderdemelo_capitalismocomo.pdf)>. Acesso em 01/06/2021.

BERTIN, Juliana. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. **Outra travessia – Revista de literatura**, Florianópolis, n. 22, 2º semestre de 2016, p. 37-54.

CALVINO, Italo. **Il sentiero dei nidi di ragno**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIOTTO, Cesar. Política, Revolução e Insurreição em Michel Foucault. **Revista Filos**, Aurora, Curitiba, vol. 25, n. 37, p. 223-264, jul/dez 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental, 2014.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Qu'est-ce que la Critique?* **Bulletin de la Société Française de Philosophie**, v. 84, n. 2, p. 35-63, 1990.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Cours au Collège de France, 1975-1976**. Paris: Seuil, 1997.

KAYSER, Wolfgang Johannes. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MBEMBE, Achille. “Necropolítica\*”. **Arte & Ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. Trad. Renata Santini. Revisão técnica de Cezar Bartholomeu. Rio de Janeiro, n. 32, dezembro de 2016, p. 123-151.

PETERLE, Patricia. **Ignazio Silone: encruzilhadas entre literatura, história e política**. Traduções do francês por Andre Berri. Niterói, RJ: Comunità, 2011.

PETERLE, Patricia. **Testemunho de um encontro e de leituras. Patricia Peterle entrevista Vittoriano Esposito**. In: “Ignazio Silone: ontem e hoje”. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunità, 2010.

PETERLE, Patricia. **Ignazio Silone e Graciliano Ramos, um olhar dialógico**. In: “Ignazio Silone: ontem e hoje”. Org. Patricia Peterle. Niterói, RJ: Comunità, 2010.

PETERLE, Patricia. **Ignazio Silone. Entre a experiência vivida e a elaboração ficcional**. In: “Novos Realismos”. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 245-260.

PITA, António Pedro. **O neo-realismo entre a realidade e o real**. In: “Novos Realismos”. Org. Izabel Margato e Renato Cordeiro Gomes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-28.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental, org. Ed. 34, 2005.

SCHMITT, Carl. **El concepto de lo político. Texto de 1932 con un prólogo y três corolarios**. Versión de Rafael Agapito. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Disponível em: <<https://arditiesp.files.wordpress.com/2012/10/schmitt-carl-el-concepto-de-lo-policc81tico-completo.pdf>>. Acesso em 01/02/2022.

SICA, Vittorio de. **Ladri di biciclette**. Drama. 1h33min, Itália, 1948.

SICA, Vittoria de. **Umberto D**. Drama. 1h31min, Itália, 1952.

SILONE, Ignazio. **Fontamara**. 16 ed. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1988.

SILONE, Ignazio. **Fontamara**. Trad. Aristides Lobo. São Paulo: Expressão Popular, 2002.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real! – cinco ensaios sobre o 11 de Setembro e datas relacionadas**. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

## NOTAS

### TÍTULO DA OBRA


AS MARGENS DA SUBVIVÊNCIA EM FONTAMARA: O RIO QUE NOS FALTA

**Rafael Reginato Moura**

Mestre em Literatura

Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasil

rafaelreginatmoura@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1200-1070> **FINANCIAMENTO**

CAPES

**LICENÇA DE USO** – uso exclusivo da revista

Os autores cedem à **Em Tese** os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution 4.0 Internacional \(CC BY\)](#). Esta licença permite que **terceiros** remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os **autores** têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.

**PUBLISHER** – uso exclusivo da revista

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política. Publicado no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.

**HISTÓRICO**

Recebido em: 07 de julho de 2021.

Aprovado em: 03 de fevereiro de 2022.