

Aporias da história em Savinio e Morselli

Resumo: Alberto Savinio (1891-1952) e Guido Morselli (1912-1973) representam dois casos paradigmáticos na literatura italiana de século XX no tocante à complexa relação entre literatura e história. De fato, a matéria histórica em suas narrativas se combina com elementos ficcionais e até – o que chama mais atenção – autobiográficos, originando êxitos absurdos, grotescos e/ou fantásticos. Em particular, serão analisados o conto “Formoso” (1945), de Savinio, e o romance *Roma senza papa* (*Roma sem papa*, escrito em 1966), de Morselli, que se concentram em torno de um eixo temático comum: Roma e os papas.

Palavras-chave: Alberto Savinio; Guido Morselli; Literatura e História.

Abstract: Alberto Savinio (1891-1952) and Guido Morselli (1912-1973) represent two paradigmatic cases in Italian Literature of 20th century regarding the complex relationship between literature and history. In fact, the historical material in their narratives combines with fictional elements and even – which draws more attention – autobiographical, resulting successes absurd, grotesque and/or fantastic. In particular, we will analyze the Savinio’s short story “Formoso” (1945) and the Morselli’s novel *Roma without a pope* (*Roma sem papa*, write in 1966), concentrated around a main theme in common: Rome and the popes.

Keywords: Alberto Savinio; Guido Morselli; Literature and History.

Literatura e história compartilham pelo menos uma característica: a de ter uma dimensão narrativa, de visar, à elaboração de um discurso organizado no espaço e no tempo. E aqui começam possivelmente a divergir. Comumente, tem-se atribuído à segunda a necessidade de manter um compromisso com a verdade dos fatos (a serem, portanto, relatados, explicados e *comprovados*), enquanto que a literatura não teria que se ater a esse compromisso. Porém, como bem resume Roger Chartier (2007) a partir das reflexões de alguns estudiosos, dentre eles Michel de Certeau, segundo os quais, ao privilegiar e se organizar em torno de categorias retóricas e narrativas, seria impossível para a

história dar conta de uma coincidência total entre os acontecimentos tais como foram e tais como podem ser “narrativamente” explicados, o postulado acima perderia sua certeza. Por outro lado, Carlo Ginzburg não quer cair nesse impasse, afirmando que “reconhecer as dimensões retórica ou narrativa da escritura da história não implica, de modo algum, negar-lhe sua condição de conhecimento verdadeiro, construído a partir de provas e de controles” (apud CHARTIER, 2007, p. 13). Quanto à literatura, ela pode entreter com a realidade ao seu redor uma relação classificável segundo diversos graus de referencialidade, ou até existir por si, irreduzível a esse tipo de equação (não existe e não pode existir a respeito uma concordância absoluta entre as diferentes teorias); seja como for, nunca se pede a ela a exigência de comprovar uma verdade, ficando comprometida apenas com o “pacto”, ainda que para questioná-lo, com o próprio leitor.

Já Marc Bloch havia problematizado de forma contundente o ofício do historiador: assumindo existir uma verdade – perguntava-se –, o que vem dessa verdade? Como contá-la?

Existem duas maneiras de ser imparcial: a do cientista e a do juiz. Elas têm uma raiz comum, que é a honesta submissão à verdade. O cientista registra, ou melhor, provoca o experimento que, talvez, inverterá suas mais caras teorias. Qualquer que seja o voto secreto de seu coração, o bom juiz interroga as testemunhas sem outra preocupação senão conhecer os fatos, tais como se deram. Trata-se, dos dois lados, de uma orientação de consciência que não se discute. Chega um momento, porém, em que os caminhos se separam. Quando o cientista observou e explicou, sua tarefa está terminada. Ao juiz resta ainda declarar sua sentença. Calando qualquer inclinação pessoal, pronuncia essa sentença segundo a lei? Ele se achará imparcial. Sê-lo-á, com efeito, no sentido dos juízes. Não no sentido dos cientistas. Pois não se poderia condenar ou absolver sem tomar partido por uma tábua de valores, que não depende de nenhuma ciência positiva. Que um homem tenha matado um outro é um fato eminentemente suscetível de prova. Mas castigar o assassino supõe que se considere o assassino culpado: o que, feitas as contas, é apenas uma opinião sobre a qual todas as civilizações não entraram num acordo. (BLOCH, 2002, p. 125).

Por muito tempo, ainda segundo Bloch, o historiador havia se comportado como um juiz; tratava-se então de não mais considerar esse ofício um mero julgamento de dados, mas sim de compreensão dos mesmos.

Levando em conta essas considerações preliminares, não se trata aqui de adentrar em ulteriores questões teóricas no tocante, sobretudo,

à literatura; discutir, por exemplo, se às obras literárias convém mais a definição de “documentos” ou “monumentos” do contexto histórico de origem. Procurar-se-á, antes, refletir sobre o questionamento que as obras literárias podem mover, se possível, à veridicidade, e mais, ao valor ontológico da História. Nessa linha virtual, se enquadram algumas vertentes narrativas de Alberto Savinio e Guido Morselli, dois autores italianos, pouco canônicos, do século XX. Nas obras em exame, respectivamente o conto “Formoso” (1943) e o romance *Roma sem papa* (*Roma senza papa*, 1966), é tratado um eixo temático comum, a Roma dos papas. Cabe antecipar que a matéria histórica nesses textos se combina com elementos ficcionais e também autobiográficos, beirando o absurdo, o grotesco e o fantástico¹. Isto é, os dois escritores confiam ao discurso literário a possibilidade de trabalhar com materiais heterogêneos que acabam questionando o determinismo e o empirismo da História no sentido mais canônico. Por conseguinte, o fundo de realismo na literatura deles, longe de ser uma contrapartida crítica às incursões do imaginário ou aos deslizes da lógica, acaba se integrando no desafio da escrita. Savinio recusa de forma geral uma ideia de arte naturalista e, embora anotadas em 1921, essas afirmações nunca deixarão de ter um reflexo também na produção artística posterior:

«Gli stessi mezzi dell’arte nascono nella memoria, perché solo nella memoria ritroviamo l’immagine della perfezione, perché solo nella memoria gli aspetti si compongono e si dispongono in ordine, trovano la fermezza e la gravità che li fa duraturi. [...] L’arte che si illude di riprodurre e di fermare questa realtà attiva, è un’arte condannata: nasce cadavere»². (Apud: ITALIA, 2001, p. 210)

Já o segundo autor, Morselli, abre um processo explícito à História, pois não acredita que sua irreversibilidade deva excluir a possibilidade de crítica; o Acontecido deveria ser antes, segundo ele, dessacralizado, como que – poderia se acrescentar – o derrubamento de um ídolo. No plano do discurso narrativo, uma contribuição neste sentido, “se revoca in dubbio la razionalità del reale, non per questo si affida all’ideale, o al sogno”³ (MORSELLI, 2001, p. 123), ficando portanto nos parâmetros do realismo.

História, literatura, verdade e representação, em suma: uma relação dialógica desde sempre complexa. É necessário dar mais um passo atrás. Luciano de Samosata, no século II, escreve, segundo os ditames do romance grego, um relato de viagem e peripécias fantásticas: *História verdadeira*⁴. A intenção é paródica, na esteira, todavia, dos sérios critérios historiográficos que o próprio Luciano indica na carta *Como se*

deve escrever a história, em que ele já critica a falta de objetividade dos historiadores na narração dos acontecimentos. Luciano afirma na *História verdadeira* que o que está prestes a contar é uma mentira, apesar de mais razoável que muitas outras e que, aliás, dirá uma única verdade: que todo o resto é mentira. Ironicamente, no decorrer dessa narração maravilhosa, critica os sábios que não acreditam no poeta Aristófanes e descreve a punição destinada aos mentirosos, especialmente aos historiadores – dentre os quais Heródoto – que não escrevem a verdade. Todavia, a intenção de Luciano não é somente de polemizar com historiadores e filósofos e suas respectivas certezas, mas a de demonstrar que o caos do mundo não permite uma demarcação tão nítida entre o fictício e o real, real que muitas vezes não se apresenta muito mais lógico do que o fictício. E a influência de Luciano em Savinio é evidente, tanto que este último, na sua atividade paralela de pintor, não deixa de representar livremente algumas sugestões oriundas do texto do escritor grego, além de curar, em 1944, a reedição de suas obras na famosa tradução de Luigi Settembrini.

O conto de Savinio que vai ser tratado aqui foi publicado na coletânea *Casa "La vita"*, em 1943; já o romance de Morselli, embora tenha sido escrito em 1966, só foi editado postumamente em 1974. Nas duas obras, como antecipado, existem alguns elementos temáticos em comum: Roma e as diásporas papais, inventadas ou não. Na primeira narrativa, uma espécie de autobiografia fantástica (oximoro não casual), Savinio trata de uma viagem de carro a Roma em 1939, em companhia da mulher. Vindo da ponte Sant'Angelo, em direção à praça San Pietro, os dois se deparam com uma novidade chocante. Trata-se da abertura promovida pelo regime fascista da Via della Conciliazione (veja-se na ilustração abaixo a avenida durante e depois das obras).





Percorrendo o trecho em obras, o casal cai, através até de algumas passagens humorísticas, num buraco não físico, mas sim temporal: conversam, por exemplo, com o pintor Rafael, que antigamente morava por ali e que agora tem a casa desapropriada e derrubada, e sobretudo assistem a um acontecimento entre história e lenda referente ao papa Formoso, no trono pontifício de 891 a 896. Só que o episódio marcante referente a esse personagem se dá nove meses após sua morte, quando seu cadáver é exumado da cripta papal para ser julgado perante um concílio “cadavérico”, presidido por Estêvão VII, o então papa entronado. Formoso é retrospectivamente acusado de excessiva ambição pelo cargo papal, sendo todos os seus atos declarados nulos. O corpo é despido das vestes pontifícias, e os dedos da mão direita amputados. A partir desse ponto, história e lenda se bifurcam, já que a segunda conta que Formoso, jogado no Tibre, teria ressurgido inteiro das águas e tomado de novo posse do seu cargo, ao passo que o papa Estêvão teria sido justificado pelo próprio povo impressionado por tamanha crueldade.

Savinio, ou melhor dizendo, o eu narrador supostamente autobiográfico é testemunha na sua entrada no passado desses últimos acontecimentos, até voltar de novo à realidade de seu tempo. Cabe aqui frisar, antes de mais nada, que a narrativa muitas vezes definida “surrealista” de Savinio é de tal forma repleta de referências comuns, *historicizadas*, que parecem se ater a um mimetismo de fundo; o qual, entretanto, não tarda a ser quebrado resultando pois as ditas referências falsas pistas. Só para citar um exemplo, o conto *Formoso* se abre com a representação de um carro, ícone da época: o *Topolino*. Ora, se para Roland Barthes, ainda na década de 60, o objeto-automóvel não é mais alvo de

um discurso utópico, mas um objeto que já passou “dall’incantesimo alla realtà”⁵ (BARTHES, 1999, p. 42), no conto de Savinio a viagem de carro proporciona, ao contrário, uma passagem da realidade para o encantamento.

Quanto a Morselli, o papa retratado em *Roma senza papa* – estamos aqui falando do final da década de 90, portanto no futuro se se considera o tempo da escrita – é o segundo pontífice estrangeiro dos tempos modernos. Trata-se do irlandês Giovanni XXIV, nascido na Turquia e libanês de nacionalidade. A narração é confiada à primeira pessoa de um padre suíço, Walter, que conta o retorno a Roma, cidade onde ficou de 1968 a 1972 como seminarista, após quase trinta anos de ausência. Essas *Cronache romane di fine secolo ventesimo*, como recita o subtítulo, ocupam o espaço de uma quente semana de junho, período de espera para Walter ter audiência, adiada, com o papa. De forma natural e circunstanciada no contexto da narração, mas surpreendente para a lente crítica do leitor detentor de sólidas certezas geopolíticas, o papa não se encontra mais em Roma: decidiu mudar a sua residência definitiva para Zagarolo, município na periferia da capital. Todo o testemunho diário do eu narrador segue assim um clímax, com vista ao encontro esperado, sofrendo todavia, perto do final, uma ruptura proléptica de alguns meses. Isto é: o compromisso com Giovanni XXIV é relatado em flashback, a partir da distância emotiva e geográfica de um frio inverno na Suíça. Vale lembrar que nessa narrativa também há um rico quadro documentário baseado em fatos e dados históricos, desconstruídos e reconstruídos, como, por exemplo, a presidência da república italiana atribuída a um influente político do partido da *Democrazia Cristiana*, Amintore Fanfani (que na verdade nunca chegou a tal cargo) e a presidência dos Estados Unidos a Jackeline Kennedy. E, o que aqui interessa mais de perto, na primeira página do romance é citado um lugar já conhecido: Via della Conciliazione.

Querendo tentar uma primeira comparação entre as obras de Savinio e Morselli, seguindo o eixo cronológico, é possível concluir: elas não se colocam inteiramente no passado ou inteiramente no futuro, mas mantêm um pé no presente; sendo que uma dá um passo atrás, “compactando” no palco de uma bem definida localização episódios da história e do mito, outra, partindo do mesmo epicentro, dá um passo à frente jogando com as virtualidades que a história e a política oferecem. Cabem agora algumas considerações. Antes de tudo, a cidade de Roma, para recuperar uma terminologia bakhtiniana, é um elemento, um lugar repleto de tempo “histórico”, do tempo do passado históri-

co. Mas os cronotopos literários por ela proporcionados, como no caso da rua, Via della Conciliazione, ao invés de catalisarem, concentrarem séries temporais e espaciais em unidades significativas, parecem antes centrifugar e, logo, despedaçar o pano real de fundo. A situação cronotópica do encontro na estrada, aliás típica do romance histórico ou de formação, em *Formoso* desencadeia uma dilatação diacrônica a partir do buraco “negro” da transformação do território. *Via della Conciliazione* se constitui de fato como palco imanente (presente-passado), onde o eu narrador é médium – protagonista e espectador ao mesmo tempo – de um passeio no tempo em companhia do próprio leitor, cujo estranhamento pela situação absurda, como é típico em Savinio, é filtrado pela arma do humorismo.

Nas duas obras em análise, ainda, a experiência do sujeito (nominalmente coincidente com o autor em Savinio, declaradamente fictício em Morselli) perpassa pela matéria histórica provocando um embate com a mesma: em outros termos, a questiona, quebrando o próprio pressuposto do romance histórico; ou seja, não mais um mundo reconhecível que ampare elementos de ficção, mas elementos estranhos que desestabilizam a pressuposta historicidade e que jogam uma luz diáfana nos indícios mais familiares. Sem esquecer, contudo, que cada qual dos autores mantém sua especificidade, alcançando êxitos narrativos até diferentes. Todavia, ambos reconstroem a história, depois de fragmentá-la a partir do seu “dogma”: como lembrado no início, através de uma memória re-criativa no caso de Savinio e de questionamentos ético-filosóficos no caso de Morselli. Poderia se dizer, afinal, que os dois escritores não negam o realismo mas o invalidam por dentro.

Voltando a falar de Roma, a cidade representa um lugar onde se reflete a história universal, sendo que em Morselli o deslocamento da sede papal para Zagarolo se situa de forma significativamente polêmica com essa história universal. Ora, nos romances neorealistas, regionalistas italianos, a representação da aldeia e da cidade se encarrega geralmente de refletir uma ciclicidade exemplar; ou, ainda, no “tardio” *La storia* (1974), de Elsa Morante, Roma é exemplar de uma história privada, que quer dar voz à epopeia coletiva de uma massa anônima, ao retratar uma fase decisiva da história italiana. Antiteticamente, a Roma de Morselli, e também a de Savinio, é translúcida, não quer reformular um sentido profundo e coletivo da história, a partir dos pequenos fatos, mas quer dar conta dessa dimensão subjetiva, individual, livre e alternativa. Escreve Savinio no prefácio de *Dico a te, Clío* (1939), atípico diário de viagem:

La storia raccoglie le nostre azioni e le depone via via nel passato. La storia ci libera via via dal passato. Una perfetta organizzazione di vita farebbe sì che tutte le nostre azioni, anche le minime e più insignificanti, diventassero storia: per togliercele di dosso, per non farcele più sentire sulle spalle. [...] Accanto alla storia che ferma la via via le azioni degli uomini, le rinchiude, le rende inoperanti, c'è il fantasma della storia: il grande buco, il vuoto che assorbe via via le azioni che sfuggono alla storia, e le annienta. La nostra vista straordinaria, resa straordinariamente acuta in un momento straordinario della nostra vita, ci ha consentito per un attimo di rivedere dentro quel vuoto le azioni annientate, i fatti che non esistono più, le vicende scomparse, ciò che nessuno potrà mai più rivedere. [...] E se i fatti annientati fossero i soli memorabili? Se il massimo destino delle vicende umane, se la sorte più nobile, più alta, più «santa» di noi e dei nostri pensieri fosse non la storia, ma il fantasma della storia?⁶ (SAVINIO, 2005, pp. 12-13)

Em outro excerto, da coletânea de contos *La nostra anima* (1944), Savinio coloca: “La storia è veramente la scienza di tutti, e come tale non ricorda se non quello che tutti possono vedere e intendere, ossia il lato più vano degli uomini e delle cose”⁷ (SAVINIO, 2001, p. 11). O escritor, então, no seu ofício artístico, persegue uma arqueologia da memória sensível dispersas em fragmentos, esquivando-se do manifestamente grande. E Morselli, embora perseguindo um objetivo diferente, leva o seu ataque contra esse mesmo manifestamente grande que é a história. De forma mais explícita e linear isso acontece no romance *Contro-passato prossimo* (publicado postumamente em 1975), que conta um desfecho diferente da Primeira Guerra Mundial; porém, em *Roma sem papa*, é a criação grotesca e irônica de um futuro, e não de um passado, próximo, a constituir um diferencial instigante. Se, segundo o próprio Morselli, “Chi anticipa un mondo futuro, inevitabilmente lo fa vuoto di uomini, popolato solo di fantasmi”⁸ (MORSELLI, 2001, p. 119), a crônica do padre Walter é garantia de um futuro, ainda que propositalmente improvável aos olhos do leitor, não decerto gratuitamente maravilhoso.

Se Roma e os papas são marcos da história da humanidade, nesses dois escritores italianos são o meio para atravessar a liquidez do tempo. Porque, é possível concluir, a própria matéria histórica é líquida. Para Savinio e Morselli, portanto, a criação artística pode assumir um verdadeiro valor ontológico alternativo. Escreveram os Goncourt no seu *Journal*: “A história é um romance que foi; o romance é a história que poderia ter sido”.

Notas

1. A definição de *fantástico* aqui quer ser apenas indicativa. Em uma análise mais detalhada, que não é o foco desse artigo, a primeira obra poderia entrar na categoria do “maravilhoso” e a segunda no da ficção histórico-científica, faltando-lhe qualquer elemento, no sentido todoroviano, de “hesitação”.
2. Os próprios meios da arte nascem na memória, porque só na memória encontramos a imagem da perfeição, porque só na memória os aspectos se compõem e se dispõem em ordem, acham a firmeza e a gravidade que os torna duradouros. [...] A arte que se ilude de reproduzir e de fixar esta realidade ativa, é uma arte condenada: nasce cadáver. (Trad. Nossa).
3. ... se transforma em dúvida a racionalidade do real, não por isso se entrega ao ideal, ou ao sonho. (Trad. Nossa)
4. Essa obra não tem tradução em português, aliás Luciano até hoje é pouquíssimo traduzido no Brasil.
5. do encantamento para a realidade. (Trad. nossa)
6. A história coleta nossas ações e coloca-as gradualmente no passado. A história gradualmente nos liberta do passado. Uma organização perfeita da vida faria com que todas as nossas ações, mesmo as mais pequenas e insignificantes, se tornem história: para nos livrar delas, para tirá-las de nossas costas.[...] Ao lado da história, que segura gradualmente as ações dos homens, as encerra, as torna inoperantes, há o fantasma da história: o grande buraco, o vazio que absorve gradualmente as ações que escapam da história, e as cancela. A nossa visão extraordinária, que se tornou extraordinariamente aguda em um momento extraordinário da nossa vida, nos permitiu por um instante ver de novo dentro daquele vazio as ações canceladas, os fatos que não existem mais, os acontecimentos desaparecidos, o que ninguém jamais poderá ver de novo. [...] E se os fatos cancelados fossem os únicos memoráveis? Se o destino maior dos acontecimentos humanos, se a sorte mais nobre, mais alta, mais «santa» de nós e de nossos pensamentos não fosse a história, mas o fantasma da história? (Trad. nossa)
7. A história é deveras a ciência de todos, e enquanto tal só lembra o que todos podem ver e entender, ou seja, o aspecto mais vão dos homens e das coisas. (Trad. nossa)
8. Quem antecipa um mundo futuro, inevitavelmente o faz livre dos homens, habitado apenas por fantasmas. (Trad. nossa)

Referências

- BARTHES, Roland. *Scritti. Società, testo, comunicazione*. A cura di Gianfranco Marrone. Milano: Club degli Editori, 1999.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- ITALIA, Paola. Nota al testo. In: SAVINIO, Alberto. *Tragedia dell'infanzia*. Milano: Adelphi, 2001.
- MORSELLI, Guido. *Roma senza papa*. Milano: Adelphi, 1974 (1.^a ed.).
- _____. *Contro-passato prossimo*. Milano: Adelphi, 2001.
- SAMÓSATA, Luciano de. *Como se deve escrever a história* (Tradução, notas, apêndices e ensaio de Jacyntho Lins Brandão), 1.^a edição bilíngue, Belo Horizonte, Tessitura, 2009.

SAVINIO, Alberto. *Casa «la Vita»*. Milano: Bompiani, 1943 (1.^a ed.)

_____. *La mia anima*. Milano: Adelphi, 2001.

_____. *Dico a te, Clio*. Milano: Adelphi, 2005.