

Duas visões sobre a melancolia em *A lua e as fogueiras*, de Cesare Pavese

Two Views on Melancholy in *The Moon and the Bonfires*, by Cesare Pavese

Milena Piccoli de Moura*

Ao Pé da Letra, Recife, v. 27.1, 11-29, 2025. Universidade Federal de Pernambuco. ISSN 1984-7408.

DOI: <https://doi.org/10.51359/1984-7408.2025.266401>

Resumo: O presente artigo tem por objetivo apresentar duas visões sobre a melancolia na obra pavesiana através do romance *A lua e as fogueiras*, que tem como personagens principais Enguia, narrador não-nomeado que passa metade da sua vida exilado no exterior, e Nuto, seu melhor amigo de infância que firmou raízes no povoado em que nasceu. Busca-se realizar uma análise contrastiva entre esses dois personagens, que permita debater o lugar do exílio e do enraizamento nas províncias da Itália do pós-guerra no séc. XX, assim como suas visões sobre as “sobrevivências” (conceito de Didi-Huberman) e sua postura melancólica. Para isso serão trazidas à discussão as obras *O enraizamento*, de Simone Weil (2023), *A sobrevivência dos vaga-lumes* e *Cascas*, de Didi-Huberman (2011, 2017), a proposição e defesa de um “folclore progressivo”, a partir de Ernesto De Martino (2008), e as ideias de Jean Starobinski (2016) no seu livro *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza*. Em termos gerais, a pretensão é expandir as possibilidades de leitura do romance pavesiano de forma a problematizar as dicotomias entre aldeia e cidade, primitivo e civilizado.

Palavras-chave: Cesare Pavese; Literatura italiana; Exílio; Melancolia; Folclore progressivo.

Abstract: This article aims to present two views on melancholy in Pavese’s novel *The Moon and the Bonfires*, whose main characters are Eel, an unnamed narrator who spends half his life in exile abroad, and Nuto, his best childhood friend who has put down roots in the town where he was born. The objective is to draw a contrast between these two characters, which will allow us to discuss the place of exile and rootedness in the provinces of post-war Italy in the 20th century, as well as their views on “survivals” (Didi-Huberman’s concept) and their melancholic stance. To this end, the following works will be brought up for discussion: *The Need for Roots*, by Simone Weil, *Survival of Fireflies* and *Écorces* by Didi-Huberman, the proposition and the defense of a “Progressive Folklore”, by Ernesto De Martino, and the ideas of Jean Starobinski in his book *L’Encre de la mélancolie*. In general terms, the goal is to expand the possibilities of reading *The Moon and the Bonfires* in order to problematize the dichotomies between village and city, primitive and civilized.

Keywords: Cesare Pavese; Italian Literature; Exile; Melancholy; Progressive folklore.

*Graduanda em Letras - Língua Portuguesa e Literaturas, pela Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Florianópolis, SC, Brasil. E-mail: milenapiccolimoura@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-1400-4462>. O presente artigo foi orientado pelo Prof. Dr. Tiago Guilherme Pinheiro, como conclusão da pesquisa de iniciação científica voluntária intitulada: “Guerra, exílio e melancolia na obra de Cesare Pavese, uma análise do romance *A lua e as fogueiras*”.

1. Enguia: A melancolia do exílio

Apenas um menino o conhece de verdade; os anos passaram, mas diante do vinhedo, o homem adulto contemplando-o, reencontra o menino. A dúvida daquilo que deve — que devia — acontecer mantém o vinhedo inalterado e ressuscita a infância nas recordações. Mas nada realmente aconteceu, e o menino não sabia que esperava aquilo que agora foge também à lembrança. E aquilo que não acontece no princípio nunca mais pode acontecer.

Cesare Pavese, “O vinhedo”

A lua e as fogueiras é o romance mais emblemático de Pavese, não apenas por ter sido seu último livro, escrito poucos meses antes de se suicidar em 1950, mas também pela oscilação temporal da narrativa. Nela, o passado é frequentemente retomado por meio das recordações da infância e adolescência do narrador-protagonista não-nomeado, de apelido Enguia, ou até mesmo evocado pelo contato com o presente, por meio do reconhecimento da transformação feita no espaço pelo tempo (o narrador-protagonista fica vinte anos longe da cidade em que passou sua infância). Segundo Italo Calvino (2007, p. 278), no ensaio “Pavese e os sacrifícios humanos”: “*A lua e as fogueiras* é o romance de Pavese mais denso de signos emblemáticos, de motivos autobiográficos, de enunciações sentenciosas”. Esse artigo busca contemplar não apenas uma análise do romance que discuta as noções de exílio, enraizamento e melancolia, mas também o meu percurso de leitura. A transformação do espaço pelo tempo apresenta-se de maneira ambígua para Enguia, uma vez que ele não é capaz de assimilar que ela realmente tenha acontecido: ao mesmo tempo em que percebe que tudo mudou, tudo ainda parece um pouco do que era quando ele partiu, como expressa no trecho:

Era estranho como tudo estava mudado, no entanto igual. Nem uma videira ficara das velhas, nem um bicho; agora os pastos eram restolhos e os restolhos fileiras de uva, as pessoas haviam passado, crescido, morrido; as raízes desmornadas, levadas pelo Belbo — no entanto, olhando em volta, o extenso flanco da Gaminella, as estradinhas distantes nas colinas do Salto, os terreiros, os poços, as vozes, as enxadas, tudo era sempre igual, tudo tinha aquele cheiro, aquele gosto, aquela cor de então (Pavese, 2002, p. 43).

Essa ambiguidade gera nele um impasse, pois a intenção do narrador ao voltar para Piemonte, sua região “natal” (as aspas se justificam pelo narrador-protagonista ser órfão, e não saber exatamente onde nasceu) era a de lá firmar raízes, mas ele é impossibilitado de fazê-lo, justamente por não se sentir em “casa” em lugar nenhum, sentimento que lhe é completamente infamiliar, ao menos desde que decidiu partir. Segundo o poeta russo Joseph Brodsky (2022, p. 12) no seu discurso “A condição chamada exílio”, “o lugar-comum deste século são o desenraizamento e a inadequação”, demarcando o exílio como uma condição muito frequente no séc. XX, principalmente devido às duas grandes guerras e à ascensão de regimes totalitários (no caso de Brodsky, o stalinismo, no caso do Enguia, a

República de Salò fascista). Não se tem acesso à data exata em que o romance pavesiano se situa, mas sabe-se que se trata do período pós-guerra na Itália, devido ao fato de que corpos ainda são encontrados, e ainda existe uma divisão ideológica oriunda dos lados que cada um esteve na guerra. As alusões feitas ao período fascista reforçam a ideia de que se trata de um acontecimento muito recente, que permanece atuando e reverberando no presente, como se nota no trecho abaixo:

Havia que um homem, destocando um terreno, encontrara mais dois mortos nos planaltos de Gaminella, dois espiões *repubblichini*, com a cabeça esmagada e sem sapatos. Havia corrido para lá o médico e o juiz com o prefeito para reconhecê-los, mas depois de três anos o que se podia reconhecer? Deviam ser *repubblichini* porque os *partisans* morriam no vale, fuzilados nas praças ou enforcados nas sacadas, ou os mandavam para a Alemanha (Pavese, 2002, p. 66).

Aqui se apresenta a primeira face da melancolia no romance, na figura de um narrador órfão, sem conhecimento de qualquer um de seus antepassados de sangue, que não sabe nem mesmo onde nasceu. Isso gera nele um sentimento forte de distanciamento, podendo ser descrito até mesmo como uma forma de exílio. No início da narrativa, o narrador-protagonista tem a intenção de retornar definitivamente para Piemonte, mas no final acaba não fazendo isso, e passa sua estadia inteira num hotel afastado, situado no povoado de Santo Stefano Belbo, como que metaforizando sua própria condição, uma vez que os hotéis são lugares de passagem por excelência, ou não-lugares, segundo Foucault (2013). O que também dialoga com a associação que Brodsky faz entre o exílio e o isolamento:

Outra verdade sobre a condição de exílio é que, com ele, o voo — ou deriva — que seria profissional acelera-se enormemente rumo ao isolamento, rumo a uma perspectiva absoluta: rumo àquela condição em que a única coisa que resta é o próprio indivíduo e sua própria linguagem, sem nada nem ninguém como obstáculo (Pavese, 2002, p. 31).

Uma definição de melancolia bem alinhada aos sintomas expressos pelo narrador-protagonista é a de Sigmund Freud em seu livro *Luto e melancolia*, que acaba sendo retomada e ampliada por Jaime Ginzburg (2013, p. 11-12, grifos meus) no seu livro *Literatura, violência e melancolia*:

ela [a melancolia] consiste em um resultado de uma perda (e, nesse aspecto, aproxima-se do luto). Uma perda afetiva [...] envolvendo um afeto central para a vida do sujeito. Essa perda pode ser também [...] *o desaparecimento de um período de tempo que não volta — como a infância, na perspectiva de um adulto —, de uma situação afetiva. Ou o afastamento de pessoa(s), ou o distanciamento de um lugar.*

Não apenas a melancolia do narrador-protagonista reúne todas as instâncias grifadas acima, mas é manifestada por meio de uma espécie de indiferença, que de início se

identifica como um caráter *blasé* em relação ao ambiente ao seu redor: menos porque ele é indiferente de fato do que por não se sentir conectado a ele, sendo alheio, e agir como se fosse autoconsciente da sua incapacidade de promover qualquer tipo de mudança no presente, como se não acreditasse que qualquer transformação na realidade fosse possível — ou efetiva. Isso pode ser observado em diversas passagens do romance, como na abaixo, na qual o protagonista se refere ao presente do lugar como algo “morto”, “vazio”:

Entendi de repente o que significa não ter nascido num lugar, não tê-lo no sangue, não estar nele já meio sepultado junto com os velhos, tanto que uma mudança de cultura não importe. Certamente, ainda havia plantações de avelãs pelas colinas, eu ainda poderia me reencontrar nelas; eu mesmo, se tivesse sido o proprietário daquela ribanceira, talvez a tivesse derrubado e plantado trigo, *mas agora, no entanto, me dava a impressão daqueles quartos da cidade que a gente aluga, vive nele um dia ou anos a fio e depois, quando se muda, restam cascas vazias, disponíveis, mortas* (Pavese, 2002, p. 17, grifo meu).

Retomando o conceito de *blasé* mencionado acima, cabe notar que, segundo Simmel (2005, p. 581, grifo meu),

A essência do caráter *blasé* é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas [...] mas sim de tal modo que *o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao blasé em uma tonalidade acinzentada e baça; e não vale a pena preferir umas em relação às outras.*

Ou seja, apenas a orfandade não é capaz de explicar por completo a melancolia do narrador-protagonista da obra, visto que em diversos momentos do romance ele se dá conta de que naturalizava essa condição na infância, principalmente em relação às suas irmãs, já que só descobre que não é irmão delas de fato aos dez anos de idade (Pavese, 2002). E, desse modo, se trata também de um duplo exílio: aquele comumente associado ao nostálgico, o exílio da infância e da juventude. E não somente isso, mas no final do romance, é revelado a Nuto — e aos leitores, conseqüentemente — pelo próprio Enguia que o motivo de seu autoexílio para os Estados Unidos se deu para fugir da perseguição fascista em voga na Itália naquele momento, e essa experiência de exílio durou metade da vida do narrador-protagonista, que retorna apenas aos quarenta anos a Piemonte. Isso demonstra que sua melancolia está profundamente associada à sua condição de exílio e à sua experiência da vida na cidade: sim, Enguia já sabia que era órfão quando saiu da Itália, mas é apenas quando retorna, vinte anos depois, que ele percebe a amplitude disso. Todos os que considerava sua “família”, mesmo que não fossem de sangue, estão mortos, e não tem nada no pequeno povoado de Santo Stefano Belbo que ele possa considerar como “seu”:

É preciso ter um lugar, nem que seja pelo gosto de ir embora. Um lugar quer dizer não estar sozinho, saber que nas pessoas, nas plantas, na terra há algo de seu, que, mesmo quando você não está, fica esperando por você. Mas

não é fácil ficar nele tranquilo. Faz um ano que estou de olho nele e quando posso venho de Gênova para vê-lo, mas me escapa das mãos. Estas coisas só se entendem com o tempo e a experiência. Será possível que aos quarenta anos, tendo visto o mundo inteiro, eu não saiba ainda o que é o meu lugar? (Pavese, 2002, p. 19).

Outro fator que corrobora a importância do autoexílio na condição melancólica do narrador-protagonista é a sua militância antifascista que, quando jovem, era tão relevante em sua vida — e ameaçadora aos fascistas — a ponto de fazê-lo abandonar a Itália, o lugar que havia passado toda sua vida até então, e aqueles que lhe eram caros, para não ser preso:

Eu nunca contara a ele e não queria puxar aquele assunto, pois era inútil, e agora, vinte anos depois, com tantas coisas que haviam acontecido, eu nem sabia mais em que acreditar, mas em Gênova naquele inverno eu acreditara [...] Mas certa noite Cerreti veio me avisar que Guido e Remo tinham sido presos, e estavam procurando os outros. [...] e em dois dias encontrara um trabalho para mim num navio que ia para América. Tinha sido assim, contei a Nuto (Pavese, 2002, p. 147-148).

Quando Enguia admite que seria “inútil” contar a Nuto a sua participação no movimento antifascista, e que hoje não sabe mais no que acreditar, mas que naquela época ele acreditava, é uma forma de dizer, em outros termos — como fica claro em diversos momentos do romance — que a política perdeu a importância para ele com o tempo: como praticamente tudo, virou *blasé*, indiferente, vazio. Mas seria isso apenas devido à sua situação familiar, seu autoexílio e sua experiência da cidade? Porque muito da sua melancolia deriva não só de seu exílio em si, mas do fato de ele ter sido motivado por uma escolha que não é realmente uma escolha: quando sua outra opção é a prisão, até que ponto podemos considerar sua decisão como uma “escolha”? Poderiam acusá-lo de covardia aqueles que nunca estiveram em sua posição, e, apesar de em nenhum momento Enguia admitir isso, é possível apreender que em grande medida existe um amargor e um arrependimento de sua fuga, de ter abandonado a resistência do seu país em um de seus momentos mais traumatizantes: durante o fascismo, durante a guerra. De não ter resistido, ao contrário de seus companheiros, que mesmo sabendo que poderiam ser presos, escolheram ficar; ou de Nuto, que mesmo não tendo sido *partisan*/partigiano, ajudou a abrigá-los, ajudou os comunistas mesmo não sendo membro direto do movimento. Isso não aparece diretamente na fala de Enguia, mas é possível intuir através dos trechos do romance que narram sua vida nos Estados Unidos, como abaixo. Nele pode-se perceber que Enguia tomou a decisão de ir até lá por também sentir que não tinha muita escolha, mesmo sem sentir que ali era seu lugar:

Entendi no escuro, naquele cheiro de jardim e de pinheiros, que *aquelas estrelas não eram as minhas*, que me amedrontava como Nora e os fregueses. Os ovos com bacon, os bons salários, as laranjas do tamanho de melancias não eram nada, pareciam-se com aqueles grilos e aqueles sapos. *Valia a pena eu ter vindo? Aonde mais eu podia ir? Atirar-me do cais?* (Pavese, 2002, p. 29, grifos meus).

O trecho acima pode ser relacionado com um ensaio do Pavese chamado “Retorno ao homem” no qual ele discorre sobre o papel que a literatura estadunidense ocupou em sua vida durante o período fascista. Que Enguia não teve propriamente uma “escolha” quando saiu da Itália já estabelecemos, mas o trecho nos traz a possibilidade de ler esse ato de “fuga” para países e literaturas estrangeiras como uma espécie de tentativa de enraizamento, ou, como ele pontua, a busca por um calor humano e por si mesmo:

Em nossos esforços para compreender e para viver fomos sustentados por vozes estrangeiras: cada um de nós frequentou e amou de amor a literatura de um povo, de uma sociedade distante, e começou a falar dela, a traduzi-la, e a reconhecê-la como sua pátria ideal. Tudo isto na linguagem fascista chamava-se de êxterofilia. Os mais tolerantes acusavam-nos de vaidade exibicionista e de fátuo exotismo, os mais severos diziam que procurávamos nos gostos e nos modelos do ultramar e do ultra-Alpes um desafogo para a nossa indisciplina sexual e social. Naturalmente não podiam admitir que procurássemos na América, na Rússia, na China e sei lá onde um calor humano que a Itália oficial não nos dava. E, menos ainda, que simplesmente procurássemos a nós mesmos (Pavese, 1945 *apud* Vicentini, 2010, p. 60-61).

Além disso, o narrador-protagonista nos fala tanto de Nuto, seu melhor amigo de infância, como se fosse quase uma obsessão para ele, o que faz com que nós, leitores, questionemos: qual a razão da obsessão de Enguia pelo melhor amigo de infância? Por que, quase sempre que Enguia fala de si, é em contraste com Nuto? É possível pensar em diversos motivos para que isso aconteça, mas alguns podem ser destacados. Enguia deseja a relação que Nuto tem com o espaço, o sentimento de enraizamento que a ele falta, e esse sentimento é tanto literal quanto metafórico. Enquanto Nuto criou raízes no povoado que nasceu, ele também continua nutrindo valores e crenças locais, por exemplo, a que nomeia o livro: “acreditar” na lua e nas fogueiras. Ao contrário de Enguia, Nuto não abandonou o povoado com a guerra, ficou, e ajudou a abrigar *partisans* e inocentes, demonstrando um grande senso de responsabilidade e ética, que o narrador-protagonista parece sentir que perdeu com os anos. E por último, mas não menos importante, o fato de que Nuto é o único que lembra de Enguia em Santo Stefano Belbo, Piemonte — sendo também sua imagem a principal evocadora de lembranças de seu passado, e conseqüentemente, da nostalgia. Que aqui entendemos como um tipo de melancolia, a partir da definição elaborada por Starobinski (2016, p. 216) através de Kant:

Kant, em sua *Antropologia*, propõe [...] o que deseja o nostálgico não é o lugar de sua juventude, mas a sua própria juventude, a sua própria infância, ligada a um mundo anterior. O seu desejo não está dirigido a um lugar que ele poderia reencontrar, mas para um tempo da sua vida para sempre irrecuperável. Voltando à sua terra, o nostálgico continua a ser infeliz, pois lá encontra pessoas e coisas que não mais se parecem com o que haviam sido. Não lhe devolvem a sua própria infância ligada a um mundo anterior. Antes que Rimbaud dissesse “não se parte”, Kant também nos preveniu: não há retorno.

Mas façamos uma ressalva a Kant, pois o caso de Enguia é mais complexo: a falta e o desejo que ele sente é de raízes, de um sentimento de enraizamento que nunca teve propriamente, não apenas de um período de sua vida que nunca retornará, mas do sentimento que ele nunca conseguiu estabelecer com esse espaço e esse tempo. Pensando com Starobinski (2016), o autor traça uma relação direta entre o surgimento da noção de “nostalgia” com o crescimento das cidades europeias: enquanto as “aldeias” ainda preservavam certos elementos culturais particulares, e essa primeira fase da noção de nostalgia estaria ligada a um aspecto geográfico, o nostálgico visava ao retorno a uma “localidade determinada”. Porém, essa primeira noção de nostalgia passou a entrar em declínio ao mesmo tempo em que declinava o particularismo provinciano, fazendo com que o retorno à cidade natal não tenha “mais nenhum efeito curativo” para o nostálgico (Starobinski, 2016, p. 223), o que nos faz acreditar que é justamente o que frustra o narrador-protagonista ao voltar ao seu povoado de infância e decidir não permanecer lá, não estabelecer raízes, porque ele não encontra as “pessoas (ou suas imagens, ou ainda seus substitutos simbólicos) e uma remanência subjetiva do passado vivido” (Starobinski, 2016, p. 224).

Por isso a melancolia nostálgica sentida por Enguia ao longo do romance não é em nenhum momento remediada, porque ele nunca encontra o que buscava, é irrecuperável: o enraizamento que nunca sentiu, o tempo, o espaço e as pessoas distantes de sua infância e adolescência, abandonados no início da guerra. O que explica também a obsessão que o narrador-protagonista tem com o próprio passado, até mesmo pela oscilação temporal entre os capítulos, nos quais não há nenhum aviso prévio aos leitores se se trata do passado rememorado por Enguia, ou do presente vivido pelo narrador no momento. Nas palavras de Starobinski (2016, p. 224):

Hoje, quando se acentua o imperativo da adaptação social, a nostalgia não mais designa uma pátria perdida, mas remonta a estágios em que o desejo não precisava levar em conta o obstáculo externo e não estava condenado a diferir a sua realização. Para o homem civilizado que não tem mais enraizamento, o que cria problema é o conflito entre as exigências da integração ao mundo adulto e a tentação de conservar os privilégios da situação.

A questão que podemos levantar a partir desse trecho é a seguinte: será que podemos classificar Enguia como um “homem civilizado” quando, na realidade, ele só entrou em contato com esse mundo dito “civilizado” — referindo-se à sua vida nos Estados Unidos, especificamente — por ter sido expulso do seu? “Há desenraizamento toda vez que há conquista militar” é o que afirma Simone Weil (2023, p. 54) em sua obra *O enraizamento*. Será que podemos relacionar o exílio de seu povoado no exterior por conta da perseguição fascista à experiência comum de um homem nas cidades modernas? Essa provocação será aprofundada mais adiante.

Em *A lua e as fogueiras* fica muito evidente o quanto os acontecimentos do período fascista constantemente reverberam no presente: corpos ainda são encontrados e existem discussões acerca de sua identificação — se seriam *partisans*, fascistas ou “inocentes” —, constantes menções à República de Salò, que centralizou o governo fascista no norte da Itália, assassinatos nas colinas, quem esteve de qual lado e ajudou a quem. Acontecimentos que o narrador-protagonista não vivenciou, mas toma consciência porque ouviu falar. Assim, é possível constatar que grande parte de sua melancolia deriva também da perda desse contexto: o que une muitas dessas pessoas não é o lado político em que estão, mas o trauma compartilhado da guerra dentro do povoado. Independente do lado que estavam, perderam muito, e Enguia foi embora — sem definirmos se foi uma “escolha” ou não —, no lugar de ter que lidar de perto com o contexto fascista e as perdas que ele gerou.

O que nos faz levantar outras duas hipóteses: será que podemos considerar a melancolia de Enguia *blasé*? Se sim, o comportamento do narrador-protagonista se configuraria como um mecanismo de “anestesia” do seu consciente para evitar lidar com esse trauma, tanto da culpa gerada pelo arrependimento de ter abandonado seu povoado, quanto do trauma gerado pela guerra em si? Podemos conjecturar com Susan Buck-Morss (1992, p. 167-168, grifo meu), quando ela escreve, com aporte de Freud e Benjamin, acerca da experiência do “choque” da vida moderna:

A compreensão da experiência moderna por Walter Benjamin é neurológica. Centraliza-se no choque. Nesse ponto, como em raros outros textos, Benjamin apoia-se numa descoberta freudiana específica: a ideia de que a consciência é um escudo que protege o organismo de estímulos — “energias excessivas” — provenientes de fora, impedindo a retenção deles, sua gravação na memória. Escreve Benjamin: “A ameaça dessas energias é de choques. Quanto mais prontamente a consciência registra esses choques, menos provável é que eles surtam um efeito traumático. Sob tensão extrema, o eu usa a consciência como um amortecedor, bloqueando a abertura do sistema sinestésico e, desse modo, isolando a consciência presente e a memória passada. Sem a profundidade da memória, a experiência fica empobrecida. *O problema é que, nas condições do choque moderno [...] responder aos estímulos sem pensar tornou-se necessário à sobrevivência.*”

Seria uma explicação plausível para pensarmos o porquê de Enguia agir de maneira tão indiferente até mesmo em situações extremas, como é o caso de quando Valino enlouquece no fim do livro, ateando fogo à própria casa, matando Rosina e a avó de Cinto, que também tentou matar, e depois cometendo suicídio. Ao ouvir o relato de Cinto sobre o ocorrido, tanto Enguia quanto Nuto a princípio reagem com incredulidade, mas depois, enquanto Nuto ainda está visivelmente afetado — o que fica evidente porque continua agarrando e sacudindo Cinto — a reação de Enguia é simplesmente: “‘Deixe-o em paz’, disse eu a Nuto, ‘está meio morto. Por que não vamos ver?’” (Pavese, 2002, p. 150), como se a tragédia não passasse de uma banalidade. E o narrador-protagonista não faz nenhuma menção ao que a notícia evoca nele; emocionalmente ou fisicamente, não temos acesso a

nada além da crua narração do ocorrido. Até a observação que faz sobre Cinto, “está meio morto”, parece descrever o seu próprio estado, em que o choque dá lugar à “anestesia”.

Podemos enfim reconhecer a melancolia de Enguia como *blasé*? Não, porque isso significaria desconsiderar o contexto próprio do narrador-protagonista, que passou a infância e adolescência na pequena aldeia de Santo Stefano Belbo, veio de uma família pobre, da qual sabe-se posteriormente que não se tratava de sua família de sangue, e durante esse período trabalhou principalmente com a terra, como camponês. A impossibilidade de associar a melancolia de Enguia com o *blasé* se dá justamente nesse nó, que parece irrelevante, mas que é de suma importância: enquanto que é dito do homem moderno das cidades que é desenraizado por essência, por ter perdido sua “raiz pela sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros naturais do passado e certos pressentimentos de futuro” (Weil, 2023, p. 53), das outras formas de desenraizamento que a autora apresenta, destacam-se principalmente duas das quais Enguia é vítima: o desenraizamento por conquista militar e o desenraizamento camponês. Esse último nutre uma relação íntima com as formas de instrução e com a cultura da sociedade moderna, o que poderia nos levar a pensar que seria possível associar o caráter *blasé* dos melancólicos das cidades ao de Enguia, segundo as discussões propostas por Weil (2023, p. 55-56):

Pois o segundo fator de desenraizamento é a instrução tal como concebida hoje. [...] uma cultura consideravelmente voltada para a técnica e influenciada por ela, muito impregnada de pragmatismo, extremamente fragmentada pela especialização, totalmente desvinculada tanto do contato com o universo presente como da abertura para o outro mundo.

E também:

Acredita-se normalmente que um pequeno camponês de hoje, aluno da escola primária, sabe mais do que Pitágoras porque, obediente, repete que a Terra gira em torno do sol. Porém, na realidade, ele não olha mais para as estrelas. Esse sol que se fala na sala de aula não tem, para ele, nenhuma relação com o sol que ele vê. Ele é arrancado do universo que o cerca.

O que Enguia absorveu de sua experiência vivida na cidade foram situações como as descritas acima, um certo pensamento científico que reflete formas de deslegitimar o conhecimento produzido coletivamente pelos habitantes de seu povoado. Mas de forma alguma essa “absorção” se confunde com a origem ou manifestação de sua melancolia. Não à toa ele retorna para sua cidade “natal”, enquanto o homem moderno citadino nutrido de uma melancolia *blasé* ou anestésica paralisaria. Enguia retorna em busca das raízes que nunca teve, guiado pelas memórias dessa perda que nutre em excesso, enquanto para o melancólico a que se associa o *blasé* não há possibilidade de retorno, tendo em vista que a memória perde profundidade.

2. Nuto: As sobrevivências e o folclore progressivo

Diferente do Enguia, Nuto nunca saiu da Itália, como já foi mencionado anteriormente, criou raízes na província em que nasceu, e acredita na lua e nas fogueiras, o que não é nem um pouco contraditório à sua postura revolucionária diante do fascismo e da guerra (contexto no qual, apesar de não ter se envolvido na luta armada, ajudou de maneira direta fornecendo abrigo para os *partisans*, por exemplo). Essa postura de Nuto vai ao encontro do que Ernesto de Martino (2008, p. 107, tradução minha) define como “folclore progressivo”, que é uma “proposta consciente do povo contra a própria condição socialmente subalterna, ou que comenta e expressa, em termos culturais, as lutas por emancipação”¹. Com isso, Ernesto de Martino (2008, p. 108-109, tradução minha) defende que a unificação da cultura nacional, como concebida por Antonio Gramsci, não pode se limitar ao realismo e ao que ele vai chamar de “nova sensibilidade”, mas precisa ser “concreta e real”, incorporando “o circuito cultural das produções populares e progressivas que, rompendo com as formas tradicionais do folclore, se vinculam ao processo de emancipação política e social do próprio povo”².

No caso, Nuto concilia um posicionamento que para o marxismo ortodoxo poderia ser visto com ressalvas, que é o de acreditar na lua e nas fogueiras ao mesmo tempo que mantém uma práxis revolucionária como horizonte ético. Mas o que significa exatamente “acreditar” na lua e nas fogueiras? Nuto nos explica no romance:

Desta vez ficou quieto, esticando os lábios para a frente, e somente quando lhe contei aquela história das fogueiras nos restolhos levantou a cabeça. “Claro que fazem bem”, disse. “Despertam a terra”. [...] No entanto, disse ele, não sabia o que era, se o calor ou a chama ou que os humores despertavam, o fato era que todas as culturas em cuja orla se acendia a fogueira davam uma colheita mais suculenta, mais viva. “Essa é nova”, disse eu. “Então você também acredita na lua?”. “Na lua”, disse Nuto, “não há como não acreditar. Experimente cortar um pinheiro na lua cheia, os vermes o comem inteiro. Um tonel você tem de lavar quando a lua é jovem. Até os enxertos, se não se fizerem nos primeiros dias da lua, não pegam” (Pavese, 2002, p. 58).

Logo em seguida, Enguia debocha da crença de Nuto, e da maior parte do povoado, dizendo que “no mundo ouvira muitas histórias, mas as mais bobas eram essas. Era inútil ele criticar tanto o governo e as conversas dos padres, se depois acreditava nessas superstições, como os velhos do tempo de sua avó” (Pavese, 2002, p. 58), demonstrando

¹ No original: “Es decir, se ha venido constituyendo un folclore progresivo, que es una propuesta consciente del pueblo contra la propia condición socialmente subalterna, o que comenta y expresa, en términos culturales, las luchas por emanciparse” (De Martino, 2008, p. 107).

² No original: “De hecho, el folclore progresivo representa un momento importante del nuevo humanismo en desarrollo; no concederle su justo valor implica una debilidad del mismo movimiento humanista progresivo. La unificación de la cultura nacional, como la concibió Gramsci, es decir, la formación de una nueva vida cultural de la nación que reduzca la fractura entre alta cultura y cultura del pueblo, no puede limitarse a la nueva narrativa, al nuevo cine realista, a la nueva sensibilidad que florece en alguno de nuestros pintores, etc., sino que es preciso que sea una unificación concreta, real, debe implicar también la incorporación al circuito cultural de aquellas producciones populares progresivas que, rompiendo con las formas tradicionales del folclore, se vinculan al proceso de emancipación política y social del mismo pueblo” (De Martino, 2008, p. 107-108).

um reflexo de um pensamento cientificista (que acabou desenvolvendo muito provavelmente por ter passado muitos anos afastado do povoado, nos Estados Unidos), que valida não apenas os conhecimentos produzidos nas cidades mas também um preconceito com o modo de vida e as crenças da sua cidade “natal”. Sobre isso, Weil (2023, p. 56) escreve:

O que se chama hoje de instrução de massas é pegar essa cultura moderna, elaborada em um meio tão fechado, tão desatinado, tão indiferente à verdade, retirar tudo o que ela ainda pode conter de ouro puro, operação nomeada vulgarização, e enfiar o resíduo tal qual, como se faz com as aves, goela abaixo, na memória dos infelizes que desejam aprender.

Inclusive, as gerações mais novas também se mostram mais “resistentes” à crença na lua e nas fogueiras, como é o caso de Cinto, que zomba dos “velhos” que creem nisso, o que demonstra que a maior “coesão social” que muitos afirmam haver nas cidades pequenas — como o próprio Simmel (2005) — e a própria ideia de um certo contexto “particular” das pequenas aldeias europeias, segundo Starobinski (2016), são pensamentos que não se sustentam para a análise do romance, especialmente no contexto do pós-guerra da Itália. Apesar disso, dessa perda quase generalizada na crença dos mais novos na lua e nas fogueiras, Nuto se mantém fiel a ela, e responde assim a Enguia:

superstição é somente aquilo que faz mal e se alguém utilizasse a lua e as fogueiras para roubar os camponeses e mantê-los na ignorância, então seria ele o ignorante e deveria ser fuzilado na praça. *Mas antes de falar eu devia voltar a ser camponês*. Um velho como Valino podia não saber mais nada, mas a terra ele a conhecia bem (Pavese, 2002, p. 60, grifo meu).

Nuto sinaliza para Enguia o desenraizamento camponês do qual ele foi vítima, e não somente ele, mas também o próprio Cinto e outros habitantes do povoado, que mesmo tendo nascido e crescido lá apresentam certa desconfiança e deboche quanto ao conhecimento e cultura compartilhados pelas pessoas e produzidos no local. Sobre isso, Weil (2023, p. 102) escreve um comentário que vai ao encontro da defesa de um folclore progressivo por Ernesto de Martino, com a diferença de que ela ao tempo todo se posiciona contra o marxismo, diferentemente dele:

O movimento de voltar-se ao folclore que aconteceu recentemente nos meios cultos deveria ajudar a restituir aos camponeses o sentimento de que estão em casa no pensamento humano. O sistema atual consiste em apresentá-los a tudo o que se relaciona com o pensamento como uma propriedade exclusiva das cidades, da qual consente-se oferecer-lhes uma pequena parte, porque eles não têm capacidade de conceber algo maior. É a mentalidade colonial, somente em um grau menos agudo.

A resposta que Nuto dá a Enguia vai ao encontro do pensamento de Ernesto de Martino (2009), uma vez que o autor reforça inúmeras vezes o quão pouco revolucionária é uma luta de classes em que não há um reconhecimento e uma valorização dos saberes

camponeses, principalmente levando em conta que muitas vezes o conhecimento é visto como um saber “popular” ou “tradicional”, como o de saber lavrar a terra:

o folclore progressivo desempenha outra função importante: para amplos estratos populares, e sobretudo para o mundo campesino meridional, representa um eficaz meio de educação cultural. Em um lugar onde predomina o analfabetismo ou o semi-analfabetismo, onde o 'livro popular' praticamente não tem influência, e onde a educação ideológica partidária deve necessariamente manter-se dentro de limites modestos, o folclore progressivo constitui um avanço cultural efetivo das massas populares, o nascimento real de uma cultura popular orientada progressivamente (De Martino, 2009, p. 109, tradução minha)³.

Outra questão que deve ser levantada, pois é fundamental para que façamos uma leitura crítica do romance, é o quanto não se deve compreender a questão campesina ou o trabalho camponês como algo inferior ao trabalho intelectual. Como se o trabalho de lavrar a terra só fosse feito pelos camponeses porque eles não têm acesso a outras formas de trabalho ou conhecimento, visão que inclusive impregnou nossa cultura atual, como reforça Nuto ao dizer “Um velho como Valino podia não saber mais nada, mas a terra ele a conhecia bem” (Pavese, 2002, p. 60). Segundo Weil (2023, p. 57), “um sistema social está profundamente doente quando um camponês trabalha a terra com o pensamento que, se ele é camponês, é porque não era inteligente o bastante para se tornar professor primário”.

Podemos pensar também nas definições de Benjamin (2012) de dois tipos arcaicos de narrador, o “camponês sedentário” e o “marinheiro viajante” como duas imagens para perceber melhor o que diferencia Nuto e Enguia. Enquanto Nuto é o camponês que nunca saiu de sua terra e “conhece suas histórias e tradições” (Benjamin, 2012, p. 214), Enguia é também um camponês, mas que traz “o conhecimento de terras distantes”, mas ambos “trabalhavam juntos na mesma oficina [de narrar]” (Benjamin, 2012, p. 215). E essas duas formas de narrativa entram em conflito no romance *A lua e as fogueiras*, especialmente pelo fato de os personagens apresentarem posturas distintas diante da realidade, muito influenciadas por suas próprias vivências. É o caso de Enguia, um exilado que acaba refletindo seu “desenraizamento” na forma que vê o mundo, muito influenciado por um pensamento “racional” com que teve contato por seus anos no exterior, mas que agora parece ter se generalizado também pela maior parte do povoado, por conta da guerra. Tudo que ele busca de maneira desesperada são raízes que é incapaz de encontrar. Enquanto isso, Nuto é profundamente enraizado na cultura e nos costumes de seu povoado, mas de forma engajada e crítica, não permitindo com que o conhecimento de terras distantes seja visto como mais válido que o da sua.

³ No original: “el folclore progresivo ejerce otra función importante: para amplios estratos populares, y sobre todo para el mundo campesino meridional, representa un eficaz modo de educación cultural. En un lugar donde predomina el analfabetismo o el semianalfabetismo, donde el «libro popular» no tiene prácticamente ninguna influencia, donde la educación ideológica de partido debe necesariamente mantenerse en límites modestos, el folclore progresivo constituye un avance cultural efectivo de las masas populares, el nacimiento real de una cultura popular orientada progresivamente” (De Martino, 2009, p. 109).

O enraizamento de Nuto é tão forte, ao contrário da experiência de exílio de Enguia, que sua escolha de não ser ativamente parte da resistência antifascista e se juntar aos *partisans* comunistas foi pelo simples motivo de “se eu fosse, queimariam minha casa” (2002, p. 34). Enquanto Enguia tem tanta certeza de seu exílio, de não ter “casa” em lugar nenhum, Nuto sabe de seu enraizamento, da sua relação profunda com o local.

Como já foi mencionado, é frequente no romance que Nuto apareça como um personagem inspirador, como se o narrador-protagonista quisesse nos fazer gostar dele, mesmo tendo a maior parte das posturas e opiniões divergentes: “Nuto é Nuto, e sabe melhor do que eu aquilo que é justo” (Pavese, 2002, p. 34). É como se Nuto representasse para Enguia uma parte sua que perdeu (como na hipótese de que Nuto apresentaria uma certa potência da infância de Enguia, que foi por ele recalçada), ou alguém que poderia ter sido, mas não foi (na hipótese de que Enguia de alguma forma se “arrependa” de seu exílio).

Essa percepção que o protagonista tem de Nuto se assemelha um pouco ao que Georges Didi-Huberman (2011, p. 22-23) observa em Pasolini, em especial no seu artigo *L'articolo delle lucciole*, para falar de sua mudança de postura em relação à militância, ou à imagem dos vaga-lumes, pois de início

toda a obra literária, cinematográfica e até mesmo política de Pasolini parece de fato atravessada por tais momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes — seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais — sob nosso olhar maravilhado.

Nuto parece conservar esse aspecto dos “momentos de exceção”, por acreditar nas sobrevivências, no mundo que pode e deve ser imaginado de outra maneira, como se percebe no trecho abaixo:

Nuto, pensei, o chamaria de ignorante, de infeliz, perguntaria a ele se o mundo deve continuar sempre como era antes. Nuto, que vira tantas aldeias e sabia das misérias de todos nessas redondezas, Nuto nunca perguntaria se aquela guerra servira para alguma coisa. Fora preciso fazê-la, eram coisas do destino. Nuto tem muito dessas ideias, que uma coisa que deve acontecer interessa a todos, que o mundo está mal feito e é preciso refazê-lo (Pavese, 2002, p. 47).

E assim como o narrador-protagonista em diversos momentos atribui certa “ingenuidade” a Nuto por pensar dessa maneira, o próprio Pasolini muda de postura quanto aos vaga-lumes (que aqui estamos utilizando, assim como Didi-Huberman (2011), como uma imagem para as sobrevivências, resistências, para o “apesar de tudo”), decretando a sua “morte” e conseqüentemente, por extensão, da inocência de uma certa forma, afirmando coisas como “o espírito popular desapareceu” (Pasolini, 1975, p. 56 *apud* Didi-Huberman, 2011, p. 34). O que Didi-Huberman (2011, p. 65) conclui a partir disso é que os vaga-lumes não desapareceram de fato, mas que Pasolini perdeu o “jogo dialético do olhar e da imaginação” e que na verdade “o que desapareceu nele foi a capacidade de ver [...] aquilo

que não havia desaparecido completamente e, sobretudo, *aquilo que aparece apesar de tudo*, como novidade remanescente, como novidade ‘inocente’”. Capacidade essa que Nuto conservou, apesar de ter visto de perto os horrores da guerra, apesar de nunca ter saído dos povoados próximos para saber de que forma as coisas podem ser diferentes, apesar de tudo... Uma capacidade que Enguia perdeu, parcialmente ao menos.

E Nuto, de certa forma, é quem aparece para “lembrá-lo” de muito do que ele deixou de acreditar e/ou esqueceu, como fica evidente no trecho abaixo, reflexão que Enguia faz a partir da discussão que tem com Nuto sobre acreditar ou não na lua e nas fogueiras:

E novamente, olhando à minha volta, eu pensava naqueles tufos de plantas e de canas, naqueles bosques, naquelas ribanceiras — todos aqueles nomes de aldeias e de lugares ali em volta — que são inúteis e não dão colheita, no entanto eles também têm sua beleza [...]. Sou um bobo, eu dizia, faz vinte anos que estou longe e esses lugares esperam por mim. [...] *Eu também conhecia a história da lua e das fogueiras. Só que, dera-me conta, eu não sabia mais que a sabia* (Pavese, 2002, p. 61, grifos meus).

É como se Nuto fosse, a sua maneira, uma espécie de vaga-lume para Enguia, ou ao menos a recordação de que eles ainda existem, não só porque ele é a única pessoa próxima de si que ainda continua no povoado, e de quem se recorda de sua infância e juventude, uma “sobrevivência” no sentido mais literal do termo, mas também por sua postura semelhante a de Pasolini em relação à cultura popular, uma vez que mostra “o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de *resistência* histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a *sobrevivência*” (Didi-Huberman, 2011, p. 32-33). E além disso, para Pasolini a princípio e para Nuto integralmente — me parece — que o povo é de certa forma “mitificado”, segundo a formulação de Didi-Huberman (2011, p. 34), “mas o mito — o que Pasolini chamava com frequência de a ‘força do passado’ [...] — fazia parte, justamente, segundo ele, da energia própria dos miseráveis, dos *excluídos* do jogo político corrente”.

3. Fazendo as pazes com Enguia

É possível acreditar que o narrador-protagonista seja um melancólico que tinha completamente perdido de vista a possibilidade de um engajamento na realidade, e que *blasé* era o melhor adjetivo que poderia ser usado para descrevê-lo, ou a experiência da anestesia como a principal para caracterizá-lo, no sentido de que o acesso que temos ao seu mundo interior é vasto, pelo menos em termos de memória, mas o que ele deixa transparecer para os leitores por meio de ações ou comportamentos é extremamente restrito. Porém, as hipóteses traçadas anteriormente nos fazem perceber que a princípio deixamos de olhar para algo importante: a atenção excessiva ao discurso de Enguia ignora os seus gestos. Não se deve também menosprezar as camadas do narrador-protagonista, extremamente complexas, o que nos faz recorrer a tantas hipóteses.

Por que o narrador-protagonista retorna à sua cidade “natal” vinte anos depois? Essa questão é chave e tão central — fundamental — para o romance, que é o questionamento que dá início a ele, de forma alguma aleatório e que não deve ser descartado:

Existe uma razão de eu ter voltado a este lugar, aqui e não a Canelli, a Barbaresco ou a Alba. Não nasci aqui, isso é quase certo; onde nasci não sei; não há por estes lados uma casa, um pedaço de terra nem ossos que eu possa dizer “Eis o que eu era antes de nascer”. Não sei se venho da colina ou do vale, dos bosques ou de uma casa com sacadas (Pavese, 2002, p. 15, grifo meu).

Enguia reconhece que sua decisão de retornar não foi impensada, e o que conseguimos entender como motivação para sua escolha é não só o fato de ter passado a maior parte de sua infância e adolescência em Piemonte, onde morava, mas também porque ele está em busca de um lugar, “nem que seja pelo gosto de ir embora”, mesmo quando “escapa das mãos” (Pavese, 2002, p. 19). Nesse trecho, o narrador-protagonista já nos antecipa tanto sua sensação de não pertencer ao espaço que retorna, e também sua decisão ao final de ali não comprar um terreno e não firmar raízes, como em determinado momento pensou que faria.

Em *Cascas*, Didi-Huberman (2017) nos leva a pensar na importância do retorno, mesmo quando tudo que se conhecia é reduzido a restos. E com a formulação do autor sobre o olhar — precisamente, quem olha e quem é visto — a partir de sua análise das fotografias de Sonderkommando, é possível traçar uma ligação com a importância do retorno de Enguia para o romance, e para o entendimento do próprio personagem. Ao lermos esse ensaio juntamente de *A lua e as fogueiras*, conseguimos entender melhor o retorno de Enguia. Quem retorna para o lugar de sua infância após passar metade da sua vida em outro continente não pode ser insensível ou indiferente à realidade. O acesso limitado que temos às emoções e reações do Enguia não é de forma alguma porque ele não as tem ou porque estão “anestesiadas”. E a escolha de em nenhum momento nos dizer ou mencionar seu nome, e ficar em um hotel durante sua estadia no povoado não são apenas reflexos de sua condição de “exílio”, mas também de sua maneira de olhar. Por que voltar quando quase todos que te conheciam já estão mortos? Quando, naquele lugar, mais ninguém sabe quem você é? É como Didi-Huberman (2017, p. 50, grifo do autor) descreve o fotógrafo das fotografias de Sonderkommando: “Ele precisava *se esconder* para ver”. Enguia retorna a Piemonte aos seus 40 anos, e pela escolha que toma ao narrar o romance fica claro que sua intenção é investigar sua memória, não apenas daquele espaço e local, mas tudo a que ele remete (como vimos com o conceito de “nostalgia” para Kant e Starobinski), e também do seu próprio autoexílio — uma vez que Enguia intercala suas lembranças da vida nos Estados Unidos com as de Santo Stefano Belbo e povoados próximos da região de Piemonte. E o ato de retornar não é nada simples, tanto no sentido de retornar a um espaço, quanto de investigar a memória. Por mais que Enguia demonstre através do seu discurso não acreditar, como Nuto, que o mundo possa ser outro,

transformado, Enguia nunca perde o olhar, e age de certa maneira como Didi-Huberman (2017, p. 61) descreve:

Logo, nunca poderemos dizer: não há nada para ver, não há mais nada para ver. Para saber desconfiar do que vemos, devemos saber mais, ver, apesar de tudo. Apesar da destruição, da supressão de todas as coisas. Convém saber olhar como um arqueólogo. E é através de um olhar desse tipo — de uma interrogação desse tipo — que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados.

Enguia olha pra baixo, não apenas no sentido literal (percebe a mudança na vegetação, está atento às mudanças de cultura e as mudanças do povoado, da forma de trabalho etc.), mas também percebe que a região continua pobre como sempre foi. Ele olha para outro espaço soterrado e esboroadado: sua memória, sua infância, adolescência e vida adulta, e como sua experiência em Piemonte e seu autoexílio reverberaram e ainda reverberam em quem ele se tornou.

Curiosamente, as próprias “cascas”, usadas como metáfora por Didi-Huberman (2017), também são imagens recorrentes no romance: “[...] agora, no entanto, me dava a impressão daqueles quartos da cidade que a gente aluga, vive nele um dia ou anos a fio e depois, quando se muda, restam cascas vazias, disponíveis, mortas” (Pavese, 2002, p. 17). Aqui, novamente aparece de forma sutil a importância do retorno depois de passar um período extenso de tempo distante de um local: torna-se possível ver as coisas de outra forma. É um pouco da lógica cientificista presente em Enguia, mas não da forma e com a violência que foi apropriada pelas grandes cidades, mas no gesto de se afastar/manter um certo distanciamento do objeto para conseguir vê-lo e elaborá-lo melhor; no caso dele, através da narrativa. Ele elabora seu passado e presente a partir da experiência de exílio, diferenciação, desenraizamento, não na de identificação, enraizamento: e nisso, também, se difere de Nuto.

A respeito do retorno de Enguia, e também das motivações por trás dessa escolha, Starobinski (2016, p. 430) tem muito a acrescentar quando fala do “vazio” da melancolia:

Mas se existe, como aqui, uma espera, ainda que frustrada, então a melancolia não ganhou por completo. Que um futuro, ainda que nele nada deva se produzir, permaneça aberto diante da consciência, e então o vazio muda de significado. [...] Na espera do que poderia preenchê-lo, o vazio não é mais um fim do mundo: não é mais o luto, e sim a acolhida virtual que marca a qualidade do vazio.

A espera de Enguia de firmar raízes na sua cidade “natal” foi frustrada, mas ainda foi uma espera. O gesto do narrador-protagonista de imaginar um futuro, mesmo que não tenha esperança como Nuto de que a realidade possa ser transformada e o mundo possa ser outro, ainda mostra que nele a melancolia não venceu por completo. A escolha de retornar no melancólico, especialmente no caso de Enguia, é o “vazio” que demanda, nas palavras de Starobinski (2016, p. 432):

Há um certo vazio que demanda — apela —, esse vazio pode ser mais ou menos determinado — pode ser um certo ritmo — uma figura-contorno —, uma pergunta —, um estado —, um tempo diante de mim, uma ferramenta, uma página em branco, uma superfície mural, um terreno ou um local.

Esse algo que demanda não teria como não ser também a própria figura-contorno de Nuto, uma vez que Nuto ilumina e está até mesmo nas memórias que Enguia tem de seus anos no exterior. É uma pessoa e uma lembrança que o perseguem como um fantasma, como percebe-se na ocasião em que encontrou por acaso com um italiano nos Estados Unidos, que falou de Nuto e de um concurso de música que ele havia perdido:

De Nuto músico eu tivera notícias frescas até na América — quantos anos atrás? — quando ainda não pensava em voltar, quando largara a turma dos ferroviários e de estação em estação chegara à Califórnia e vendo aquelas longas colinas sob o sol dissera a mim mesmo: “Estou em casa”. A América também terminava no mar e dessa vez era inútil embarcar mais uma vez, assim eu parara em meio aos pinheiros e às vinhas (Pavese, 2002, p. 26).

Enguia e Nuto não são tão diferentes como à primeira vista aparentam, e Nuto parece ser justamente essa figura fantasmagórica, mas também uma espécie de lampejo e vaga-lume para Enguia, que o persegue e quer ouvi-lo falar mesmo que discordando, não acreditando em sua visão de mundo. É quase como se precisasse dele, como se precisasse de uma parte sua que deixou de ser, que deixou pra trás, e que não consegue recuperar. É talvez não o principal, mas com certeza uma das razões de seu retorno, também — Nuto não só como o personagem e amigo de infância, mas tudo que ele representa para Enguia, e para o contexto político e social da época.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRODSKY, Joseph. *Sobre o exílio*. Tradução de André Bezamat e Denise Bottmann. Belo Horizonte: Editora Âyine, 2022.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. *Travessia*, Ilha de Santa Catarina, n. 33, p. 11-41, ago.-dez. 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1542>. Acesso em 20 ago. 2025.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DE MARTINO, Ernesto. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Tradução de Carles Feixa. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2013.

PAVESE, Cesare. *A lua e as fogueiras*. Tradução de Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2002.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Tradução de Leopoldo Waizbort. *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/WfkbJzPmYNdfNWxpyKpcwWj/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 20 ago. 2025.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

VICENTINI, Marzia Terenzi. *O neorrealismo italiano*. Curitiba: Segesta Editora, 2010.

WEIL, Simone. *O enraizamento: prelúdio a uma declaração dos deveres para com o ser humano*. Tradução de Clarissa Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2023.

Recebido em 28 de abril de 2025
Aceito em 25 de junho de 2025



Repositórios e Ciência Aberta, direitos autorais das pessoas autoras, 2025, licenciado sob [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).