

## ESCRITURA COMO ÉCRITURE: INTERTEXTUALIDADE EM *LA COGNIZIONE DEL DOLORE* DE CARLO EMILIO GADDA

RUSCONI Fabrizio (UFRJ)

Em *La cognizione del dolore* de Carlo Emilio Gadda encontra-se a presença de uma intertextualidade que provoca continuamente o leitor por meio das suas múltiplas camadas. Mais do que um pleonasma vazio, o título da seção “escritura como écriture” nos introduz a uma temática de extrema importância quando o autor estudado é Gadda. A partir dos níveis mais explícitos em que o jogo se mostra, até as camadas mais escondidas e estruturais, o jogo da escritura no texto gaddiano é omnipresente. Em *Cognizione* será, portanto, possível reconhecer um nível mais explícito e manifesto [exotérico<sup>i</sup>], quase sempre estabelecido sobre citações diretas<sup>ii</sup>; um nível mais oculto em que predominam as formas do disfarce paródico [esotérico]; e ainda formas mistas em que os dois tipos se misturam; e finalmente a transição entre essas formas, propriamente exteriores àquelas es-

---

i Exotérico e esotérico são termos escolhidos já que nos pareceu que essa etimologia responde ao jogo, ora exibido ora secreto da citação em Gadda. Esotérico, do grego *esôteros*, *interior*. Assim apelados os discípulos de Pitágoras que tinham acesso à escola; diversamente daqueles que não podiam entrar na escola, chamados de exotéricos. Os dois termos antinômicos acabam por indicar, em âmbito filosófico e religioso, o primeiro as doutrinas e os ensinamentos secretos; o outro, uma doutrina ou uma praxe religiosa que pode ser conhecida também pelos leigos. Exotérico e esotérico, ademais, inauguram um jogo intertextual com o autor que se atribuiu o apelido de “Convoluta Eraclito di via San Simpliciano” (cfr. *Il Castello di Udine*). Ademais, escolhemos esses termos já que parecem dar conta da noção derridiana de enigma (*enigme*), o qual é “o produto de um compromisso entre forças inconscientes e conscientes. Nesse sentido, todo texto – como escritura – configura a estrutura de um enigma” (SANTIAGO, 1976, p. 27). E ainda, continuando nesse viés derridiano e desconstrutivo, o próprio texto é um texto se ele esconde, ao primeiro olhar, ao primeiro que aparece, a lei de sua concepção e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei de sua composição e a regra de seu jogo não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas não se entregam nunca, no presente, a nada que possamos rigorosamente chamar uma percepção” (DERRIDA apud SANTIAGO, 1976, p. 93). Além disso, o texto esconde seu conteúdo latente por trás de uma dissimulação, de um mascaramento, dando destaque a uma cena enquanto encobre seu fundo. E metáfora derridiana do texto como tecido desperta uma cadeia de termos correlados que remete também ao encobrimento e portanto a nossa leitura exotérica/esotérica. São os fios dessa malha de relações e diferenças que é o texto que têm que ser descosidas, destecidas para que seja enfim desvelada sua textura de diferenças e de semelhanças que movem a significação.

ii A literatura citada, objeto desse capítulo, exige um esclarecimento etimológico no que concerne ao verbo “citar”. “*Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação. O sentido do verbo ordena-se assim: inicialmente, fazer vir a si, chamar (daí a concepção jurídica de intimação), depois, excitar, provocar, enfim, no vocabulário militar, liberar uma menção. Em todo caso, uma força está em jogo, a que coloca em movimento” (COMPAGNON, 1996, p. 59-60).

truturais, intrínsecas à escritura em seu valor material e autônomas no que concerne à constituição do signo. Existiria, por fim, um último tipo, a margem do texto propriamente dito e de seu enredo narrativo, disseminado nos espaços geralmente reservados ao comentário, ao esclarecimento, ao aprofundamento sobre específicas temáticas e questões cuja natureza, como se verá, é muitas vezes técnica ou erudita. Pertencem a essa tipologia as notas de rodapé, as parentéticas ou digressões, como também as apêndices, as sinopses, os glossários, os *incipit* e *explicit*, os prefácios e os posfácios, geralmente incluídos em zonas paratextuais nas quais a provocação da escritura se faz mais explícita<sup>iii</sup>. Por um viés desconstrutivo, tenta-se mostrar de que modo tanto a intertextualidade quanto seu uso paródico tornam-se formas de recálque, de dissimulação, de encobrimento que estruturam as camadas do texto.

Outro conceito que se relaciona à intertextualidade e suas camadas será o de *différance*. De um ponto de vista geral, afirma-se que “o conceito significado nunca está presente de forma plena, mas constitui-se a partir do traço nele dos outros elementos da cadeia ou do sistema, fazendo-se necessário que um intervalo o separe daquilo que não é ele para que ele seja ele próprio” (DERRIDA, 2008, p. 114), funcionamento que é também presente no jogo das camadas intertextuais. O intervalo aqui seria o existente entre o texto-fonte e o texto citado. Igualmente a citação “nunca está presente de forma plena”, mas constitui-se a partir do traço intertextual que ela ativa. Em suma, há sobreposição entre o funcionamento da significação linguística e a intertextualidade. Tanto a significação linguística quanto a intertextualidade decorrem da *différance* como espaçamento, isto é, aquilo que faz com que “o movimento da significação só seja possível se cada elemento dito ‘presente’, aparecendo no cenário da presença, relacionar-se com algo que não seja ele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e já se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro” (DERRIDA, 2008, p. 143). O ‘elemento futuro’, no caso, seria resultado de uma nova escritura, a do crítico, que reconhecendo tanto o texto fonte quanto sua citação ativa a intertextualidade.

Vamos agora para a análise do romance, que, na sua riqueza intertextual, na provocação oculta ou exibida de suas camadas, dá conta da complexa interação entre escritura citada, escritura citante e escritura crítica.

Na primeira parte do romance, encontra-se uma passagem em que o tema da literatura citada é exibido em forma escarnecedora. Depois de introduzir o vigia noturno e também veterano de guerra, Pedro Mahagones, motivo de escândalo por ter fingido uma surdez completa a fim de obter a invalidez de guerra, a voz narrativa, sendo sarcástica sobre a maneira com que Pedro ia contando aos lukoneses a ação de “*quota 131*” [a ação de altitude 131] – máscara paródica da derrota de Caporetto, na Primeira Guerra Mundial – ao usar “locuzioni veramente soldatesche”, “*prive affatto d’ogni retorica*”, compara-o com a facúndia de certos escritores e literatos:

Pedro non era un signore in villa, come quelli a cui sorvegliava la villa, nottetempo: e nemmeno, Dio liberi!, uno scrittore: uno scrittore arzigolato e barocco, come Jean Paul, o Carlo Gozzi, o Carlo Dossi, o un qualche altro Carlo anche peggio di questi due, già così grami loro soli; buono magari di adoperar la guerra, e i dolori della guerra, per

iii Ao compilar essa lista checamos os textos maiores de Gadda, da *Meccanica* ao *Castello di Udine*, à *Adalgisa*, encontrando neles confirmações evidentes do peso que o aparato paratextual tem na obra do nosso autor.

cincischiarne e sottilizzarne fuori i suoi ribòboli sterili, in punta di penna (*Cogn.*, 1980<sup>iv</sup>, p. 14).

Pedro não era um ricoço em sua mansão, como aqueles cujas mansões vigiava durante a noite: e menos ainda, Deus me livre!, um escritor: um escritor todo rebuscado e barroco como Jean Paul, ou Carlo Gozzi, ou Carlo Dossi, ou um outro Carlo qualquer pior ainda do que estes dois, já tão tristes como eles só; bom o bastante, talvez, para usar a guerra e as dores da guerra apenas para perder tempo e tirar dela fátuas sutilezas estilísticas na ponta do lápis (*Conh.*, 1988, p. 17-18).

O efeito irônico e irreverente dessa passagem vem da comparação entre a “seriedade” e a “simplicidade” do “verdadeiro valor” que é atribuído pela voz narrativa a Pedro e aquilo que se coloca ao antípoda dessas virtudes, isto é, os homens de letras, que, como pode ser visto no trecho, usam suas habilidades retóricas para obter favores e privilégios na pele dos verdadeiros heróis. Uma vez reconhecido o tom irônico, é fácil desmascarar o jogo subjacente. Não é propriamente a voz narrativa que elogia as virtudes de Pedro e que condena os literatos pela retórica vazia, quanto, pelo contrário, a opinião comum da qual o narrador faz-se porta-voz. A exclamação “Dio liberi!” antiquata, ingênua popolare, que fura o andamento da frase, seria, de fato, causada pela indignação popular, diria, pela emergência direta, não mediada, da palavra do povo. Porém se a perspectiva que governa o texto vem do “baixo”, ela é coberta de uma camada literária e sofisticada, diria tão *arzigogolata* como a escritura dos escritores condenados. Uma reconhecimento meramente verbal não pode não sinalizar entre os termos literariamente conotados, os adjetivos “*arzigogolato*” e “barroco”, utilizados como marcas de estilo, e a locução “*ribòboli sterili*”, pertencentes propriamente ao âmbito escrito, a qual fixa sua atenção sobre a linguagem e o estilo, resultando de um âmbito que podemos qualificar já como crítico. Prova de que a intertextualidade do autor não incorpora somente a literatura mas também a própria crítica.

Contini, ao usar a mesma citação, fala “de expressividade puramente literária, na qual, entretanto, o acento tipográfico coloca uma marca tão dossiana” (1963), extraordinária *mise en abyme* estilística que potencia internamente a provocação dos nomes dos literatos citados, entre os quais, além do próprio Dossi, o veneziano Gozzi e “un qualche altro Carlo anche peggio di questi due”. Este outro Carlo, que se esconde por trás da generalização onomástica, funciona como uma chave de leitura esotérica, isto é, escondida, em que predominam as formas do disfarce paródico. Não é difícil que o leitor mais experiente – ou até mesmo o crítico literário – reconheça a referência oculta. Os indícios disseminados no texto vão do rótulo de escritor “barroco” até a referência à “guerra” e seus sofrimentos. É, pois, conhecido que o primeiro autor “barroco” da modernidade foi o próprio Gadda. De Robertis<sup>v</sup>, de fato, em uma resenha ao *Castello di Udine*, disse nesses termos: “Carlo Emilio Gadda, entre as suas prosas ricas, demasiadamente ricas (seu “barroco encaracolado, riquíssimo e frágil”) [...] recolheu nesse volume um livrinho de guerra enxuto quanto foi lhe possível” (in Barbara Rejmak, p. 100, s.d.). Pode ser interessante notar aqui, como os dois termos,

iv Para facilitar a consultação e a fruição do texto, foram usadas duas edições da *Cognizione del dolore*. A edição Einaudi, ano 1980, sigla *Cogn.*, 1980; e a edição Garzanti, ano 2011, *Cogn.*, 2011, disponível na edição digital. Além disso foi consultada a edição da editora Rocco, 1988, sigla *Conh.*, 1988.

v Giuseppe de Robertis é um crítico literário italiano (1888-1973), praticamente coetâneo de Gadda, foi, de 1915 a 1916, diretor da revista “La Voce”. Conhecidos são seus estudos sobre Leopardi, que antecipam a crítica das variantes. Interessou-se por Gadda, cunhando por ele a definição de escritor barroco.

o barroco e a guerra, ingressam no discurso da crítica para não sair nunca mais. O exemplo mostra de qual forma a uma primeira leitura explícita, que chama em causa diretamente e polemicamente o papel dos escritores, condenando a sua escritura difícil e estéril, segue, em forma de elenco de nomes, a ocultação paródica do autor. Evidentemente, nesse caso, a provocação lançada ao leitor *detective*<sup>vi</sup>, ou se quisermos ao leitor comum, é elementar. Gadda é para seus leitores também um “Carlo”, Carlo Emilio, e, portanto, incluído no elenco. Em outras passagens textuais, como se verá, as ocultações e as formas paródicas citativas ou intertextuais, que elegem como campo de jogo a literatura, podem apresentar-se muito crípticas e rematadas. Em suma, o jogo da escritura com a escritura, ou com a literatura e seus *topoi*, narrativos, estilísticos e biográficos, requer, aliás, exige um leitor de qualidade<sup>vii</sup>.

O segundo exemplo de escritura como *écriture* é introduzido como uma digressão à margem da nota cena do *fulmine* [raio], aliás, dos dois raios que, em tempos diferentes, caem sobre a moradia dos Bertoloni, chamada de “Maria Giuseppina” e de lá, de forma tragicômica, abatem-se sobre as moradias circunvizinhas, Villa Enrichetta e Villa Antonietta. É nesse ponto introduzida a figura do “Vegliardo”, “o grande épico maradalês”, Carlos Caçoncellos que tinha alugado a casa. Corretamente, foi observado por Zollino a relação onomástica existente entre Gadda e este outro “Carlos”. Provavelmente enésima máscara do autor, ainda que, ao mesmo tempo, o Caçoncellos tenha sido interpretado como duplo ficcional de D’Annunzio<sup>viii</sup>, poeta *Vate* e verdadeiro retor da Nação e de seu destino. As correspondências não são poucas, a partir do epíteto maiusculizado de “Vate”, “imbarazzatissimi dopo la dipartita del Vate” (*Cogn.*, 1980, p. 28), “desnorteados após o desaparecimento do Vate” (*Conh.*, 1988, p.30), e ainda da verdadeira idolatria que rodeia essa figura “(si diceva avesse scritto da duecento mila dodecasillabi, e ventitre mila tetrametri giambici)”, “(afirmavam que tinha escrito mais de duzentos mil dodecassílabos, e pelo menos vinte e três mil tetrâmetros jámbicos)” (*Conh.*, 1988, p.30), numa hipérbole que faz a paródia do “si dice” [“diz-se”], ou seja, da credulidade popular. Há então um “groviglio di relazioni” [emaranhado de relações] textuais e metatextuais que cria ramificações entre o mundo real, dos existentes históricos e biográficos, e o ficcional. A *escritura como écriture* funciona potenciando a relação que se estabelece entre signos pertencentes a mundos ontologicamente distintos.

Igualmente a uma antologia escolar, a voz narrativa insere, após uma breve introdução do autor e do motivo inspirador da sua obra, “[t]utta l’epica maradalês dell’ottocento è avvivata dalla figura e dal nome del libertador, il generale Juan Muceno Pastrufacio” (*Cogn.*, 1980, p. 28), “toda a épica maradalês do século XIX é permeada pela figura e pelo nome de libertador, o general

---

vi Naturalmente não se pode introduzir esse termo, *detective*, impunemente quando se tem como pano de fundo a obra gaddiana. Em muitos textos gadda ensaia, experimenta, módulos, esquemas, soluções da *detective story* ou *romanzo giallo* [policial]. *Quer pasticciaccio brutto de’ via Merulana*, extraordinário romance polifônico cujo protagonista, Ingravallo, é propriamente um inspetor de polícia, converte em elemento estrutural e genérico o jogo de ocultação e descoberta com o leitor.

vii Sobre o papel ativo do leitor provocado pelas citações, escreveu Compagnon: “[...] a citação é um operador trivial de intertextualidade. Ela apela para a competência do leitor, estimula a máquina da leitura, que deve produzir um trabalho, já que, numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância” (1996, p. 59).

viii Emilio Manzotti muito atento a preparar uma lista das correspondências entre os nomes e as coisas, em seu dicionário *maradalês-italiano*, fez de Caçoncellos um provável duplo de D’Annunzio ou talvez de Giosué Carducci. Disponível on-line: [www.carloemiliogadda.it](http://www.carloemiliogadda.it). Data último acesso: 17/04/2017.

Juan Nepomuceno Pastrufácio” (*Cogn.*, 1980, p. 29), uma poesia do Caçoncellos – propriamente um curto espécime, um quarteto, que reproduz perfeitamente no tom e na métrica – um daqueles “dugento mila” [duzentos mil] dodecassílabos – uma daquelas narrações épicas cultas e celebrativas específicas da literatura em castelhano. Portanto a falsificação da escritura acaba reproduzindo perfeitamente outra língua e seus modelos textuais.

Sobre ese mismo – caballo hasta el Domingo  
 Vuelva Usted! dando – nos el grito de guerra:  
 Como allá cuando – desapavorido esta tierra  
 Dejó, en la sangre, - y volvió espalda el gringo.

Neste caso, o jogo da escritura é explícito e, aliás, baseia-se nessa explicitação para produzir seus efeitos paródicos. A existência ficcional desse “aedo della Reconquista” (*Cogn.*, 1980, p. 37) deve provocar no leitor um efeito parecido ao *tromple-oeil*, criando, pela adição de detalhes, pela habilidade técnica e inventiva, a ilusão óptica de uma vida real inserida em um contexto histórico verossímil. Na verdade, mesmo quando a ilusão parece mais real, estamos enredados em uma escritura ao máximo grau de seu poder ficcional e paródico. Algo de parecido, veremos, acontece com as notas de rodapé. Não é por acaso, então, se o mimetismo paródico desse trecho deságua naquele que é provavelmente o mais imaginativo e implausível acontecimento de todo o romance: a aparição do fantasma do próprio Caçoncellos. Em suma, entre a abundância de detalhes reais, mesmo que deformados hiperbolicamente, que acompanham a figura do poeta da nação e seu aparecimento como fantasma, dá-se um contraste entre um paradigma de verossimilhança e outro de tipo maravilhoso, isto é, puramente literário, que evoca as histórias de fantasmas [*ghost-stories*], como se verá em breve.

Note-se, ainda, uma trama sutil, às vezes imperceptível, a qual inerva o texto gaddiano e que parece unir com um único traço os dois momentos em que entra em cena a literatura. O Caçoncellos, não por acaso chamado “Carlos”, funciona no texto como a projeção transatlântica de um desses escritores “*arzigolati e barocchi*” dos quais denunciava-se a altissonante e beligerante retórica nacionalista. A única diferença é que do outro lado do mundo, no outro hemisfério, aquilo que em Itália era desprezo é substituído pelo ardor exaltado das massas. Porém o paradoxo é apenas aparente e a um olhar atento revela seu veneno na asserção, evidentemente irônica, pela qual os cinquenta volumes publicados dos manuscritos do Caçoncellos “*giacevano inediti presso le varie case editoriali del Maradagàl, che stentavano a trovare uno sbocco sul mercato librario, nonostante l’elevato grado culturale della società maradagalese*” (*Cogn.*, 1980, p. 29), “a maior parte deles, contudo, ainda estava inédita e permanecia aos cuidados das várias editoras do Maradagal, que mal conseguiam [...] encontrar uma saída para eles no mercado livresco, apesar do alto nível cultural da sociedade maradagalesa” (*Cogn.*, 1980, p. 31). A literalidade da locução “elevato grado culturale” [elevado nível cultural], com inversão irônica, revela-se, de fato, seu exato oposto: a idolatria popular apoia-se, na verdade, sobre uma quase perfeita ignorância daquilo que o poeta escreveu e acumulou nos anos. O fantasma do Caçoncellos condenado a aparecer no galinheiro amaldiçoando “con gesto largo e purtuttavia terribile alcuni pochi esseri di piccolissima levatura”, “com gesto amplo e ainda assim terrível uns poucos seres de risível engenho” (*Cogn.*, 1980, p. 32), parece quase a triste alegoria da Fama Literária, a qual apresenta-se perante seus leitores reais ou presumidos, transformados em galinhas. Assim, toda a cena do fantasma pode ser reconduzida ao funcionamen-

to da *scrittura* como *écriture*. A presença, exibida, de *topoi* gastos pelo uso, característicos do romance gótico e sucessivamente, sobretudo, das *ghost-stories*, entre as quais “le misteriose luminescenze”, “misteriosas luminescências”, “le notti illuni”, “noites sem luar”, “la civetta”, “coruja”, que “alla mezzanotte dava per tre volte il suo strido”, “à meia-noite, lançava três vezes o seu grito”, e ainda a fisionomia do fantasma “[d]as horríveis covas nas faces”, estão incluídos no *pastiche*<sup>ix</sup>. Gadda reproduz, com finalidades paródicas, um gênero que apresenta fortíssimos traços de convencionalidade<sup>x</sup>.

Também, dessa vez, o intuito por trás dessa operação é o de ludibriar o “si dice” [fala-se], a credulidade popular, a fantasia trivial dessa “strana voce”. Ao utilizar o elenco classificatório inicial, toda a cena pode ser atribuída às formas mistas, isto é, aquelas em que a explicitação metaliterária ou citativa e o encobrimento estão ambas presentes no complexo jogo da escritura. Pois, se por um lado temos a plena exibição do jogo, evidente no refinado mimetismo literário do quarteto épico em castelhano, por outro estamos em presença de um lado escondido, esotérico que cabe a crítica trazer à luz. Não apenas se encobrem, por trás da figura e da obra de Carlos Caçongellos, autores reais quais D’Annunzio ou Carducci<sup>xi</sup>, em uma irreduzível ambiguidade textual, mas também o onomástico “Carlos” tem um reflexo autobiográfico que deve ser recuperado à luz da citação anterior que apelava aos escritores do mesmo nome, ainda que no sistema onomástico italiano e francês.

Não está claro, nesse caso, se o autor estava ciente da relação entre esse “Carlos” e os literatos evocados na cena anterior; ou se o reflexo autobiográfico fosse também nesse caso intencional. Todavia, que seja ou menos atribuível à *intentio auctoris* tem pouca importância desde que, como se demonstrou, essa relação conste no texto, ainda que em uma forma meramente hipotética. E isto é possível já que a escritura cria um tecido de relações, de liames segredos, nem sempre intencionais ou motivados, nem sempre transparentes ou resolvidos; sua complexidade é tal que sempre vai sobrar um resto interpretativo que escapou ao crivo da crítica como também à intencionalidade do autor.

A ausculta cuidadosa da escritura, da trama de palavras de que é tecida, permitiu a emergência de uma interessante correspondência escondida na locução “istanza moderatrice”. Essa expressão, spitzerianamente desviante em relação ao uso médio e, portanto, relevante quando a finalidade é sua interpretação estilística, encontra-se duas vezes no texto. A primeira ocorrência apresenta-se quando a voz narrativa introduz o célebre antepassado de Gonzalo “già governatore spagnolo della Néa Keltiké” (*Cogn.*, 1980, p. 47), que é conhecido pela “sua sede de justiça, o invulgar engenho, a

ix *Pastiche* é um conceito-chave para compreender a poética em Gadda. Introduzido pela primeira vez por Contini em seu ensaio-resenha ao *Castello di Udine*, ao sair na revista “Solaria” 9, n. 1, de 1934, o termo, relativamente a seu emprego continiano, tem sido recentemente examinado por Donnarumma, que escreveu: “A noção de *pastiche* [em Contini] oscila. Isto é, antes de tudo, heterogeneidade de uma escritura no plano diacrônico (com presença de arcaísmos e vozes modernas) e sincrônico (com presença de vários níveis linguísticos, e entre eles do dialetismo). [...] mesmo que, em um sentido estilístico (e em sentido francês, proustiano), o *pastiche* seja outra coisa: isto é, a imitação de outra escritura (no caso, arcaica), sem dar origem, necessariamente, ao mistilinguismo” (DONNARUMMA, 2001, p. 195).

x Moretti in *A literatura vista de longe* (2008) explica as três formas hegemônicas do romance inglês, epistolar, gótico e histórico, entre 1760 e 1850, assinalando como a substituição de uma para a outra deve-se à condição do gênero literário ser definido como uma “estrutura temporária”. No caso, o gênero gótico perdeu seu valor artístico ao esgotar seus recursos de novidade e suspense. É esse o convencionalismo do gênero sobre o qual Gadda arma sua paródia.

xi Tanto D’Annunzio (1863-1938) quanto Carducci (1835-1907) tornam-se modelos intertextuais constantes na obra gaddiana. E, como será visto na última parte, há uma sutil, ainda que ambivalente, nostalgia para com esses autores que cabem na “imagem tradicional e ab eterno romântica do escritor-criador, do engenhoso demiurgo”, “l’immagine tradizionale e ab eterno romantica dello scrittore-creatore, dell’ingegnoso demiurgo” (in GADDA, *Come lavoro*).

magreza do rosto, a alma punitiva, o inexorável e rapinante governo” (*Conh.*, 1988, p. 47), “la sete di giustizia, la levatura altissima, la magrezza del volto, l’animo punitivo, l’inesorabile e predace governo” (*Cogn.*, 1980, p. 47), “ em uma descrição que converte os traços físicos em significação moral. Portanto são descrituras suas draconianas medidas:

Nel riscuoter le gabelle ai traghetti, dove bagnavasi il confine del possedimento, o alle porte, dove s’aprivano le munizioni della città, aveva inosservato ogni mitigante cautela, ogni **istanza moderatrice** o contraria, d’umane e di politiche sceverazioni (*Cogn.*, 1980, p. 47).

Ao cobrar impostos nos pedágios, no limiar dos confins das propriedades, ou nas portas onde abriam-se as fortificações da cidade, ele tinha esquecido qualquer cuidado moderador, qualquer instância acauteladora ou contrária, de humanos ou políticos entendimentos (*Conh.*, 1988, p. 47).

Outra ocorrência encontra-se na *Parte Seconda* do romance. São as páginas em que é relatado o turbamento da mãe que, assustada por um violento temporal, pensa no filho Gonzalo, ausente da sua casa, porém presente no seu coração. Emerge aqui, psicanaliticamente, o nó de seu profundo ressentimento contra a mãe. A explicação psicanalítica é possível graças à intrusão da voz narrativa na interioridade da mãe. Esse o trecho:

Un sentimento non pio, e si sarebbe detto un rancore profondo, lontanissimo, s’era andato ingigantendo nell’animo del figliolo [...] Questa perturbazione dolorosa, piú forte di ogni **istanza moderatrice** del volere, pareva riuscire alle occasioni e ai pretesti da una zona profonda, inespiable, di celate verità: da uno strazio senza confessione” (*Cogn.*, 1980, p. 149).

Um sentimento não caridoso e dir-se-ia um rancor profundo, muito antigo, tinha-se avolumado na alma do filho [...] Esta perturbação dolorosa, mais forte do que qualquer instância moderadora do querer, parecia ressurgir, conforme a ocasião, o pretexto de uma zona profunda, inexpiable, de verdades ocultas: de um padecimento sem confissão (*Conh.*, 1988, p. 138)

A “istanza moderatrice” funciona então como indício estilístico de uma relação profunda e escondida entre Gonzalo, o descendente e filho, e o cruel antepassado. Em ambos, de fato, essa *istanza moderatrice* é suplantada da algo de mais forte e decisivo. No ilustre ancestral, o conteúdo dominante pertence ao prestígio de um papel e de uma função, aquela de governador, que acaba prevalecendo sobre qualquer outra consideração de ordem moral; em Gonzalo brota da profundidade, de uma zona opaca que nenhuma intrusão ou focalização poderia esclarecer ou explicar. Para além da pura identidade onomástica entre precursor e descendente, ambos batizados com o mesmo nome, Gonzalo, um grau de união mais forte da mera parentela é estabelecido pelo indício verbal. Não é assim, evidentemente, no caso do parentesco mais próximo de Gonzalo. Tanto o “marchese padre” quanto a mãe são alvos de um vilipêndio contínuo, rechaçados enquanto figuras parentais pelos prejuízos que teriam produzido no filho, por causa de uma péssima pedagogia e de um altruísmo todo ideal. É precisamente a partir da digressão que gira em torno do antepassado governador, Gonzalo Pirobutirro d’Eltino, que se observa uma passagem em que a escritura constitui-se com base em sugestões literárias e intertextuais. Por conseguinte, depois de lembrar a morte, em 14 de abril de 1695, a voz narrativa elenca as honras e títulos transmitidos para recompensar o nome dos d’Eltino – ou “del Tino” como são chamados em outros lugares (*Cogn.*, 2011, p. 69) – aos quais

confere-se o título de marqueses , “molti nastri, y algunas brazas de tierra sotto i bastioni nuovi di Pastrufazio (allora denominata San Juan)” (p. 48). E ainda:

Onta, per lui, e rammarico immedicabile in tutto il siderale corso degli anni, non essere arrivato a tempo a far impiccare sulla forca pubblica certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevan tutti, Enzo, sfuggito di mano della sua giustizia; che gli aveva messo i manichini attorno ai polsi durante certi tumulti di San Juan, del novembre '88. Costui, da un incendio all'altro, e dopo aver ascoltato a cicalare alcuni cretini, aveva fatto il fesso a sua volta, al di là di ogni pensabile provvidenza d'indulto del Governatore, o benignazione della Soprana Clemenza (*Cogn.*, 1980, p. 48).

Desonra, para ele, e pesar incurável em todo o curso sideral dos anos, foi não ter chegado em tempo para mandar enforçar em praça pública um tal de Filarenzo Calzamaglia, ou, como todos diziam, Enzo, escapulado da mão da sua justa justiça: pois tinham-lhe colocado as algemas nos pulsos durante certas desordens em San Juan, em novembro de 1688. O sujeito, entre um incêndio e outro, e depois de ficar escutando alguns cretinos tagarelando, portara-se como um idiota, além de qualquer providência imaginável de perdão do Governador, ou benigna ação da Soberba Clemência (*Conh.*, 1988, p. 48).

O trecho nos interessa na medida em que faz emergir, em seus elementos constitutivos, um modelo paródico que, para existir, necessita da referência a um subtexto. Todos os elementos que compõem a cena estão permeados por uma força analógica agindo subterraneamente: da explicitação das datas – 1688 e 1695 –, às passagens em língua maradagalês (máscara ficcional do castelhano<sup>xii</sup>), à especificação toponomástica que se refere à cidade de Pastrufácio, que na época dos fatos denominava-se San Juan (San Giovanni), lembrada por “certi tumulti” que ocorreram lá, à paródia escondida por trás do nome Filarenzo Calzamaglia, chamado Enzo, e ainda da “mano delle giustizia” aos “manichini attorno ai polsi”, para chegar à figura do “Governador”, tudo converge compondo um quadro de indícios intertextuais que remetem a Manzoni e a seu único e conhecido romance, *I promessi sposi*<sup>xiii</sup>. Veremos como essa é apenas uma das muitas passagens em que o romance de Manzoni torna-se um espelho intertextual.

Tudo converge nessa reescritura paródica do romance de Manzoni. Levado à plena explicitação, Filarenzo Calzamaglia é naturalmente Renzo Tramaglino; San Juan, cenário dos “tumulti” [motins] é a Milão manzoniana – em um disfarce que é até duplo, uma vez que o “santo”, re-traduzindo Juan para Giovanni, mostra sua verdadeira essência milanesa –; há, enfim, a data em que os *tumulti* teriam acontecido, em novembro de 1688, data que corresponde só parcialmente à fonte tanto histórica quanto literária. Pois, Manzoni, em obséquio ao gênero do romance histórico, faz referência à “rivolta del pane” [motins do pão], desencadeada entre o dia 11 e o 12 de novembro de

xii Pois idênticas são as línguas literária e puramente ficcional do romance, ou seja, o maradagalês, e o castelhano, língua tanto da Espanha quanto da Argentina conhecida por Gadda no curso de uma viagem de trabalho (1922-24) naquelas terras. Interessa aqui destacar de qual forma esse idioma já é permeado por uma forte intertextualidade que remete tanto a Manzoni, o autor dos *Promessi sposi*, quanto à “meravigliosa lingua di Cervantes”, assim chamada em um conto hispânico de Gadda, isto é, *Domingo del señorito en escasez*. A tríplice relação que se institui entre esse idioma literário e Manzoni, Cervantes, Gadda, explica bem de que modo a invenção romanesca se faz compreensível a partir das sugestões intertextuais que ora oculta ora exhibe.

xiii As correspondências entre *La cognizione* e *I promessi sposi* têm sido minuciosamente reconstruídas pela crítica literária, é suficiente olhar o já citado dicionário Maradagalese-Italiano preparado com cuidado filológico por Manzotti, no qual Filarenzo Calzamaglia é desmascarado como o duplo paródico de Renzo Tramaglino. Não vemos, portanto, a necessidade de reconstruir detalhadamente tais analogias que pertencem à *vulgata* crítica.

1628 e por isso chamada de “San Martino<sup>xiv</sup>”. Há, ademais, “i manichini intorno ai polsi” de Renzo/Filarenzo que é citação literal do romance manzoniano<sup>xv</sup>. E, por fim, a figura do Governador. Este, no romance de Gadda, é mesmo aquele Gonzalo Pirobutirro d’Eltino, termo de comparação a partir do qual é possível medir o aviltamento do estilo trágico, ainda perceptível no nobre ancestral, para o tragicômico que caracteriza o protagonista Gonzalo. As fontes históricas sobre as quais Manzoni estrutura seu romance confirmam o tecido indiciário. O governador espanhol de Milão na época dos motins de San Martino chamava-se Don Gonzalo Fernandez de Cordoba, que na *translatio* paródica gaddiana tornou-se Don Gonzalo d’Eltino, com acréscimo do genitivo enobrecedor. A cena é construída com base em uma manipulação analógica que reconstrói, em um mundo ficcional paralelo àquele manzoniano, praticamente o mesmo evento, desmascarando e deformando tanto o dado histórico quanto o romanesco. O tecido indiciário, nesse sentido, realiza a finalidade paródica escondida no disfarce onomástico e toponímico. Portanto a existência de uma escritura que provoca um subtexto acaba por ativar outro lado da relação: a leitura. O encobrimento do subtexto manzoniano na digressão sobre o antepassado de Gonzalo cria um jogo de indícios com um leitor culto. O leitor ideal (o modelo<sup>xvi</sup>) é nesse caso provavelmente construído sobre a figura de um crítico *continiano*, capaz de desvendar as alusões à cena da literatura, de hoje e de ontem. Portanto esse exemplo de *escritura como écriture* pode ser considerado esotérico, uma vez que oculta ao profano seus mistérios intertextuais.

De qualquer forma, o confronto com seu homônimo antepassado é construído com base em uma oposição de inclinações; porém, na economia da escritura, essas oposições acabam marcando uma continuidade antes que uma contraposição:

Attediato dai clamori della radio, avrebbe voluto una investitura da Dio, non a gestire la Néa Keltiké per gli stipendi di Don Felipe el Rey Católico, bensì a scrivere una postilla al *Timeo*, nel silenzio, per gli stipendi di nessuno (Cogn., 1980, p. 50).

Enfastiado pelos clamores do rádio, teria antes desejado uma investidura de Deus, não tanto para governar a Néa Keltiké pelas prebendas de Don Felipe el Rey Católico, quanto para escrever uma glosa do *Timeo* (*Timéu*), no silêncio, à custa de ninguém (Conh., 1988, p. 49).

Sabe-se, de resto, por outras passagens textuais, que Gonzalo não apenas cultiva a leitura – “spilluzzicava anche, non appena le venisse fatto, certa letteratura d’avanguardia tra ribelle e satanica” (p. 133) –, ou veledade de glosador, mas que escreve realmente:

Fantasticava che la patria maradagalese lo incuorasse a perfezionare quel suo scarabocchio di romanzo: e te molestia incita/ di poner fine al *Giorno*/ per cui, cercato, a lo stranier ti addita. Ma sapeva benissimo che se ne fregavano tutti, nel modo più completo, e che il romanzo, legato a dei personaggi veri e a un ambiente vero, era stupido quanto i personaggi e l’ambiente (Cogn., 2011, p. 170).

Fantasia que a pátria maradagalesa animava-o para aperfeiçoar aquele seu rabisco de romance: e a ti molesta incita/ a pôr fim ao *Giorno*/ pelo qual, procurado, ao estranho te

xiv Em Gadda, porém, a data não é esta, talvez mais por uma inexatidão do autor, do que por um diferimento intencionado.

xv Filarenzo, nome ao qual acrescenta-se o estranho sobrenome de Calzamazaglia, é quase um criptograma que remete à profissão de Renzo no romance de Manzoni, ele é propriamente um *filatore di seta*.

xvi Eco define assim o leitor-modelo: “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (ECO, 1994, p. 15).

indica. Mas sabia muito bem que os outros se lixavam, todos, da forma mais total, e que o romance, ligado a personagens reais e a um ambiente real, era tão estúpido quanto os personagens e o ambiente (*Conh.*, 1988, p. 181).

Inicialmente, Gonzalo entretém-se com a ideia de realizar uma postila ao *Timeo*, diálogo filosófico de Platão; postila que é paradigmática da definição da qual partimos, já que ela é, tecnicamente, exatamente a *escritura de uma escritura*. Aqui, a referência às *humanae litterae* está quase inteiramente explicitada. Esse “quase” é indispensável já que, como será discutido, essa inscrição da obra citada realiza-se na ausência do seu autor: Platão. É, portanto, esperado um leitor que saiba, pelo menos, fazer essa atribuição da obra ao autor. Fora essa pequena colocação – que será retomada em breve –, não sobram zonas opacas, a não ser, talvez, certa projeção autobiográfica que percebe-se entre as linhas, entregue à provocatória afirmação de um trabalho obscuro e não pago, aquilo propriamente intelectual que tanto Gonzalo quanto Gadda cultivam.

Aquilo que segue apresenta, por razões estritamente narratológicas, uma complexidade maior. As veleidades literárias de Gonzalo são, ainda uma vez, colocadas ao centro do discurso. Aprende-se somente agora, graças a essa intrusão (focalização) da voz narrativa nos pensamentos de Gonzalo, que ele escreveu um romance, talvez ainda em forma de esboço, dado que agora precisaria “perfezionarlo” – do latim “perficere”, levar ao mais alto grau de acabamento e finitude. A clássica solução do narrador onisciente que parece transcrever os pensamentos da personagem deixa o lugar à surtida textual de uma estrofe, “e a ti molesta incita/ a pôr fim ao Giorno/ pelo qual, procurado, ao estranho te indica”, marcada tipograficamente por um recuo maior em relação ao texto e separada por uma *indentatura*.

De onde vem essa estrofe e quem é o autor e com qual finalidade tem sido integrada no texto? Não há nenhuma glosa ou nota de rodapé que explicita a proveniência – notas e glosas que diversamente abundam em outras passagens em que a literatura é protagonista. Trata-se, de fato, de uma estrofe mutilada, tirada a ode pariniana<sup>xvii</sup> *La caduta*, composta em 1785. A estrofe é mutilada ou *incompleta* já que apresenta apenas três versos: dois septenários e um hendecassílabo, enquanto a sucessão estrófica da ode é de três septenários e um hendecassílabo. Ainda que as razões dessa incompletude sejam explicáveis pela presença de um áspero *enjambement* entre o verso que fecha a estrofe precedente e aquilo que abre a citada, de tal modo que o sentido lógico teria sido distorcido, é interessante destacar uma reverberação de sentido entre o verbo “perfezionare” e a imperfeição dessa citação estroficamente incompleta<sup>xviii</sup>.

A questão da incompletude, por outro lado, uma vez levantada, provoca efeitos em cascata. Assim, à evidência exotérica do inacabado romance gonzialiano, definido propriamente “scara-bocchio”, acompanham-se provocações que restam ocultas por trás da superfície ficcional, mas que têm a ver com a própria *Cognizione*. Cabe, nesse sentido, questionar, ainda uma vez, o diálogo

xvii Giuseppe Parini (1729-1799) foi um grande poeta neoclássico italiano. Em Gadda, a figura desse *letterato illuminista* que cantou em versos as descobertas científicas torna-se alvo de divertidos golpes paródicos. É inquestionável, no entanto, que por trás das paródias estilísticas e biográficas de Parini e de suas odes aflora uma nostalgia para com uma época em que a literatura podia se dar ao luxo de ser ingênua e admirada. Como para Manzoni, igualmente para Parini sua origem milanesa faz com que Gadda sinta ele como seu precursor.

xviii Ademais: incompleta é também a obra maior de Parini, em relação a qual a citação explicita só uma parte, *Il Giorno* composta entre 1763 e 1765. Outras duas partes são *Il mattino* e *Il Mezzogiorno*.

ficcional, “L’Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l’Autore”, entre Editor (“E.”) e Autor (“A.”), em apêndice a *La cognizione del dolore* (na edição de 1963). Nela, um fantasmático editor e filólogo, quase a contra figura literária de Gianfranco Contini, mencionado na abertura do próprio diálogo, fornece uma explicação interessante sobre as razões da incompletude do texto entregue à imprensa:

*E. Il testo de La Cognizione del dolore deve considerarsi come ciò che rimane, ‘quod superest’, di un’opera che circostanze di fatto esterne alla volontà consapevole, al meditato disegno di lavoro, e però alla responsabilità morale dell’autore, gli hanno indì proibito nonché di condurre a compimento (perficere) ma nemmeno di chiudere<sup>xix</sup> (Cogn., 1980, p. 235).*

E. O texto de *O conhecimento da dor* deve considerar-se como o que sobra, *quod superest*, de uma obra que circunstâncias factuais externas à vontade consciente, ao meditado plano de trabalho e portanto à responsabilidade moral do autor, proibiram-lhe então não apenas levar a termo (perficere) como tampouco concluir (*Conh.*, 1988, p. 211).

Encontra-se novamente a explicitação do verbo latim “perficere” que havia sido identificado como rastro oculto no trecho em que era mencionado o romance “scarabocchio” de Gonzalo. Em suma, uma continuidade não só verbal mas estrutural parece ligar o misterioso romance de Gonzalo a *La cognizione del dolore*. De modo que suspeita-se que o romance de Gonzalo, não “perfeito”, do qual é dito estar “legato a dei personaggi veri e a un ambiente vero”, personagens e ambiente nos quais, na própria citação, é sublinhada a tolice, é o mesmo que o contém como personagem: o protagonista do romance seria, portanto, também, seu oculto autor. Vertiginosa *mise en abyme* inteiramente hipotética que transforma o gênero do romance em autobiografia, ou, utilizando categorias mais atuais, do romance em autoficção. Levada até o final, essa hipótese transformaria radicalmente as relações entre mundo real e mundo ficcional. Não seria mais, portanto, Gadda que se projeta autobiograficamente em Gonzalo, antes Gonzalo que elabora uma construção extremamente complexa que o contém, ocultando-o. Gonzalo, pode-se dizer, inventa um autor chamado Gadda, fazendo com que seu “scarabocchio” imperfeito e inacabado esteja, invisível, sob o olhar de todos. É essa naturalmente uma hipótese extrema<sup>xx</sup>, possível somente pela explicitação das infinitas marcas e respondências que a escritura dissemina no texto, marcas nuas, signos que clamam para ser interpretados.

Com efeito, continuando a decodificação desses rastros nus, como interpretar a inicial “G.” que no diálogo ficcional indicaria o autor? É essa inicial um Gadda ou um Gonzalo? Ademais, a sobreposição entre o presumido autor – cuja misteriosa identidade aponta fatalmente para as inúmeras máscaras da escritura –, aquele “G.”, e o protagonista da *Cognizione*, Gonzalo, pode ser reconstruído com base em fundadas correspondências. Ambos desenvolvem uma idiosincrasia comum, cuja natureza é satírica. Tanto o autor, ao se incluir na moldura ficcional, quanto Gonzalo fazem do menosprezo e da denúncia social uma fecunda figura de inspiração. Escreve nesse sentido o autor:

xix Conservou-se o itálico tal como encontra-se na edição Einaudi; que a tradução da Rocco não conserva. Não podemos ser ingênuos e desconsiderar as ressonâncias que esse caráter/tipo de letra possui, ainda mais num trabalho que questiona a escritura no que concerne a sua materialidade (cfr. 4.2 Signos, grafias, espaçamentos). E sobre o valor de tais marcas, seria suficiente citar Derrida “escrevi, uma vez que o trabalho silencioso dos itálicos e das aspas não lhe devia ser subtraído, como acontece muito frequentemente (e em vez de se questionar apenas sobre o conteúdo dos pensamentos, seria preciso também analisar a maneira pela qual os textos são feitos)” (DERRIDA, 2001, p. 56).

xx Mas não conceitualmente tão nova se já Jung a expressou com essas palavras: “não é Goethe quem criou Faust, antes Faust que criou Goethe” (JUNG, 2007, p. 35). No que concerne à relação invertida entre autor e personagem, ou entre obra e vida, interroga-se praticamente cada página de Borges.

A. *Non si tratta perciò di leggere negli strati o nei nòccioli grotteschi dell'impasto Cognizione una deliberata elettività ghiandolare-umorale di chi scrive (des Verfassers) ma di leggervi una lettura consapevole (da parte sua) della scemenza del mondo o della bamboccesca inanità della cosiddetta storia, che meglio potrebbe chiamarsi una farsa da commedianti nati cretini e diplomati somari*” (Cogn., 1980, p. 238).

A. Não se trata portanto de ler nas camadas e nos carços grotescos da mistura *Conhecimento* uma delibarada eletividade glandular-humoral de quem escreve (des Verfassers) mas sim de ler nela uma leitura consciente (por parte dele) da imbecilidade do mundo e da abobalhada inanidade da chamada história, que melhor poderia chamar-se uma farsa de comediantes nascidos cretinos e diplomados burros (Conh., 1988, p. 213).

Além do conteúdo teórico da afirmação, vale inicialmente a pena destacar a ocorrência das palavras “leggere”, “leggervi”, “lettura” [ler, leitura] que dialogam com o conceito exibido e ao mesmo tempo escondido da mesma proposição, isto é, o de escritor/autor/“(des Verfassers)”, em que o substantivo alemão funciona, considerando a dificuldade do idioma, como uma cripto-citação destinada para poucos<sup>xxi</sup>. Preste-se, outrossim, atenção à emaranhada apresentação do conceito. Temos aqui um autor, “A.”, que fala de si em terceira pessoa, colocando na frase até uma parentética redundante (“da parte sua”) e, por causa disso, estilisticamente marcada.

Isto abre à pergunta: de quem está falando o autor do diálogo, senão de si mesmo? A dificuldade ou a impossibilidade em remontar a uma origem clara por trás das máscaras ficcionais não afeta o laço entre esse autor e Gonzalo. Essa ligação estabelece-se, pelo menos, a partir de uma averção social que é praticamente idêntica para os dois. Assim, à “scemenza del mondo” cientemente interpretada e representada pelo autor, corresponde “l’esperata consapevolezza delle bestiaggine comune” que o próprio autor atribui a Gonzalo. E ainda, insistindo sobre o mesmo assunto:

*L’ossessione di Gonzalo non sembra avere per limite, per punto di deflagrazione, un ‘delirio interpretativo della realtà’ o un sogno gratuito alla don Quijote: nasce e discende ‘dagli altri’, procede dagli altrui errori di giudizio e dalle altrui, singole o collettive, carenze di contegno sociale. Ha per origine, ed elegge quindi a sua cible polemica, la follia e la cretineria ‘degli altri’* (Cogn., 1980, p. 241).

E. A obsessão de Gonzalo não parece ter como limite, como ponto de deflagração, um «delírio interpretativo da realidade» ou um sonho gratuito no estilo de Dom Quixote: nasce e decorre, ao contrário, “dos outros”, provém dos erros de julgamento alheios e das alheias carências, singulares ou coletivas, de comportamento social. Tem como origem, e elege portanto como sua cibe polémica a loucura e a imbecilidade “dos outros (Conh., 1988, p. 216)

E logo depois:

*“In Gonzalo vige ed opera una continua critica della dissocialità altrui [...] Gonzalo è insofferente della imbecillagine generale del mondo, delle baggianate della ritualistica borghese”* (p. 241), “Em Gonzalo vigora e opera uma crítica contínua da dissociabilidade alheia [...] Gonzalo não suporta a imbecilidade geral do mundo, as palhaçadas do cerimonial burguês” (Cogn., 1980, p. 217).

O detonador satírico é, portanto, o mesmo: o autor e a personagem compartilham um pensamento e uma escritura – não esqueçamos que também Gonzalo é romancista – a qual constitui-se

xxi Talvez a um leitor em particular: aquele Gianfranco Contini que conhecia a língua alemã tendo ensinado filologia em Freiburg.

para reação à estupidez ou tolice do mundo. Assim, o romance realista de Gonzalo, “legato a dei personaggi veri e a un ambiente vero” mas “stupido quanto i personaggi e l’ambiente” (Cogn., 2011, p. 170), corresponde ao critério de objetividade exposto pelo autor: a sátira é a forma de realismo mais certa quando é a realidade a tornar-se tola.

### Referências bibliográficas:

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONTINI, Gianfranco. *Quarant’anni di amicizia*. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988). Torino: Einaudi, 1989.

DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

----- *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério de Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

----- *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 2008.

DONNARUMMA, Raffaele. *Gadda: Romanzo e pastiche*. [Palermo]: Palumbo, 2001.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

GADDA, Carlo Emilio. *1: Romanzi e racconti*. A cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti. Milano: Garzanti, 2011.

\_\_\_\_\_. *2: Romanzi e racconti*. A cura di Giorgio Pinotti, Dante Isella, Raffaella Rodondi. Milano: Garzanti, 2011.

\_\_\_\_\_. *2: Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*. A cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli. Milano: Garzanti, 2008.

\_\_\_\_\_. *La cognizione del dolore*. Milano: Einaudi, 1980.

\_\_\_\_\_. *La cognizione del dolore*. Milano: Garzanti, 2011. Ed. dig.

\_\_\_\_\_. *O Conhecimento da Dor*. Trad. Mario Fondelli. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

\_\_\_\_\_. *Eros e Priapo*. In: *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*. Milano: Garzanti, 2008.

\_\_\_\_\_. *Un gomito di concause. Lettere a Piero Citati (1957-69)*. Milano: Adelphi, 2013.

\_\_\_\_\_. *Come lavoro (1949)*. In “The Edimburgh Journal of Gadda Studies”: <http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/essays/comelavoro.php>. Data último acesso: 30/05/2017.

JUNG, Carl. *Scritti scelti*. A cura de Joseph Campbell. Milano: Red, 2007.

MANZONI, Alessandro. *I promessi sposi*. Milano: Mondadori, 1995.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipé-lago Editorial, 2008.

REJMAK, Barbara. *La nascita di uno scrittore "barocco": fortuna critica di Carlo Emilio Gadda negli anni Trenta*. Napoli. S. D.

SANTIAGO, Silvano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora Alves, 1976.

SEGRE, Cesare. *Semiotica filologica*. Testo e modelli culturali. Torino: Einaudi, 1979.

SPITZER, Leo. *Perspectivismo linguístico en el Quijote*. In: *Linguística e história literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1974. P. 135-246.

## CURRÍCULO DO AUTOR

Doutorando na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Fabrizio Rusconi é professor de língua e cultura italiana. Recentemente um seu texto foi publicado em um livro lançado na Itália, *Guido Morselli: un gattopardo del Nord* (Pietro Macchione Editore, 2016). Possui vários artigos publicados em revistas acadêmicas da área de italianística. É bolsista Capes.