

**Tudo muda para que tudo mude:
o “destino” de ser Sul em *L'arte della gioia*
de Goliarda Sapienza**

*Everything changes so that everything changes:
the "destiny" of being South in L'arte della gioia by
Goliarda Sapienza*

Qual Sul, quais Suis? Quem fala.

*Imparai a leggere i libri in un altro modo.
Man mano che incontravo una certa parola, un certo aggettivo,
li tiravo fuori dal loro contesto e li analizzavo
per vedere se si potevano usare nel “mio” contesto¹
(Goliarda Sapienza, L'arte della gioia)*

CARLA PANICO²

¹ Nota da edição (tradução livre): “Eu aprendi a ler livros de outra maneira. Como eu conheci uma certa palavra, um certo adjetivo, eu os tirei do seu contexto e os analisei para ver se poderiam ser usados no contexto ‘meu’.”

RESUMO:

O presente trabalho propõe uma análise do romance *L'Arte delle Gioia*, de Goliarda Sapienza, com base em uma perspectiva de crítica pós-colonial e feminista em diálogo com o quadro teórico das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2014). No seu posicionamento duplamente periférico – no Sul geográfico (*Meridione*) e no Sul Epistêmico (mulher) –, o personagem Modesta, e com ela a autora Goliarda, mostra um percurso possível de reconciliação com as nossas identidades complexas, de descolonização dos nossos destinos.

Palavras-chave: *L'Arte delle Gioia*; Goliarda Sapienza; Epistemologias do Sul; Questão do Sul.

ABSTRACT:

This paper proposes an analysis of Goliarda Sapienza's novel *L'Arte delle Gioia*, based on a perspective of postcolonial and feminist critique in dialogue with the theoretical framework of Southern Epistemologies (SANTOS, 2014). In its doubly peripheral position - in the geographic South (*Meridione*) and Epistemic South (woman) - the Modesta character, and with her the author Goliarda, shows a possible path of reconciliation with our complex identities, of decolonization of our destinies.

Key words: *L'Arte delle Gioia*; Goliarda Sapienza; Southern Epistemologies; Southern Question.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste texto é de propor uma análise do romance *L'Arte delle Gioia*, da autora italiana Goliarda Sapienza, em uma perspectiva de crítica pós-colonial e feminista em diálogo com o quadro teórico das Epistemologias do Sul (SANTOS, 2014). O meu propósito era o de aplicar uma atitude pós-colonial às linguagens narrativas dentro do espaço do norte global que constitui o meu campo de trabalho: especificamente, a minha perspectiva se situa no estudo das relações coloniais distribuídas dentro da Europa mesma, e das reproduções de “Sul” nesse continente.

A reflexão que inspirou o presente texto, todavia, foi para mim particularmente desafiadora. Ao longo do seminário de *Estudos Pós-Coloniais no Espaço da Língua Portuguesa*³, fui estimulada a refletir sobre a questão das representações literárias nos espaços pós-coloniais

² Gostaria de agradecer à Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT, Portugal) por parcialmente financiar este trabalho através da bolsa PD/BD/142794/2018.

³ Participei desse seminário no ano letivo 2017/2018 no âmbito do programa doutoral em Pós-colonialismo e cidadania global do Centro Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. O seminário foi coordenado pela professora Catarina Martins, a quem agradeço.

através da multiplicação das categorias de análise e de reprodução de subalternidade, de resistência e de identidade. Não unicamente as categorias da raça e do colonialismo, mas também aquelas do gênero, do corpo, da própria linguagem como ferramenta de opressão e de emancipação.

Todas essas categorias produzem forçosamente uma discussão constante, não apenas dos textos literários ou da produção bibliográfica: o que estava a ser questionado tinha muito a ver com a identidade, individual e coletiva, de quem lê, de quem escreve, de quem atua nas histórias. Para introduzir este trabalho, chegando a esse ponto, é preciso compartilhar uma parte de reflexão que tem a ver com o lugar de fala de quem escreve.

O presente texto, também sendo focado em uma obra literária, contém poucos elementos de crítica literária, sendo a minha formação distante desse âmbito. Enquanto historiadora e antropóloga, o tema de pesquisa no qual me formei sempre foi aquele dos “Sul internos”. Especificamente, me formei no estudo da “*Questione meridionale*” (GRAMSCI, 1991), ou seja, na definição de Antonio Gramsci, o conjunto das relações de poder que produziram, historicamente, o Sul de Itália como espaço da subalternidade dentro do projeto do Estado-nação italiano. Essa “subalternidade” tem muitas acepções diferentes, desde a econômica e a política – expressa no constante desnível de riqueza sempre presente desde a unidade nacional entre norte e sul – até as acepções culturais. Em particular, as “representações”, como expressão e produção de cultura, sempre tiveram um papel fundador na criação e na manutenção da inferioridade – racial, étnica, religiosa, estética – das populações “*meridionali*”, ou seja, do Sul Itália.

A nação italiana, a “comunidade imaginada” (ANDERSON, 1991) por excelência dentro da história ocidental do Estado-nação, formou-se em torno de um repertório de imagens e narrativas nacionais populares que têm sido um exemplo emblemático do caráter arbitrário da forma de nação peculiarmente europeia. Em torno à *honra da nação*, foi construída a partir do zero uma pretensa homogeneidade cultural do povo italiano, feita de símbolos estéticos, mas acima de tudo construída através de *romances feuilleton*, canções, revistas e mitologias populares. Principalmente, a grande narrativa do empreendimento de Garibaldi – o herói que “unificou” as duas Itália – inventou um “caráter adequado” de homens e mulheres italianos, onde não havia sequer uma língua nacional.

Refiro-me à interpretação da história do *Risorgimento* italiano que se identifica nas obras de Alberto Mario Banti, em particular no texto intitulado *L'onore della Nazione* (BANTI, 2005) – A honra da nação. A perspectiva específica assumida por Banti reside na metodologia da História Cultural, que o próprio autor define como “ciência do intertexto”. Nesse sentido, referindo-se a

uma parafernália teórica explicitamente emprestada a Foucault, Banti traça o desenvolvimento da ideia de "nação" dentro da história da Itália, do *Risorgimento* até a Grande Guerra, perseguindo o que ele chama de "espessamento discursivo". Trata-se de formações discursivas interconectadas entre diferentes objetos "textuais" – em primeiro lugar romances, mas também canções, revistas e repertórios iconográficos – que são implementados por "comunidades interpretativas" específicas. A hipótese é que o discurso nacionalista tem um fundo comum que usa principalmente imagens, figuras, mitos e tropos compartilhados. No caso do nacionalismo italiano – mas, deve-se acrescentar, Banti acredita que mesmo o nacionalismo do Reino Unido, o da França e o da Alemanha são modulados em uma formação discursiva "de fundo" comum a essas culturas –, é particularmente destacado como o discurso nacionalista do século XIX se estruturou dentro de uma certa definição de papéis de gênero e um certo imaginário racial que alimentaram o significante da "pátria" com uma estetização muito forte da violência e de uma agressividade viril e misógina.

Nessa história, um exemplo de dispositivo tipo "orientalista" foi implantado de maneira exemplar desde a Unificação da Itália, ou seja, a criação e difusão de imagens, estereótipos e imaginações performativas populares, tais como produzir a existência de um Sul irreparavelmente malévol, atrasado, criminoso, inferior.

A questão central que acho importante sublinhar é que é impossível perceber o desenvolvimento histórico das relações de poder entre Norte e Sul de Itália e a produção da “linha abissal” (SANTOS, 2007 e 2014) que individua esse Sul como subalterno se não consideramos o papel da representação neste processo. A *Questione meridionale* não é – e nunca foi – unicamente questão econômica e política, mas foi sempre também uma luta de falas e gramáticas, onde a subalternidade correspondia, em primeiro lugar, à produção de uma condição de impossibilidade de autorrepresentação.

O Sul foi inteiramente contado na língua do Norte, e, em consequência, segundo a definição de Boaventura de Sousa Santos, “produzido como ausente”. Como escreve, sobre este assunto, o historiador do Sul da Itália Francesco Festa (FESTA, 2013), o Sul opunha-se ao Norte, e o Norte espelhava-se no Sul, em virtude do dispositivo que Edward Said chamava de "Orientalismo": todas aquelas formas em que uma parte do mundo imagina outra para dominá-la.

Existe, já há uns anos, uma extensa lista de textos e autores que lidam com o assunto das representações coloniais do Sul da Itália – tanto no sistema literário italiano como na tradição europeia da literatura de viagem conectada com o “Grand Tour” do fim do século XIX. Complexamente, essa linha de estudos é chamada de “*Orientalismo all’italiana*” (FESTA, 2013) ou

“*Orientalism in one country*”, segundo a definição da estudiosa Jane Schneider (SCHNEIDER, 1998)⁴.

O resumo dessa tipologia de atitude e de objeto de estudo que tratei de desenvolver até agora é preciso, para mim, para explicar o contexto teórico onde sempre se enfocou a minha formação. Todavia, apertando-me à crítica pós-colonial no âmbito da literatura, comecei a reparar um espaço vazio bastante consistente dentro desse quadro teórico. Não unicamente como estudiosa do Sul da Itália, mas também a partir da minha experiência pessoal de vida e de ativismo – ou seja, enquanto *meridionale* e enquanto mulher do Sul da Itália –, me apercebi de que não conseguia resposta a uma pergunta: qual é a nossa narrativa?

Em outras palavras, o silenciamento do Sul como espaço de produção discursiva, a produção da ausência, a invisibilização das vozes – e em primeiro lugar das vozes das mulheres do Sul – tinham afetado profundamente também o meu próprio olhar rumo à possibilidade de representar o Sul. De um lado, eu podia, sem nenhuma dificuldade, elencar dezenas de romances e novelas onde seria possível recuperar a genealogia dos diferentes estereótipos sobre o Sul da Itália, e com certeza sobre as mulheres da região enquanto sujeitos de um duplo silenciamento, também exercitado por causa da presença, de toda maneira maior, dos intelectuais e escritores homens do Sul da Itália. Do outro lado, descobri que me faltava completamente a noção de onde procurar palavras nas quais pudesse “reconhecer” o Sul e a experiência feminina disso, ou seja, palavras nas quais reconhecer-se.

GOLIARDA. PALAVRAS CONTRA A AUSÊNCIA.

Partindo da posição de desconforto causada pela falta de narrativas nas quais pudesse reconhecer e enquadrar minha experiência do Sul e indagando a minha biblioteca, física e biográfica, surgiram relativamente poucas opções. Nas 12 páginas que contêm todas as referências bibliográficas da minha tese de mestrado – que teve como tema, exatamente, a *Questione meridionale* –, encontro unicamente uma autora que corresponde às características que estabeleci (mulher, do Sul da Itália, narradora): Anna Maria Ortese, autora de “*Il mare non bagna Napoli*”, texto sobre as transformações da cidade de Nápoli depois da Segunda Guerra Mundial.

Pouco conhecida e pouco estudada, certamente ausente nos programas escolares, essa

⁴ Na impossibilidade de resumir a questão e o inteiro debate neste artigo, segue uma pequena lista dos textos básicos sobre o assunto: Festa (2011; 2013); Moe (2002); Petruszewicz (1998); Petruszewicz, Schneider & Schneider (2009); Schneider (1998).

autora tem sido citada nos últimos anos talvez com alguma maior assiduidade exclusivamente em comparação com a (muito mais) conhecida Elena Ferrante, que é o segundo nome da minha lista pessoal. Nesse caso, Elena Ferrante é o pseudônimo de uma escritora cuja verdadeira identidade era há até pouco tempo desconhecida pelo público. Esse mistério provavelmente constituiu uma parte do extraordinário sucesso que a quadrilogia dela – *L'amica geniale* – conheceu nos últimos anos. Com certeza se trata de um caso literário muito interessante, mas que se popularizou sobretudo no mundo anglófono, provavelmente por causa da projeção estetizada do Sul da Itália que consubstancia o imaginário de férias de americanos e ingleses.

A essas duas autoras acrescentei a memória da leitura dos romances “sicilianos” de Dacia Maraini, que na minha família eram passados entre mães e tias durante as férias de verão na Isola – onde moram uns parentes distantes. Essa escritora italiana dos anos 1930, apesar de ser considerada uma das vozes femininas de referência, falando sobre o Sul da Itália exatamente por causa dos textos que dedicou à Sicília, na realidade passou nessa terra poucos anos da sua vida, na vila dos avós maternos.

A minha revisão bibliográfica parava aqui.

Foi assim que, pesquisando entre as lembranças de conversações com companheiras e amigas, cheguei a ter nas mãos um livro de mais ou menos 500 páginas, um título que me questionava e uma autora com nome pouco comum: *L'arte della gioia*, de Goliarda Sapienza. A razão pela qual esse texto chegou com dificuldade às bibliografias do Sul da Itália – e pela qual eu mesma a encontrei mais nas conversações com ativistas da minha geração – faz parte da história do próprio livro e de sua autora.

Goliarda Sapienza foi uma escritora e atriz que nasceu na Sicília, a ilha que constitui o extremo Sul da Itália, em 1924. Foi feminista, anarquista, antifascista. Estudou na Academia de Arte de Roma, onde morou a partir dos 16 anos. Ali recitou no cinema e no teatro e tomou parte ativa na resistência contra o fascismo, juntamente com seus pais. Sua família era de socialistas e revolucionários, a ponto de Goliarda não ter frequentado a escola pública primária para não receber uma educação fascista.

A partir dos anos 1950, ao lado da carreira de atriz, começa a publicação dos seus textos literários, que se interrompe quando ela é, primariamente, presa por roubo e depois enfrenta uma série de depressões que culminam em diversas tentativas de suicídio. Experimenta, nesse contexto, o cárcere e o hospital psiquiátrico, inclusive a terapia com eletrochoque.

Os eventos dessa fase da sua vida são fundamentais para se perceber a quantidade de vida e de urgência de viver que se canaliza na obra na qual ela enfocou, de maneira quase catártica,

todo o seu renascimento humano. Goliarda, de fato, dedica os dez anos seguintes à escritura de *L'arte della gioia*, entre a metade dos anos 1960 e os 1970. Foi uma experiência de escrita e de vida passional e totalizante, que absorveu a sua existência, as suas energias, os seus recursos econômicos e humanos. Goliarda acabou um texto que contava quase 700 páginas e que a deixou empobrecida e cansada.

Todavia, *L'arte della gioia* foi um manuscrito que ficou 20 anos no fundo de um armário. Foram 20 anos de recusas por parte de todas as editoras e de revisões críticas extremamente negativas, que tornaram impossível a publicação. Na cultura italiana conservadora daqueles anos, o livro constituía, no fundo, um potencial escândalo.

Na metade dos anos 1990, Angelo Pellegrino decide publicar uma primeira edição integral do texto por uma pequena editora – *Stampa alternativa*⁵. Goliarda começa uma obra de correção do manuscrito, que, infelizmente, não consegue terminar: ela faleceu, repentinamente, em 1996.

A primeira edição do livro é publicada no ano de 1998, com uma distribuição extremamente pequena – são impressas menos de 1.000 cópias – e uma difusão quase inexistente. O texto basicamente não atinge qualquer reconhecimento, e as poucas críticas que recebe são negativas. Todavia, uma dessas poucas cópias conseguiu, por acaso, chegar a Paris.

Numa época muito distante daquela da sua escritura, esse livro começa a ressoar nos ambientes do novo debate político, do novo feminismo – é preciso pensar que são mais ou menos os anos do feminismo “da terceira vaga”, como se define, dentro do feminismo do norte global, a época na qual explode a *queer theory*.

L'arte della gioia é traduzido e publicado em francês, tendo enorme êxito. Enquanto na Itália ele é ainda completamente ignorado, o livro é traduzido em inglês, alemão, espanhol e português. Somente em 2008 uma nova edição integral torna o livro disponível em italiano.

Paradoxalmente, em consequência, *L'arte della gioia* é um livro que se tornou texto de referência na mais recente geração do feminismo italiano: aquela da “quarta onda”, substanciada por mulheres e raparigas que são as potenciais sobrinhas de Goliarda.

A história editorial do texto, que resumi até esse ponto, não tem unicamente o objetivo de fornecer informações biográficas e de contexto: é uma passagem necessária para visibilizar o silenciamento sistemático e coerente que esta voz periférica – a das mulheres e do Sul – recebeu durante mais ou menos 30 anos de história da Itália. Goliarda – e com ela os seus personagens imorais e pouco convencionais, mas em primeiro lugar o seu protagonista, aquele Sul em violento

⁵ As informações sobre a publicação do livro chegam quase todas do ensaio “*La lunga marcia dell'Arte della gioia*”, de Angelo Pellegrino, publicado como introdução à edição Einaudi de 2008.

contraste com os estereótipos desde sempre construídos sobre ele – é a subalternidade que não deve falar, é ausência produzida.

O resgate da história de Goliarda – e de Modesta, Beatrice, Carlo e toda a imensa “família” eletiva que a autora reproduz ao longo das páginas – é, ele mesmo, um ato que quero definir como “sociologia das emergências” contra a “sociologia das ausências” (SANTOS, 2004), dentro do quadro da “epistemologia do Sul” (SANTOS, 2014). Isso vale sobretudo se considerarmos a descoberta coletiva que o texto, a partir de uma periferia interna, está vivendo dentro dos novos movimentos sociais em toda a Itália. Essa inversão da prioridade epistemológica entre centro e periferias, que questiona também as categorias da política não hegemônica e dos movimentos sociais, aparece como a grande herança que *L'arte della gioia* deixou aos seus leitores e às suas leitoras.

O MERIDIONE. QUEM CONTA A HISTÓRIA, QUEM CONTA AS HISTÓRIAS?

Um dos aspectos que eu considero mais inovadores do texto é exatamente aquele de pintar – a partir de uma perspectiva feminina e situada no Sul – um mural complexo de 50 anos de história de Itália. Como escreveu Laura Fortini: “*L'arte della gioia non é um romanzo siciliano, e se lo é, lo é solo perché fa dell'isola il mondo intero, senza mai negare la precisa collocazione geografica della storia, che há luogo quasi interamente in Sicilia.*”⁶ (FORTINI, 2011, p. 116).

Embora o texto se desenvolva mais ou menos inteiramente dentro da Sicília e à volta da vida de uma mulher – Modesta, nascida no primeiro dia de 1900 –, o seu objetivo não é – ou não é unicamente – o de narrar uma história local; ao contrário, Goliarda parece querer representar a história nacional, numa época especificamente densa, com as duas guerras mundiais, a chegada e o fim do fascismo, a resistência, o novo ordenamento do Estado Republicano, com um olhar de Sul. Na grande narrativa constitutiva do Estado-nação italiano, a história da Itália sempre correspondeu à história do centro-Norte, basicamente a única contada nos livros; as outras histórias, as do Sul, ficavam representadas unicamente como histórias locais ou folclóricas, como contos das periferias não domesticadas daquela narrativa. Da mesma maneira, como reconstrói Banti – já citado anteriormente –, a história da Nação era uma história masculina, feita de heróis

⁶ Nota da edição (tradução livre): “*L'arte della gioia* não é um romance siciliano e, se é, só o é porque faz da ilha o mundo inteiro, sem nunca negar a exata localização geográfica da história, que ocorre quase inteiramente na Sicília.”

guerreiros e padres fundadores. As mulheres, dentro dessa narrativa, ficavam apenas no papel de vítimas que tiveram que ser salvas pelos heróis nacionais e garantias da continuidade biológica da comunidade nacional.

Ao contrário, a operação epistemológica de Goliarda é uma radical inversão na maneira de contar – quase uma reapropriação da possibilidade de contar-se – feita pelos sujeitos que moravam “nas margens da(que) história”. Esta expressão chega dos *Cadernos do Cárcere* de Antonio Gramsci, em particular do *Quaderno 25*, que leva o título “*Ai margini della storia. Storia del mondo popolare e subalterno.*” É especificamente nesse texto que Gramsci teoriza a noção de subalternidade. Como já foi explicado por muitos críticos (GREEN, 2009), essa concepção é desenvolvida, para Gramsci, de maneira muito conectada com a sua reflexão sobre a *Questione meridionale*. Quando teorizou os subalternos, com certeza Gramsci não partia de uma abstração; ao contrário, ele teve constantemente a referência material dessas figuras nos camponeses do Sul da Itália.

O ponto mais importante é que, na mesma reflexão de Gramsci que chega ao desenvolvimento desse conceito, o ponto de partida da ideia de subalternidade não tem a ver com hierarquias econômicas nem políticas. O subalterno, segundo Gramsci, é o que não tem acesso à sua própria história, que não tem a possibilidade de contá-la: exatamente o que acontecia com os camponeses do Sul da Itália, excluídos pela narrativa nacional.

Parafrazeando Spivak (1988) – que mudou esse conceito, acrescentando também a dimensão do gênero –, na narração de Goliarda Sapienza “a subalterna” pode finalmente falar, e não unicamente para contar a sua história pessoal, mas para ser sujeito daquela História com *h* maiúsculo, que é sempre representada como masculina e situada no Norte.

Desse ponto de vista, o texto inteiro é uma constante negação do principal estereótipo sobre o Sul da Itália: aquele imaginário que o define como a periferia “fora da história”, onde nada se passa e nunca se passou, o lugar sempre igual a si mesmo, porque, na melhor hipótese, é o espectador do desenvolvimento histórico.

Como Homi Bhabha escreveu no texto “*The location of culture*” (BHABHA, 1994), de fato uma parte fundadora da maneira colonial de construir as representações do “outro” é exatamente aquela que está baseada na descrição dela e dele como fixos, imutáveis, eternamente iguais a si mesmos. O objetivo, concordando com Bhabha, é fixar o outro na sua dimensão de diferença, diferença que não pode ser mudada e que, ao mesmo tempo, é basicamente sempre pejorativa e conectada à inferioridade.

Nesse sentido, o que Bhabha sublinha é que as representações não são julgáveis enquanto

simplesmente “*good or bad*”, em relação a quanto elas são verdadeiras e ligadas à realidade. Pelo contrário, têm de ser analisadas do ponto de vista dos processos de produção de subjetividade pelos quais são responsáveis.

Um dos maiores topos da literatura “orientalista” sobre o Sul de Itália é aquela ideia de “fixidade” e de “tradição” que se torna quase uma maldição da qual não há possibilidade de escapar. Essa tipologia de construção estética do Sul já estava muito presente na literatura de viagem do *Grand Tour*, da qual já falamos, e se confirmou na época do processo de unificação nacional. Mas, sobretudo, do ponto de vista da produção de subjetividade, esse estereótipo foi sucessivamente interiorizado e repetido pelos mesmos autores da literatura do Sul da Itália ao longo de todo o 1900, numa espécie de processo de *mimicry* (BHABHA, 1994). Como sublinha Polizzi (2016), essa imagem fixa do Sul foi reproduzida pelos mais conhecidos escritores sicilianos do século XX, como De Roberto, Sciascia, Verga, Tomasi di Lampedusa.

Este último, em particular, considerado um dos autores de referência da literatura do Sul da Itália, é principalmente conhecido pela sua obra “*Il Gattopardo*”. Esse texto, escrito nos anos 1950, adaptado num filme muito conhecido de 1963, era ambientado durante os anos do *Risorgimento* – ou seja, do processo de unificação da Itália. Enfocado na história de uma grande família da aristocracia siciliana, o texto se concentra sobre a melancolia de “fim de império” que os nobres do Sul da Itália – até àquela altura garantidos pelo sistema de poder da corte real dos Borboni, que reinavam sobre a região – experimentam perante a transformação nacional do país. A classe aristocrática sente a proximidade do fim da sua supremacia, mas, ao mesmo tempo, tem a certeza de que, apesar de ela ser formalmente destituída em favor de novos poderes, a mudança é só aparente, enquanto simples alternância de dirigentes num sistema opressivo que se mantém forte sobre as classes populares.

A unidade nacional, então, mudaria unicamente o nome e a colocação geográfica do poder. Mas deixaria o Sul da Itália na sua habitual fixidez, numa espécie de apatia rumo aos eventos políticos e humanos, de que os poderosos permaneceriam se aproveitando, conforme a máxima “*se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi*”⁷.

Esse espírito – sintetizado na bem conhecida frase dita no final do filme “tudo muda para quem nada muda” – tornou-se, ao longo dos anos, uma pedra angular do discurso anti-Sul, incluído aquele supostamente “autocrítico”. Uma espécie de maldição que apagava qualquer possibilidade de iniciativa política no Sul, condenando-a à simples expressão de imobilismo egoísta e hipócrita.

⁷ Nota da edição (tradução livre): “Se queremos que tudo se mantenha como é, é preciso tudo mudar.”

L'arte della gioia, mostrando com simplicidade como a ditadura, a guerra e as paixões políticas antagonistas se desenvolveram no teatro de uma ilha no meio do Mediterrâneo, representa um Sul que é espaço de produção intelectual, debate político e organização de vanguarda na altura do antifascismo, em conexão com os movimentos do Norte e da Europa. E, apesar de Modesta ser um personagem com certeza não comum naquela altura e naquele lugar, o seu papel extraordinário tem as suas origens na marginalidade mais violenta. Modesta nasce pobre, é uma mulher e mora na província de Catânia – fora também da dimensão da cidade. Mas desse mesmo posicionamento periférico ela consegue, de toda maneira, traír o destino que a história – por razões geográficas, de gênero e de classe – tinha pressuposto para ela.

Desse ponto de vista, minha ideia é que o fio condutor de *L'arte della gioia* seja exatamente a possibilidade de escapar ao destino: os diferentes personagens do texto – em primeiro lugar, a própria Modesta, a “*carusa tosta*”, a rapariga forte protagonista do romance – parecem estar concentrados em invalidar o papel (social, cultural) que lhes foi atribuído.

Modesta representa, encarnado na sua vida, um constante desafio ao “fatalismo meridionale” que sempre foi atribuído às populações do Sul da Itália para considerá-las culpadas do seu próprio atraso. Desse ponto de vista, como escrito no título de um documentário sobre Goliarda Sapienza, o livro *L'arte della gioia* é “L'Antigattopardo”⁸: o texto que conta um Sul onde “tudo muda para quem tudo muda”.

BEATRICE. O CORPO TAMPOUCO É UM DESTINO.

*I morti hanno torto se dopo la loro morte non c'è qualcuno che li difenda.*⁹
(SAPIENZA, 2008, p. 305)

A dimensão do corpo – como ferramenta de conhecimento e, ao mesmo tempo, espaço de emancipação – é absolutamente central em todo o texto de *L'arte della gioia*. Com certeza, a dimensão feminina de Modesta está estritamente conectada à sua corporeidade, seja do ponto de

⁸ Pensei no título e no argumento desse ensaio antes de conhecer a existência desse documentário, realizado pela *Società italiana delle letterate*. Fiquei positivamente impressionada com a ressonância de pensamentos sobre esse ponto que encontrei entre os materiais que consultei sobre *L'arte della gioia* – também o texto de Polizzi já citado faz a ligação com Tomasi di Lampedusa. O documentário aqui citado não é de fácil aceso; é preciso agradecer a Pina Mandolfo e à *Società italiana delle letterate*, que disponibilizaram o vídeo.

⁹ Nota da edição (tradução livre): “Os mortos estão errados se após a morte deles não houver ninguém para defendê-los.”

vista do “direito ao corpo” que ela exercita constantemente na sua pesquisa de prazer e sexualidade livre e não convencional, seja do ponto de vista do conhecimento situado e parcial que se determina mediante isso¹⁰.

Todavia, resulta impossível analisar essa dimensão no presente ensaio, também porque a quantidade de contributos teóricos produzidos na crítica literária desse romance sobre esse tema é muito vasta. Quero propor apenas uma reflexão específica sobre um dos muitos significados que o tema do corpo assume em *L'arte della gioia*, e é a conexão que podemos estabelecer entre a dimensão corpórea e a questão do Sul, objeto deste ensaio.

No seu ensaio “*The art of change. Race and body in Goliarda Sapienza's L'arte della gioia*”, Polizzi (2016) enfoca a dimensão racial que os corpos da novela evocam e, ao mesmo tempo, desconstroem. Nomeadamente, o autor chama a atenção para a presença de corpos deformados e “monstruosos” que acompanha todo o texto e sobre a constante significação e ressignificação da deficiência física proposta no romance. Vou tentar brevemente contextualizar este tema e a maneira como se conecta com a história da “*Questione meridionale*”.

Um aspecto fundamental da construção “colonial” do imaginário sobre o Sul da Itália que ainda não nomeamos é aquele que se conecta mais diretamente com a construção racial – no sentido mais propriamente biológico e antropológico – das populações *meridionali*. Mais especificamente, este conjunto de representações tem o seu fundamento mais conhecido e difundido na ciência positivista do século XIX. O representante principal deste domínio dos estudos foi o antropólogo Cesare Lombroso, que – juntamente com seu melhor discípulo, Alfredo Niceforo – constituiu as bases científicas do preconceito contra os *meridionali*. Desde seu trabalho de campo desenvolvido na Calábria – a região do Sul mais perto da Sicília – até a escrita do seu texto mais conhecido – *L'uomo criminale* –, Lombroso baseava as diferenças psicológicas e antropológicas na inferioridade racial dos italianos do Sul – que pertenciam à raça “mediterrânea”, e não à “ariana” dos italianos do Norte. A ideia de Lombroso era a de uma “degeneração” física e moral que constituía o destino inevitável – inevitável exatamente porque inscrito na própria biologia – das populações do Sul, e que ameaçava as do Norte em caso de contato. O método científico de Lombroso baseava-se na ciência que, depois dele, foi chamada de “fisionômica”, ou seja, a análise das características estéticas – do rosto, dos ossos, dos crânios, dos corpos – para determinar características morais e antropológicas – no caso do Sul de Itália, por exemplo, o menor nível intelectual e a tendência criminosas.

¹⁰ Acho que nesse sentido funcionaria muito bem o conceito de “corpopolítica” utilizado por Ramon Grosfoguel, no sentido da reivindicação de uma política “dos corpos postos em estado de minoritariedade”.

Como sublinha Polizzi, esta tipologia de teorias reflete-se muito dentro da literatura do Sul da Itália da mesma época, dentro daquele processo de autoestereótipo tão difundido de que falamos antes. Nomeadamente, Polizzi analisa nesse sentido o romance “*I vicerè*”, de De Roberto: o que se evidencia nesta análise é uma obsessão pela representação da deficiência física como símbolo de “degeneração”, ou seja, como sinal e manifestação de um destino negativo e inevitável reservado aos personagens e à descendência deles. Quando aparece uma deficiência física, por fim, “algo correu mal” com o destino da família, que, inevitavelmente, vai ao encontro da disrupção, dissolução, extinção: os corpos não convencionais são, no fundo, o sinal de uma maldição da qual não se pode escapar.

Em *L'arte della gioia*, ao contrário, a presença desses “corpos incômodos” tem um valor completamente diferente. O caso evidente é o da família Brandiforti – a antiga linhagem aristocrática, na qual Modesta consegue entrar, resgatando a sua infância de pobreza e conseguindo o papel de princesa. Nonna Gaia, idosa matriarca, representante do “fatalismo meridionale”, mora já quase sozinha numa enorme vila no campo. A casa tem imensos quartos vazios e povoados de silêncio e fantasmas, porque a velha matriarca decidiu que a linhagem está destinada à extinção e, de alguma maneira, vive antecipando aquela mesma extinção. O nascimento de filhos com deficiências – principalmente de Ippolito, que, na primeira fase do romance, nunca aparece e é simplesmente nomeado como “a coisa” – assinala a presença de uma maldição que deve ser cumprida: “*qualcosa nel sangue é andato marcio*”¹¹ (SAPIENZA, 2008, p. 70), diz Nonna Gaia. Daí para frente, uma série de mortes imprevistas e cruéis parecem confirmar a sentença da avó, que cumpre a maldição favorecendo a extinção da família e, de fato, convivendo com a morte como já acontecida: cada quarto da casa fica deixado exatamente como no dia da morte do seu morador, na eventualidade do retorno. “*Affinché volendo, chi se n'è andato possa tornare*”¹² (SAPIENZA, 2008, p.61): os vivos já não importam, porque o único papel que eles podem ainda recitar é aquele de cumprir a profecia revelada nos corpos deformes. O determinismo racial de Nonna Gaia, baseado na teoria do “sangre deteriorado” e do “cérebro apodrecido” da sua família, corresponde perfeitamente às representações raciais da antropologia positivista, que encontramos também no espelho dos autores do Sul Itália como De Roberto.

Mas, do outro lado, a chegada e a ascensão social de Modesta na família dos Bradiforti é uma radical negação desse determinismo. Acompanhada de Beatrice, última descendente da família e primeiro grande amor feminino de Modesta, ela aprende a conhecer, um depois do

¹¹ Nota da edição (tradução livre): “algo no sangue apodreceu”.

¹² Nota da edição (tradução livre): “Para que, eventualmente, quem foi possa voltar”

outro, os quartos vazios da grande vila. As duas abrem as portas, movem o pó e recomeçam um diálogo novo com os fantasmas que moram. Modesta é a primeira que encontra e reconhece Ippolito como ser humano – “la cosa”, simplesmente, é uma pessoa com síndrome de Down, como já a irmã de Modesta morta durante a infância dela. Nesse reconhecimento, Ippolito torna-se figura central e ativa na história: Modesta consegue – instrumentalmente – casar-se com ele, garantindo a si mesma a ligação com a família; o próprio Ippolito, no desenvolvimento do texto, tem histórias de amor sensuais e vai ter filhos.

Mas é sobretudo o personagem de Beatrice a encarnar esta inversão profunda. Figura angelical – será por acaso que ela leva o nome da mulher-anjo de Dante Alighieri? –, ela é a encarnação da beleza feminina, ao contrário de Modesta, que é, sim, linda, mas de uma maneira que produz inquietações e continuamente ambígua entre o masculino e o feminino.

Beatrice é o primeiro amor feminino de Modesta, é a sua amiga e cúmplice, o seu *alter ego* ao longo do texto. Beatrice é afetada por uma má formação no pé esquerdo; contrariamente à representação estereotípica da beleza feminina, no texto esse detalhe nunca é representado como esteticamente negativo. Aliás: “*Quella piccola nota dissonante del piede sinistro dava alla sua vita sottile un qualcosa di tenero, da stringere fra le mani come una cosa preziosa che da un momento all'altro si sarebbe potuta rompere.*” (p.59)¹³

A sua má formação, legado da família do pai, é sempre significada positivamente, como uma característica linda e sexualmente atraente, assim como aristocrática: Modesta a define “*segno raffinatissimo, squisitamente fin de râce*”¹⁴ (p.173): “fim de raça”, nesse caso, tem um significado nobre e nada negativo, como no darwinismo da avó. Dado que Beatrice manqueia – outro sinal da maldição da família, na opinião de Nonna Gaia –, ela estava destinada a não se casar nem se reproduzir, a fim de não transferir a sua deficiência aos descendentes e de acabar com a linhagem dos Bradiforti.

Apesar da “degeneração racial” que condena o destino do Sul, em *L'arte della gioia* os corpos “deformados” são sexualizados, vivos, e finalmente, produtores de vida. Contrariamente à vontade de extinção de Nonna Gaia, a vila do “Carmelo” começa a repovoar-se de novas vidas que nascem desses corpos e dessas relações – o próprio Ippolito será pai; os quartos da casa vão, progressivamente, ser outra vez habitados em uma enorme nova reprodução de vida que transporta a família Bradiforti através dos eventos políticos do novo século, tornando-se, por

¹³ Nota da edição (tradução livre): “Aquela pequena nota dissonante do pé esquerdo dava à cintura sutil dela algo de tenro, que dava para apertar dentro das mãos como uma coisa preciosa que, rapidamente, poderia romper-se.”

¹⁴ Nota da edição (tradução livre): “sinal muito refinado, requintadamente fim da raça”

causa de Modesta, uma grande comunidade afetiva de paternidades e maternidades multiplicadas. As deformidades físicas não voltam nos descendentes como era pressuposto – e quando aparecem em lados imprevisíveis da família são imediatamente combatidos com a medicina e resolvidos. A ideia central é que não existe mais nenhuma vontade de resignar-se ao destino que é pressuposto, tampouco quando é apresentado como inevitável, enquanto justificado por uma mistura de ciência e fé. A família Bradiforti, nesse sentido, é uma metáfora do resgate de um Sul em luta por autorrepresentar-se contra o destino estabelecido pelas narrativas do novo Estado unitário.

Acho importante aqui acrescentar que o tema dos destinos traídos encontra uma ressonância que me parece central na utilização dos nomes dos personagens. Parece quase um desafio às maldições este jogo dos nomes dos mortos que voltam a ser utilizados pelos vivos. É um hábito bastante difundido no Sul da Itália¹⁵, mas que, no caso da família Bradiforti, assume um ritmo cada vez mais obsessivo, enquanto os quartos da vila voltam a encher-se de novos moradores, que substituem os precedentes – ou convivem com eles?. A ideia do “retorno” de Nonna Gaia, que estava baseada na reprodução sempre igual a si mesma do que estava já morto – “para que, eventualmente, quem foi possa voltar” – é substituída pela continuidade inovadora da vida e da morte que vão juntas pra frente, em um único ciclo que agora não é uma linha direta rumo à não existência, mas uma espiral que continua a reproduzir vida, corpos, histórias.

Ao contrário da imagem estereotípica do Sul fechado nas suas “tradições ancestrais”, que acompanhava e acompanha até agora todo o “Orientalismo” interno à Itália, o ritmo dos nomes dos mortos que voltam nos vivos – às vezes com semelhanças, outras com diferenças – marca, ao longo das páginas, a certeza de que ninguém é vítima do seu destino e que a todos e todas é reservada uma outra possibilidade na história.

CARLO. O DESEJO DE POLÍTICA E A POLÍTICA DO DESEJO¹⁶.

Quero acrescentar um último ponto àqueles até aqui analisados; um aspecto que pode

¹⁵ Definida, em muitas linguagens coloquiais do Sul, “*resuscitare il morto*” (ressuscitar o morto). Vale a pena aqui acrescentar que a própria autora recebeu o seu nome – pouco difundido na Itália – de Goliardo, um irmão morto antes do seu nascimento. O seu nome, aliás, que chega da tradição libertária na qual se formaram os seus pais, significa em italiano, mais ou menos, “alegre irreverência”. A minha impressão é que Goliarda conheceu na própria vida o peso de um destino marcado já no nome com o qual se chega ao mundo e a complexidade de desrespeitar esse destino. Acho que, de alguma maneira, ela transmitiu essa herança aos seus personagens.

¹⁶ Este título é inspirado pelo texto *La politica del desiderio*, da feminista italiana Lia Cigarini, e pelo ensaio “*Il desiderio di politica*”, de Ida Dominijanni, publicado como introdução à primeira edição do mesmo texto.

parecer menos evidentemente ligado à questão do Sul, mas que eu considero muito importante: refiro-me ao tema da formação e do ativismo político, muito presente no texto em diferentes personagens, e obviamente central no personagem de Modesta.

Modesta mostra, até na infância, uma obsessão pelo conhecimento e pela possibilidade de ler, aprender, estudar. Este traço da sua personalidade é absolutamente central no romance, porque essa sua tendência tem muito a ver com aquele desejo de invalidar e desrespeitar o próprio destino e o papel inevitável que a sociedade decidiu para ela. Esse traço é já evidente na primeira fase do texto, quando Modesta, ainda uma criança, tem o seu primeiro contato com a biblioteca do convento onde mora:

- *Quanti libri, madre! Lei li ha letti tutti?*
- *Ma che dici, pazzerella! Io ho studiato, sí, qualcosa la so, ma non sono una dotta. (...)*
- *Diventeró anch'io una dotta!*
- *Pazzerella che sei! E a che ti servirebbe, se sei donna? La donna non può arrivare mai alla sapienza dell'uomo. (SAPIENZA, 2008, p.20)¹⁷*

Enquanto mulher, de classe popular, do Sul, o destino primário de Modesta é de não receber nenhuma educação; desde a infância, em consequência, a inteira vida de Modesta é dirigida a uma constante luta para agarrar conhecimento, palavra após palavra, livro após livro. Aprendendo a escrever, Modesta define essa atividade como “roubar as palavras dos livros” (SAPIENZA, 2008, p. 21). Modesta percebe cedo que as palavras são ferramentas e armas, que as possuir é uma forma de poder muito forte e que, normalmente, quem tem a posse das palavras decide como utilizá-las contra os sujeitos mais vulneráveis. As palavras são fonte de engano e de opressão, no mundo hiper-hierárquico onde Modesta nasce, e possuí-las é uma batalha para resgatar o próprio destino.

Il male sta nelle parole che la tradizione ha voluto assolute, nei significati snaturati che le parole continuano a rivestire. Mentiva la parola amore esattamente come la parola morte. Mentivano molte parole, mentivano quasi tutte. Ecco che cosa dovevo fare: studiare le parole esattamente come si studiano le piante, gli animali... e poi, ripulirle dalla muffa, liberarle dalle incrostazioni di secoli di tradizione, inventarne delle nuove (...)¹⁸ (SAPIENZA,

¹⁷ Nota da edição (tradução livre): – Quantos livros, Mãe! Você já os leu todos? / – Mas que estás a dizer, maluquinha! Eu estudei, sim, sei algumas coisas, mas não sou uma erudita. (...) / – Eu também vou ser uma erudita! / – Maluquinha, tu és! E para que ia servir-te, se tu és uma mulher? Uma mulher nunca pode chegar à mesma sapiência de um homem.

¹⁸ Nota da edição (tradução livre): “O mal está nas palavras que a tradição decidiu absolutas, nos significados distorcidos que as palavras continuam a cobrir. Era mentira a palavra amor exatamente como a palavra morte. Eles estavam mentindo muitas palavras, quase todos mentiram. Aqui está o que eu tive que fazer: estudar as

2008, p. 134-135).

Modesta se apercebe cedo do perigo inscrito nas palavras, no absolutismo das palavras (*o mal está nas palavras que a tradição decidiu absolutas (...) era mentira a palavra amor exatamente como a palavra morte*); a sua inteligência pouco comum é exercitada e educada, dentro do seu raivoso processo de “roubar palavras”, de uma perspectiva absolutamente não convencional: a sua aprendizagem, exatamente porque constitui um “roubo” e uma batalha pelo resgate, tem uma conotação metodológica situada na parcialidade do seu sujeito.

Como mulher pobre do Sul, ela é o sujeito imprevisto do conhecimento, destinado a ficar nas periferias epistemológicas: tudo isto torna-se o ponto de partida que Modesta assume para conhecer o mundo, para articulá-lo em palavras.

É um conhecimento, em primeiro lugar, que começa a partir do corpo, em uma espécie de educação sentimental que está toda inscrita na pesquisa do desejo e do prazer sexual. Essa dimensão está constantemente presente na evolução do personagem de Modesta, que, também quando desenvolve uma formação intelectual plena e reconhecida, exercita o seu conhecimento sempre a partir dessa interseção entre corpo e mente, e nunca na divisão entre os dois. No confronto com o sujeito “previsto” do conhecimento intelectual, ou seja, com os homens do Norte que ela encontra durante a sua formação, essa diferença com o *sentipensar* de Modesta está constantemente presente.

Encontramos aqui uma oposição quase clássica da crítica pós-colonial (GROSFOGUEL, 2017) e das epistemologias do Sul (SANTOS, 2014): de um lado, o pensamento científico racional, masculino, do Norte, baseado na distinção entre a mente e o corpo e, enquanto situado na primeira, por definição universal; e, do outro lado, um conhecimento feminino, corpóreo, das periferias, e, conseqüentemente, considerado sempre como parcial e folclórico. Também esse *topos*, extremamente presente na construção colonial do discurso sobre o Sul da Itália, acaba por ser invertido.

A formação intelectual de Modesta tem, no específico, uma conotação política muito forte, que começa desde muito jovem como uma tensão rumo a algo de desconhecido, uma tensão que ela não consegue resolver. O “diálogo” silencioso que Modesta constrói nos seus primeiros anos na Villa com o fantasma de Jacopo – um dos filhos de Nonna Gaia já falecido – é uma clara metáfora disso: Jacopo foi um estudioso e um militante socialista e, na opinião da avó,

palavras exatamente como você estuda plantas, animais ... e depois, limpe-os do mofo, liberte-os das escalas de séculos de tradição, invente novos (...)

esse foi outro claro sinal da maldição da família. Modesta, por meio dos livros, das notas escondidas e do silêncio do quarto vazio, trata constantemente de interrogar o fantasma de Jacopo sobre aquelas ideias revolucionárias que ela começa a entrever e que pertencem, ainda, ao mundo das palavras que ela não conseguiu roubar.

Só muitos anos depois Modesta consegue finalmente resposta àquelas perguntas: isso acontece no encontro com Carlo, jovem médico do Norte Itália, que será um dos seus amores e depois o marido de Beatrice. Carlo chega de uma família na qual “a política sempre foi uma doença”: o seu pai e o seu avô, ambos ativistas, investiram a vida inteira na pesquisa da revolução, acabando ambos por ficar profundamente desiludidos com os eventos históricos da esquerda italiana. Carlo, criado dentro dessa melancolia revolucionária constantemente presente na família, não encontra a sua vocação política na desilusão do pai: pelo contrário, é na vida da mãe – uma mulher do Sul de Itália, que por toda a vida foi recusada pela família do marido, que a chamava de “puta napolitana” – que está o princípio da reflexão política.

Por causa do seu encontro casual com Antonio Gramsci, Carlo se aproxima do pensamento comunista, tornando-se militante na fundação do Partido Comunista Italiano e na luta antifascista. Por meio do encontro com Carlo, Modesta cumpre a sua formação política, se introduz nos ambientes do ativismo clandestino durante o fascismo, aproveita a sua posição de poder e de riqueza para financiar a luta e transformar a Villa no campo siciliano em um ponto de referência de militantes, ativistas, refugiados políticos, fugitivos. Mais uma vez, Goliarda Sapienza nos apresenta um grande mural coletivo de personagens e histórias individuais, mas também estritamente conectadas com a História do século: os pensamentos e as lutas políticas que atravessavam a Europa daquela altura se cruzam no espaço de uma ilha no meio do Mediterrâneo, na casa de campo de uma mulher do Sul. Tudo isso desconstrói a imagem de um Sul de Itália periférico e amovível, situado fora dos eventos políticos nacionais, que aceitou o fascismo sem desconforto e que não sofreu as consequências do regime, da guerra e do antagonismo político.

Desde o começo, Modesta é extremamente crítica relativamente à organização e à doutrina do Partido Comunista, à ortodoxia e ao moralismo que percebe na atitude dos camaradas. A sua *corpopolítica* (GROSFOGUEL, 2017) ou “política do desejo” (CIGARINI, 1995) não é conciliável com a epistemologia do sacrifício que orienta o Partido Comunista (BELLASSAI, 2000) do seu centro até as suas emanações periféricas. No diálogo que determina a fim da relação romântica entre os dois, Modesta diz:

Carlo (...), fra i tuoi compagni ho trovato soltanto malcelata aspirazione alla santità e alla vocazione al martirio. O la ferocia del dogma per nascondere la paura della ricerca, della sperimentazione, della scoperta, della fluidità della vita. Se lo vuoi sapere, non ho trovato nulla che assomigliasse alla libertà del materialismo. E sono fuggita via, sì, perché non avevo intenzione di cadere in un tranello forse peggiore della chiesa alla quale sono sfuggita. (SAPIENZA, 2008, p.208)¹⁹

O direito à felicidade e o direito ao corpo, que, para Modesta, estão indissolúvelmente conectados à “política do desejo”, são uma base da sua experiência da vida e do ativismo, que Carlo – homem e formado na tradição comunista ortodoxa do Norte da Itália – não consegue perceber. Esta experiência da política torna-se central depois do fim da guerra e do fascismo, quando uma nova onda de “melancolia revolucionária” cruza as vidas dos militantes. Em particular, a frente dos comunistas apresenta a profunda desilusão pelas escolhas políticas do partido, que decide abdicar das instâncias revolucionárias e tornar-se partido de governo.

No Sul, esta dimensão é profundamente acrescentada com a desilusão produzida pela invisibilização da *Questione meridionale* que, considerada tema central na fundação do Partido – e na altura de Gramsci – acaba por ser adiada para um futuro não previsível, juntamente com a revolução.

Modesta, ao contrário dos camaradas, não consegue partilhar a surpresa: as mulheres, explica, já viram as próprias causas invisibilizadas logo depois do começo da história do partido. Elas já tinham aprendido que a disciplina do Partido produz hierarquia e centralidade, contra as políticas do desejo, contra as marginalidades: o Sul, como o corpo das mulheres, é periferia, também periferia da revolução comunista.

CONCLUSÃO: MODESTA. RECONCILIAR-SE COM O SUL.

*Il futuro non esiste, o almeno la preoccupazione del futuro per me non esiste.
So che soltanto giorno per giorno, ora per ora, diventerà presente.*²⁰
(SAPIENZA, 2008, p.350)

¹⁹ Nota da edição (tradução livre): Carlo (...), entre seus companheiros, encontrei apenas uma aspiração mal-escondida à santidade e uma vocação ao martírio. Ou a ferocidade do dogma para esconder o medo da pesquisa, da experimentação, da descoberta, da fluidez da vida. Se você quer saber, não encontrei nada que se assemelhasse à liberdade do materialismo. E eu fugi, sim, porque eu não tinha intenção de cair em uma armadilha, talvez pior do que a igreja da qual escapei.

²⁰ Nota da edição (tradução livre): “O futuro não existe, ou pelo menos a preocupação do futuro não existe para mim. Eu sei que apenas dia a dia, hora a hora, se tornará presente.”

Na última parte do livro, Modesta, já depois da Guerra, do fim do fascismo e da prisão, permanece ainda muito ativa nos movimentos políticos. Ela recusa candidatar-se às eleições pelo Parlamento nacional, apesar da insistência do Partido Comunista – em particular de Prando, o próprio filho maior de Modesta, que se tornou um dirigente. Modesta descobre que a sua dimensão mais confortável da política está no contato com as pessoas, com as praças: começa a viajar pelo Sul para difundir “a causa revolucionária”, visto que “nos palácios do poder já são muitos a defender-nos”.

Nesta dimensão, Modesta descobre um grande talento comunicativo, “*questa mia dote di parlare in pubblico che non sapevo...*”²¹ (SAPIENZA, 2008, p. 450), que a transforma numa figura pública de referência, conhecida em toda a Itália, dado que, depois de 20 anos de regime fascista e de silêncio, quase nenhum militante sabe falar em público. Essa fase da sua vida é enfocada sobre “o desejo da política” (DOMINIJANNI, 1995). Esse “desejo de política” é também a descoberta de uma dimensão afirmativa da sua pessoa que passa pelo reconhecimento intelectual e militante que Modesta consegue.

Essa fase da vida de Modesta culmina um percurso de vida – intelectual, sentimental, política – constantemente centrado sobre a “excepcionalidade”. Num contexto de representação machista, patriarcal e colonial – na maneira que tratamos de explicar até aqui –, o extraordinário percurso de vida de Modesta foi sempre descrito como uma exceção. Ao longo da sua vida, a sua extraordinária inteligência e cultura foram sempre definidas como “masculina”, as suas capacidades foram sempre reconhecidas como uma exceção em relação aos grupos sociais aos quais ela pertence: ela é inteligente “como um homem”, *apesar de* ser mulher; ela recebeu toda a cultura europeia *apesar de* ter vivido sempre numa periferia.

Todavia, essa fase que define como “afirmativa” da vida de Modesta interrompe-se quando ela se apercebe, exatamente através das hierarquias do Partido, de como esta narrativa da “excepcionalidade” é constantemente funcional à manutenção de relações de poder violentas e patriarcais. Modesta se apercebe de que as mulheres parabenizadas como “exceções” são, de fato, utilizadas como ferramenta para confirmar o poder masculino e a “norma” da superioridade masculina.

No contraste político entre Modesta e o partido, ela reencontra Joyce, sua antiga amante, que agora “normalizou” a sua sexualidade – escondendo em um casamento a vergonha que sempre sentiu pela sua homossexualidade. Joyce é a representação deste sistema de poder e de inclusão/exclusão: normalizando a sua feminilidade, aceitando fazê-la voltar dentro dos padrões

²¹ Nota da edição (tradução livre): “este dote meu para falar em público que eu não sabia”

de moral e moderação aceitáveis, ela conseguiu o reconhecimento e um papel de dirigente no partido.

É ela a culpar Modesta pelo seu excesso de radicalidade política, acusando-a de “nunca ter sido uma mente política”, dado que ela teve “muito talento”, mas, infelizmente, uma “*caparbieta squisitamente femminile*”²². Modesta, assim, repensa as companheiras do partido encontradas nos seus anos de ativismo, na maneira como cada uma delas ficava reafirmando constantemente a “pouca inteligência das mulheres” – *exceto* Modesta e si mesma. Modesta percebe que não quer ser mais parte desse sistema de gratificação baseado na produção de uma sensação de maior proximidade de uma mulher ao mundo dos homens, unicamente para excluir as outras, marcando uma maior diferença.

O desejo autoafirmativo contido na aprovação do público, nos aplausos que recebem os seus discursos, permanece, para Modesta²³, uma ferramenta desse sistema masculino de possuir e distribuir o poder. No reconhecimento dessa articulação, Modesta cumpre um gesto político de subtração de si mesma, que a coloca em radical oposição ao personagem de Joyce. É falando com ela que Modesta decide definitivamente abandonar o partido, a vida pública, a política como autoafirmação: “

Modesta: *Sentivo che vedendoti avrei capito le cose chiaramente e non volevo. Volevo illudermi, e questo perché... mannaggia, quanto é difficile vedere chiaro quando fai qualcosa che in se stessa ti riempie, ti dá gioia, ti droga.*

Joyce: *Voglio essere paziente con te, Modesta, cos'è che ti piace tanto?*

Modesta: *Eh, parlare, sentire pulsare la folla, gli applausi!*

Joyce: *Sempre la stessa. Per me non é un piacere. (...) per me é un dovere.*

Modesta: *Ne sei sicura? (...) Tu mi hai insegnato quel poco di psicologia che tutti dovremmo sapere, Joyce*

Joyce: *Oh, basta col passato, io ho tanto da fare.*

Modesta: *E io invece non ho piú niente e mi sento come un pallone svuotato.*
(SAPIENZA, 2008, p. 472)²⁴

²² Nota da edição (tradução livre): "Teimosia primorosamente feminina".

²³ Aqui, como em muitas partes do livro, acho que podemos reconhecer um outro jogo construído por Goliarda com os nomes dos personagens. O caráter extremamente autoafirmativo de Modesta é claramente um contraste com o seu nome, cujo destino ela subverte radicalmente. De outro lado, aqui no final fica clara a importância desse aspecto da personalidade de Modesta no jeito de destituição que ela cumpre em relação mesmo a esse seu outro seu destino.

²⁴ Nota da edição (tradução livre):

Modesta: Eu senti que, ao ver você, entenderia as coisas com clareza, mas não queria. Eu queria me enganar, e isso porque ... como é difícil ver claramente quando você faz algo que o preenche em si, que lhe dá alegria.

Joyce: Eu quero ser paciente com você, Modesta, o que você gosta tanto?

Modesta: Falar, sentir a multidão pulsando, o aplauso!

Dentro desse “regresso do removido” – que Joyce quer cancelar, e Modesta aceita indagar para pôr a crítica a sua própria subjetividade – está um ato de política feminista extremamente radical. Na articulação entre política do desejo e desejo da política, como escreve Lia Cigarini, “il mutismo negava quella parte di me che desiderava fare politica, ma affermava qualcosa di nuovo. (...) Ho preso la parola, però in questi giorni ho capito che la parte piú affermativa di me stava occupando di nuovo tutto lo spazio”²⁵ (CIGARINI, 1995, p. 200).

Nesse jeito de sentir-se como “uma bola esvaziada”, Modesta se reconcilia com o seu ser “mulher como todas as outras”, com a perspectiva – extremamente política – de viver uma vida comum (GODANI, 2016).

O legado de Modesta é, no fundo, o resgate de uma subjetividade periférica e parcial, um resgate que se cumpre, no final, por não se considerar uma solitária exceção que consegue sair do seu destino individual, mas por aceitar ser parte de um destino coletivo que se pode mudar.

No seu posicionamento duplamente periférico – no Sul geográfico e no Sul Epistêmico, no *Meridione* e no ser mulher –, Modesta, e com ela Goliarda, mostra um percurso possível de reconciliação com as nossas identidades complexas, de descolonização dos nossos destinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, B. (1991). *Comunità immaginate*. Trad. it. Manifestolibri. Roma: 1996.
- BANTI, A. (2005). *L'onore della Nazione*. Torino: Einaudi.
- BELLASSAI, S. (2000). *La morale comunista. Pubblico e privato nella rappresentazione del PCI (1947-1956)*. Prefazione di Aldo Agosti. Roma: Carocci.
- BHABHA, O. (1994) *The location of culture*. London: Routledge classic.
- CIGARINI, L. (1995). *La politica del desiderio*. Parma: Pratiche.
- DOMINIJANNI, I. (1995). *Il desiderio di politica*. Introduzione a CIGARINI, L. La politica del desiderio. Parma: Pratiche, 1995.
- FESTA, F. (2013). *Orientalismo all'italiana. Una genealogia del razzismo antimeridionale al tempo della crisi – I e II parte*. Su Carmillaonline.com. Disponível em:

Joyce: Sempre o mesmo. Para mim não é um prazer. (...) para mim é um dever.

Modesta: Tem certeza? (...) Você me ensinou a pouca psicologia que todos nós devemos saber, Joyce.

Joyce: Oh, chega do passado, tenho muito o que fazer.

Modesta: E eu, por outro lado, não tenho mais nada e me sinto como uma bola esvaziada.

²⁵ Nota da edição (tradução livre): “O silêncio negou aquela parte de mim que queria fazer política, mas afirmou algo novo. (...) Tomei a palavra, mas nesses dias percebi que a parte mais afirmativa de mim ocupava todo o espaço novamente.”

<https://www.carmillaonline.com/2013/07/01/orientalismo-allitaliana-una-genealogia-del-razzismo-antimeridionale-al-tempo-della-crisi-ii-parte/>.

FESTA, F. (2014). Oltre l'emergenza. Pratiche ed esperienze di "comune" nel Sud Italia. In: ORIZZONTI MERIDIANI. (a cura di) Briganti o emigranti. Sud e movimenti tra conricerca e studi subalterni. Verona: Ombre Corte

FORTINI, L. (2011). *"L'arte della gioia" e il genio dell'omicidio mancato*. In: FARINETTI, M. *Appassionata Sapienza*. Milano: La Tartaruga.

GODANI, P. (2016). *La vita comune. Per una filosofia e una politica oltre l'individuo*. Roma: Derive Approdi.

GRAMSCI, A. (1975). *Quaderni del carcere, a cura di Valentino Gerratana*. Torino: Einaudi, 4 vol.

_____. (1991). *La questione meridionale*, Roma: Editori Riuniti.

GREEN, M. (2009). *Subalternità, Questione Meridionale e funzione degli intellettuali*. In: SCHIRRU, G. *Gramsci, le culture e il mondo*. Roma: Viella.

GROSGOUEL, R. (2017). *Rompere la colonialità. Razzismo, islamofobia, migrazioni in una prospettiva decoloniale*. Trad. it. A cura di Gennaro Avallone. Mimesis Edizioni.

MOE, Nelson. (2002). *The View from Vesuvius. Italian Culture and the Southern Question*. Berkeley: University of California Press.

MORAES, Maria Candida; TORRE, Saturnino de La. (2004). *Sentipensar. Fundamentos e Estratégias Para Reencantar a Educação*. Petrópolis: Vozes.

ORIZZONTI MERIDIANI. (2014). (a cura di) *Briganti o Emigranti. Sud e movimenti tra conricerca e studi subalterni*. Verona: Ombre Corte.

ORTESE, A. M. (1953). *Il mare non bagna Napoli*. Coll. I gettoni n. 18. Torino: G. Einaudi.

PETRUSEWICZ, M. (1998). *Come il Mezzogiorno divenne una Questione. Rappresentazione del Sud prima e dopo il Quarantotto*. Catanzaro: Rubbettino.

PETRUSEWICZ, Marta; SCHNEIDER, Jane; SCHNEIDER Peter. (2009). (a cura di), *I Sud. Conoscere, capire, cambiare*. Bologna: il Mulino.

POLIZZI, G. (2016). *The Art of Change. Race and the Body in Goliarda Sapienza's L'arte della gioia*. In: BAZZONI, Alberica; BOND, Emma; WEHLING-GIORGI, Katrin. *Goliarda Sapienza in Context.: Intertextual Relationships with Italian and European Culture*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press.

SANTOS, Boaventura de Sousa. (2004). *Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências*. In: SANTOS, B. S. (org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Cortez.

_____. (2007). *Beyond abyssal thinking: from global lines to ecologies of knowledges*. Review (Fernand Braudel Center) Vol. 30, n° 1.

_____. (2014). *Epistemologies of the South. Justice against Epistemicide*. Boulder/Londres: Paradigm Publishers.

SAPIENZA, G. (2008). *L'arte della gioia*. Torino: Einaudi.

SCHNEIDER, J. (1998). (a cura di) *Italy's "Southern Question": Orientalism in One Country*, Oxford: Berg.

SPIVAK, G. C. (1988). *Can the Subaltern Speak?* In: NELSON, Cary; GROSSBERG, Lawrence (Orgs.). *Marxism and the interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press.

Carla Panico

Doutoranda do Programa de Doutorado em Pós-colonialismos e Cidadania Global Centro de Estudos Sociais - Universidade de Coimbra.