

**CARLA SANTOS MARQUES**

***A representação do mundo em agonia:  
Curzio Malaparte – o escritor-repórter***

Dissertação de mestrado elaborada sob a orientação  
do Professor Doutor Manuel Ferro  
apresentada

**à Faculdade de Letras  
da Universidade de Coimbra**

Outubro de 2010

Dissertação de Mestrado em Literatura Italiana  
apresentada à Faculdade de Letras da  
Universidade de Coimbra

## ÍNDICE

Dedicatória.....	p.1
Introdução.....	p.3
Parte I. A Rússia na óptica malapartiana.....	p.20
1. Condicionantes da composição da obra.....	p.20
2. A valorização da sociedade observada.....	p.22
3. As imagens.....	p.25
4. Os animais.....	p.27
5. A ideologia. O vermelho e sua simbologia.....	p.28
6. O riso.....	p.30
7. A maquinização do homem e a humanização das coisas.....	p.32
8. A religião e a dimensão espiritual do homem.....	p.33
9. Os cemitérios.....	p.36
10. A valorização da máquina.....	p.37
11. Circunstancialismos vários.....	p.38
12. Os Russos.....	p.40
13. Os finlandeses vs. Russos.....	p.42
Parte II. Uma viagem através da Europa “ <i>kaputt</i> ”.....	p.45
1. O lirismo dos cavalos.....	p.46
2. A impureza do “rato” judeu.....	p.50

3. A fidelidade incondicional do cão.....	p.55
4. A liberdade dos pássaros.....	p.58
5. O psicopompos animal.....	p.59
6. As moscas.....	p.61
Parte III. A vergonha e o preço da própria “pele”.....	p.66
1. <i>La Pelle</i> e a libertação de Nápoles.....	p.66
2. Os Americanos e o preço da liberdade.....	p.69
3. A peste da alma.....	p.70
4. A prostituição.....	p.72
5. A degradação moral vs. Solidariedade.....	p.74
6. A homossexualidade.....	p.76
7. Febo, o cão.....	p.79
8. A reconstituição estética do inferno.....	p.82
9. <i>La Pelle</i> e o drama humano retratado.....	p.86
10. A caminho de Roma.....	p.90
11. Reflexão sobre o fraco valor da condição humana em tempos de guerra.....	p.92
12. O colapso psicológico do autor.....	p.95
Parte IV. Apologia da mulher vencida.....	p.97
1. Um olhar retrospectivo do desfecho da guerra.....	p.97
2. O retrato da burguesia e a violência do quotidiano.....	p.98
3. A condição da mulher vencida.....	p.101
4. A falta de expectativas no futuro.....	p.102
5. A metamorfose das personagens.....	p.105
6. O estímulo da acção e do comportamento humano.....	p.109

7. A denúncia social e dos valores dominantes.....	p.111
Conclusão.....	p.114
Bibliografia.....	p.118

## **Dedicatória:**

Em primeiro lugar, quero agradecer aos meus pais pelo apoio dado, a todos os níveis, ao longo de todos estes anos, e à confiança, por vezes imerecida, que em mim depositaram. Ao Simão e ao Paulo que sempre foram a grande inspiração da minha vida, apesar de inconscientemente, o meu refúgio, razão da minha determinação e da minha coragem para ir sempre mais além.

Aos meus amigos que estiveram sempre presentes, mas em especial aos amigos que fiz ao longo destes dois anos de estudos. A eles devo a amizade, a troca de experiências, as horas passadas em conjunto, as conversas mais eruditas que fizeram com que os meus horizontes fossem alargados, essa partilha de saberes e de vivências que tanto me enriqueceram.

Não posso deixar de agradecer ao enorme grupo de docentes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra que tanta paciência e dedicação empregaram ao longo de todo o meu trajecto académico, fundamentais para o meu crescimento intelectual e para o meu sucesso universitário. Àqueles que sempre se mostraram disponíveis, até mesmo para esclarecer as mais descabidas incertezas. Agradeço ao corpo docente da área dos Estudos Italianos, pelo qual nutro um especial carinho e admiração por todas as janelas maravilhosas que me abriram ao longo da nossa convivência.

Ao Professor Manuel Ferro, orientador desta dissertação, por todas as horas que dedicou ao meu aprendizado e por todo o conhecimento que comigo partilhou. Agradeço a sua disponibilidade constante em indicar e mesmo disponibilizar a sua vasta biblioteca ao serviço dos alunos.

Agradeço ainda às bibliotecas que possibilitaram a realização deste estudo, pelos diversos autores que me abriram novos caminhos no saber. Aos funcionários da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que ao longo deste último ano tão bem me receberam diariamente, mostrando-se sempre disponíveis.

Finalmente agradeço ao espírito maravilhoso que tantas vezes me fez sonhar, que tantas emoções em mim despertou, presença constante na minha dissertação: Curzio Malaparte, autor que descobri no final do primeiro ano do Mestrado e que esteve sempre presente em todo este ano de investigação e que me aguçou o desejo de aprender sempre mais.

A todas as pessoas que conheci nesta cidade que nunca me deixaram desistir dos meus objectivos e estiveram sempre presentes nos momentos mais críticos da minha vida académica.

Uma palavra especial de gratidão à Ana Maria que me ajudou a ultrapassar tantas adversidades. Caros colegas e professores foi um prazer partilhar estes dois anos convosco.

## **Introdução:**

Tendo em conta a relevância dada, nos nossos dias, aos constantes conflitos armados que se foram verificando ao longo de toda a existência humana, não podemos deixar de recordar uma vez mais um dos muitos, se não o maior, conflitos armados, a II Guerra Mundial. É importante que permaneçam na memória da Humanidade tamanhas atrocidades cometidas aos olhos do mundo. Hoje até parece que o planeta desprezou tamanhos horrores. E como não podemos apagar a nossa história, apesar de sangrenta para uns e vergonhosa para outros, não devemos ignorar este período, em que a Europa passava por uma crise de enormes proporções e a cada dia que ia decorrendo a sua desmoralização ia-se tornando cada vez mais profunda. Para difundir todo este clima, Curzio Malaparte serve-se de uma expressão alemã, *Kaputt*<sup>1</sup>, uma simples palavra que transmite o estado geral de uma Europa em ruína. *Kaputt*<sup>2</sup> é pois o título escolhido por Curzio Malaparte para uma das suas obras, na qual o jornalista-escritor vai descrever a sua passagem pelo campo de batalha em plena II Guerra Mundial.

Não obstante, e apesar dessa denúncia, não se pode deixar de referir igualmente a marginalização de que foi e ainda é vítima Curzio Malaparte, bem como toda a sua obra, mais evidente no seu país, traduzida muitas vezes até por uma sentida aversão por parte dos italianos por tudo o que a esta personalidade diz respeito. Por mais monstruosos que tenham sido, pois, os factos desencadeados pela II Guerra Mundial, não podemos ignorar os acontecimentos que fizeram a nossa história; eles fazem parte do nosso passado, que está na origem do nosso presente.

Deve este estudo ser então entendido como tal, como uma homenagem a esta figura tão marcante na cultura italiana do seu tempo. É altura de tentar encarar o passado, há que reconhecer os erros e valorizar as figuras que deixaram para memória futura relatos tão expressivos, se bem que violentos, mas verídicos, que não deverão ser esquecidos e devem perdurar na memória colectiva.

Parece, pois, pertinente e desafiante a elaboração de um estudo que tenha por base as obras de Curzio Malaparte, para tentar perceber qual a imagem da II Guerra Mundial que ele cria e pretende transmitir ao leitor.

---

<sup>1</sup> Estragada, quebrada, destruída.

<sup>2</sup> Curzio Malaparte. *Kaputt*. Milano: Adelphi Edizioni, 2009.



Curzio Malaparte é uma figura italiana que ainda se encontra envolta numa aura de mistério. Talvez seja chegada a hora de desvendar alguns segredos e devolver alguma dignidade a este repórter-escritor que teve uma vida repleta de acontecimentos marcantes e que valem a pena ser estudados.

Múltiplas são as informações relativas aos acontecimentos da II Guerra Mundial, inúmeros artigos, filmes, romances, relatos, que documentam esta etapa da História da Humanidade, mas são quase nulas as referências à obra de Curzio Malaparte; daí o interesse acrescido que este autor pode provocar a quem se comprometa a fazer um estudo mais atento deste período, da sua obra e suas vivências.

Perante o leitor, Curzio Malaparte ostenta um estilo muito próprio na escrita das suas obras. À primeira vista, parecem tratar-se de uns simples relatos jornalísticos, muito objectivos, mas posteriormente, através da análise da linguagem empregue, verificamos que o autor tem algum cuidado na escolha das palavras, na construção do discurso, levando-nos até a pensar que estaremos perante obras de ficção.

Estas questões levantadas pela dificuldade em definir, com exactidão, o género das diversas obras de Malaparte têm causado muita controvérsia em quem pretende estudar com algum zelo a sua obra. Para um leitor desprevenido, apesar de não ser a sua preocupação central definir o género do texto que está a ler, a verdade é que nas leituras das obras de Curzio Malaparte não poderá afirmar com certezas que se encontra perante a última reportagem de guerra do autor, ou então perante uma obra de ficção. Variados géneros foram eleitos por Malaparte no conjunto das suas obras. Mesmo dentro da mesma obra encontramos marcas bem evidentes da presença de mais de um género e há situações em que temos dificuldades em individualizá-los devido ao hibridismo genológico.

Kurt Erich Suckert adoptou nos anos 20 o pseudónimo de Curzio Malaparte. Era filho de pais ítalo-alemães. Nasceu em Prato, em 1898, e morreu em Roma, no ano de 1957.

Curzio Malaparte, nome com o qual ficou celebrizado, foi um homem que viveu as duas grandes guerras, em particular a segunda, a qual lhe serviu de inspiração para escrever sobre as calamidades com que se deparou no terreno.

Nos anos 20, alista-se no Partido Fascista, mas devido à sua ideologia muito particular e ao seu espírito crítico, foi condenado a cinco anos de prisão, apesar de não ter cumprido a pena na sua totalidade devido à influência de alguns amigos.

Curzio Malaparte é, assim, uma mistura de escritor, teórico político, repórter e aventureiro. Estreou-se na escrita nos anos 20 com *Tecnica del colpo di Stato*<sup>3</sup>, onde escreve sobre a Marcha sobre Roma de Mussolini, em 1922.

Inicialmente, era visto como um teórico do regime fascista, rompendo mais tarde com essa ideologia. Foi preso e perseguido, mas, nos anos 40, devido à sua amizade com o genro de Mussolini, o conde Galeazzo Ciano, parte para a frente de guerra como correspondente do jornal *Corriere della Sera*.

Não podemos deixar de sublinhar igualmente o espírito polémico do autor, responsável por alguns anos de cativo; e, diversas vezes, pelo seu afastamento de Itália. É durante estas ausências que escreve grande parte da sua obra. Malaparte torna-se gradualmente um escritor cada vez mais controverso, capaz de desafiar os poderosos do seu tempo. Um escritor incómodo para muitos no seu tempo e, ainda hoje, para a maioria dos italianos da actualidade.

Obras como *Kaputt*<sup>4</sup>, *La Pelle*<sup>5</sup>, *Il Volga nasce in Europa*<sup>6</sup>, *Il sole è cieco*<sup>7</sup>, *Maledetti Toscani*<sup>8</sup>, *Tecnica del colpo di Stato*, *Donna come me*<sup>9</sup>, *Anche le donne hanno perso la guerra*<sup>10</sup>, *Sangue*<sup>11</sup>, *Fughe in Prigione*<sup>12</sup>, *Sodoma e Gomorra*<sup>13</sup>, são testemunhos do valor literário de Curzio Malaparte, e muitas delas trazem até nós os horrores vividos em plena II Guerra Mundial, contados na primeira pessoa, por um homem que os vivenciou.

Como a presente dissertação vai incidir no período da II Guerra Mundial, do trabalho do autor foram seleccionadas algumas obras, testemunhos de vivências durante este conturbado período e que, pela intensidade das situações, mereceram jus de serem traduzidas em português logo no pós-guerra, o que nos leva a concluir que este autor foi merecedor da atenção do público leitor português da época. Obras como *Kaputt*, *La Pelle*, *Il Volga nasce in Europa* e *Anche le donne hanno perso la guerra* vão assim ser obras de referência, embora as restantes não sejam ignoradas na sua totalidade.

Apesar de a obra de Curzio Malaparte não estar na sua globalidade traduzida em português, podemos considerar que os títulos mais marcantes deste autor ficaram ao alcance

---

<sup>3</sup> Curzio Malaparte. *Tecnica del colpo di Stato*. Milano: Oscar Mondadori, 2002 [1ª ed.: 1931].

<sup>4</sup> Curzio Malaparte. *Kaputt*, loc. cit. (1ª ed.:1944)

<sup>5</sup> Curzio Malaparte. *La Pelle*. Milano: A. Mondadori, 2001. (1ª ed.: 1949).

<sup>6</sup> Curzio Malaparte. *Il Volga nasce in Europa*. Milano: Bompiani, 1943.

<sup>7</sup> Curzio Malaparte. *Il sole è cieco*. Milano: A. Mondadori, 1995. (1ª ed. : 1947).

<sup>8</sup> Curzio Malaparte. *Maledetti Toscani*. Milano: Oscar Mondadori, 2001. (1ª ed.: 1956).

<sup>9</sup> Curzio Malaparte. *Donna come me*. Milano: A. Mondadori, 1958. (1ª ed. : 1940).

<sup>10</sup> Curzio Malaparte. *Anche le donne hanno perso la guerra*: commedia in tre atti. 2. Ed., Bologna: L. Cappelli, 1954. (1ª ed. : 1954).

<sup>11</sup> Curzio Malaparte. *Sangue*. Firenze: Vallecchi, 1995. (1ª ed. : 1937).

<sup>12</sup> Curzio Malaparte. *Fughe in Prigione*. Firenze: Vallecchi, 1954. (1ª ed. : 1936).

<sup>13</sup> Curzio Malaparte. *Sodoma e Gomorra*. Milano: Oscar Mondadori, 2002. (1ª ed. : 1931).

dos leitores portugueses, que tiveram o privilégio de o conhecer pouco tempo após terem saído dos prelos em Itália.

A polémica suscitada aquando da sua publicação foi grande, quer em torno do autor, quer da sua obra. A condenação do escritor e de toda a sua produção literária foi, e ainda é uma realidade em Itália e fora das suas fronteiras<sup>14</sup>, como referimos. Os que ousavam fazer alguma observação sobre Curzio Malaparte logo levantam muitas dúvidas quanto à classificação genológica de cada livro. Uns recusam até a ideia de que se trata de um autor literário, mas apenas de um repórter; outros há que o acusam de ser um fascista, logo recusando qualquer valor estético que possa existir na sua obra.

Um facto é certo: que uma primeira leitura, menos atenta, da obra de Curzio Malaparte, levanta muitas dúvidas ao leitor quanto ao género no qual se deve inserir. É aceitável afirmar que alguns livros de Malaparte são apenas livros, como também é válido defender a ideia de que possam ser meros escritos jornalísticos, mas difícil será sustentar a ideia de que as suas obras estejam isentas de qualquer valor. É legítima a incerteza quanto ao género presente nos textos de Malaparte, mas um facto é inquestionável: o seu valor literário e a sua marca no campo da literatura. Este é, por conseguinte, um ponto que será digno de merecer a nossa atenção no decorrer deste trabalho.

Tal como José Rodrigues dos Santos nos refere na sua tese de doutoramento<sup>15</sup>, o jornalista é a testemunha mais verídica da História, pois a sua profissão consiste na observação dos factos para depois os relatar, tal como eles aconteceram, para terceiros. Para José Rodrigues dos Santos «a melhor escrita surge quando o jornalista não tem pretensões a assumir-se como historiador, mas como mero cronista contemporâneo»<sup>16</sup>.

O jornalista deverá ter, assim, como principal objectivo, dar a conhecer ao leitor os factos tal como aconteceram; deverá limitar-se a escrever o que viu e ouviu, colocando de parte as suas opiniões e os seus juízos; tem que se centrar na veracidade dos factos. Esta “verdade” que o jornalista deve dar a conhecer ao leitor é muitas vezes posta em causa. O jornalista, como ser humano que é, enfrenta a difícil tarefa de se abstrair de todas as suas convicções, que podem pôr em risco a própria veracidade dos acontecimentos.

Para além de o jornalista ter de se enfrentar a si próprio, em muitos casos, as suas reportagens, antes de chegarem ao leitor, passam ainda por um processo de montagem. Muitas

---

<sup>14</sup> Cf. Amândio César. Prefácio a Curzio Malaparte, *Kaputt*, Lisboa, Livros do Brasil, 1971.

<sup>15</sup> José Rodrigues dos Santos, *O correspondente de guerra, o discurso jornalístico e a história: para uma análise da reportagem de guerra em Portugal no século XX*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa, Lisboa, 2001.

<sup>16</sup> José Rodrigues dos Santos, *Crónicas de Guerra I: Da Crimeia a Dachau*, Lisboa, Circulo de Leitores, 2002, p.9.

vezes, partes fundamentais são cortadas para que possa agradar mais ao leitor ou porque se podem tornar incómodas para alguém, ou para que o texto seja mais embelezado. Assim sendo, é claro que muitas das informações serão depois ainda vítimas da manipulação de terceiros.

Curzio Malaparte escreveu grande parte das suas obras quando estava em contacto com a realidade que nos descreve, orquestrou diversos planos para que elas chegassem ao leitor intactas, limpas do controlo de terceiros, como é o caso da obra *Kaputt*. Neste caso específico, chegou a dividi-la em três partes e confiou cada uma delas a uma pessoa diferente, todas da sua confiança, para que a totalidade da obra na sua primeira e única versão, a que o autor experienciou e registou, pudesse chegar ao alcance do leitor.

Por este exemplo, podemos avaliar a credibilidade dos seus relatos, que evidenciam igual ou superior fidelidade face a outros relatos da mesma época redigidos por jornalistas que não presenciaram os factos, ou então, como era frequente, que foram sujeitos à censura, ou então que foram baseados em factos contados por terceiros, ou simplesmente atenuados porque eram incómodos para o leitor. Malaparte conseguiu, nesta perspectiva, contornar todos os obstáculos e não teve medo de chocar a opinião pública, olhando para os acontecimentos com um olhar frio e distante o que o levou a descrever os horrores praticados na II Guerra Mundial com igual objectividade, sem embustes. Não se pode, portanto, deixar de reconhecer o valor do escritor, não sendo relevante, neste momento, alimentar a celeuma sobre a questão, se ele era escritor ou repórter no momento em que escreveu estes polémicos testemunhos.

Esta vertente jornalística do autor levou a que alguns<sup>17</sup> não reconheçam o carácter literário da sua obra, defendendo que a obra de Malaparte não passa de meros relatos de guerra, muitas vezes contaminados com uma fantasia prodigiosa para tentar impressionar, ou mesmo chocar, o leitor. Esta atitude dos críticos pode ser justificada com recurso aos relatos cruéis que Malaparte faz, embora não possamos esquecer que as atrocidades cometidas durante a II Guerra Mundial pelos países intervenientes existiram e estão documentadas em descrições chocantes. Esses relatos históricos, tidos como fidedignos, são em geral bem fundamentados e, surpreendentemente, não se afastam dos que Malaparte faz nos seus livros. Não é, pois, uma atitude muito acertada a de rejeitar por completo a veracidade dos factos narrados por Malaparte, mas sim dar-lhe alguma credibilidade e tentar perceber o contexto em que ele escreve, deixando agora de parte o passado do autor, marcado, sem dúvida, pela sua passagem pelo Partido Fascista italiano e levando antes o leitor a concentrar-se na sua obra.

---

<sup>17</sup> Cf. Amândio César. *Meditação sobre a obra de Curzio Malaparte. A Pele*. Lisboa: Livros do Brasil, [1969?].

No prefácio da edição portuguesa de *Kaputt*<sup>18</sup>, Amândio César dá-nos conta de uma crítica de um determinado Senhor R., onde podemos verificar o radicalismo dos críticos, em relação à validade do trabalho do escritor. Esta crítica é um exemplo de como era visto Curzio Malaparte por determinados sectores:

«C'est surement un imposteur et peut-être aussi un écrivain qui n'a rien lu, si ce n'est d' Annunzio qu'il imite, qu'il répète, sans savoir que cette forme de littérature est tout à fait dépassé, et n'a plus, pour nous, qu'un intérêt historique. D'avoir été élève au Collège. Cicognini, comme d'Annunzio, l'a pour tout la vie marqué»<sup>19</sup>

Numa notícia recente do jornal italiano *Corriere Del Mezzogiorno*<sup>20</sup>, assistimos a um ataque muito feroz por parte do Professor Mauro Canali, em relação às reportagens apresentadas por Malaparte para este mesmo jornal, quando “supostamente” se encontrava na frente de guerra.

Como nos refere Maria Gabriela de Bragança<sup>21</sup> na introdução da sua tradução à obra *Kaputt*:

«Se *Kaputt* fosse uma descrição romanceada de factos relacionados com a experiência concreta do autor – neste caso, a guerra -, uns terríveis, outros até burlescos, onde os episódios sobre soldados fuzilados em aldeias distantes, perdas nos confins da Rússia, se entrelaçam com cenas de salões habitados pela aristocracia mais ou menos genuína da época, à maneira de *Proust*, nunca este livro ganharia a força que, de facto, tem. A esse respeito, e se assim fosse, poder-se-ia dizer que é um livro ultrapassado»<sup>22</sup>.

Encontramos aqui então uma defensora da referencialidade dos factos narrados por Curzio Malaparte, mais concretamente em *Kaputt*, e não podemos deixar de reconhecer que o seu raciocínio foi bem elaborado, caso as obras do autor em estudo fossem apenas meras histórias romanceadas, tendo como objectivo atemorizar o leitor. Se assim fosse, não teriam sido objecto de tanto interesse por parte da crítica da época e dos governantes que o

---

<sup>18</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*, *loc. cit.*, p.7.

<sup>19</sup> *Apud*, Amândio César, Prefácio para a edição portuguesa. *Idem, ibidem*, p. 7.

<sup>20</sup> *Corriere Del Mezzogiorno*, 2 de Setembro 2009:

[http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte\\_e\\_cultura/2009/2-settembre-2009/malaparte-taroccava-corrispondenze-1601725907794.shtml](http://corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2009/2-settembre-2009/malaparte-taroccava-corrispondenze-1601725907794.shtml) consultado em: 22 de Janeiro, 2010.

<sup>21</sup> Maria Gabriela de Bragança. Tradutora da obra italiana *Kaputt* para português, para a edição de 1979 da Europa-América.

<sup>22</sup> Curzio Malaparte. *Kaputt*. Mem Martins: Europa-América, 1979, p.11.

acompanhavam. Se despertou tanto interesse e foi objecto de tanta censura, é porque essas descrições eram incómodas, logo tendo algum fundo de verdade.

Nada mais pertinente se nos afigura, por conseguinte, neste momento, que tentarmos perceber o contexto em que o autor está inserido quando compõe as suas obras.

Os conflitos da II Guerra Mundial iniciam-se quando, em 1939, a Alemanha decide invadir a Polónia. Os países aliados da Polónia, a França e a Grã-Bretanha, declaram guerra ao III Reich. Até 1940, as ofensivas não tiveram grandes consequências, chegando até a ser apelidada esta fase de “guerra de mentira”. Mas a partir deste momento, os alemães começaram a utilizar armamento pesado e o conflito começou a agravar-se, tomando proporções alarmantes.

De um lado, alinhavam os países do Eixo (Alemanha, Itália, Japão); do outro lado, estavam os Aliados (França, Inglaterra, Polónia, Estados Unidos, e mais tarde a União Soviética, que decide colaborar militarmente com os Aliados).

Apesar de terem sido poucos os anos do conflito, a II Guerra Mundial fez milhões de vítimas, talvez o conflito que mais mortes provocou na História da Humanidade. Em Maio de 1945, a Alemanha foi cercada pelos Aliados. Em Agosto do mesmo ano, duas bombas atómicas americanas foram lançadas no Japão (Hiroshima e Nagasaki), assinalando assim o final da Guerra, marcada ainda pelo horror dos campos de concentração.

Uma definição do estado em que se encontrava a Europa durante este conflito, que nos é dada por Curzio Malaparte, para além da expressão *Kaputt* que foi escolhida para título de um dos seus livros mais marcantes, como referimos, foi de que a Europa era «un continente di carne sfatta»<sup>23</sup>. Não podemos ficar indiferentes a estas expressões que o autor emprega ao longo das suas obras, palavras e expressões pesadas que conferem a essa atmosfera uma carga emocional e expressiva ainda mais densa. Malaparte não tem receio de ferir a susceptibilidade do leitor; ele transmite os acontecimentos tal como os presenciou, transportando o leitor até à “cena do crime” sem rodeios.

Um dos objectivos da presente dissertação consiste, pois, no estudo da imagem da II Guerra Mundial criada por Curzio Malaparte em obras significativas da sua produção literária. Poderemos questionar-nos como, através do estudo das obras ser elas consideradas ficção, ou não, reconstituindo, em simultâneo, os esquemas de pensamento de um autor tão controverso. Esta é uma questão para a qual pretendo encontrar no final uma resposta aceitável. Malaparte é um homem do tempo da II Guerra Mundial, que viveu bem de perto todo o conflito, logo

---

<sup>23</sup> Curzio Malaparte. *Il Volga nasce in Europa e altri scritti di guerra*. Op. cit., pp.17-18. Trad.: «um continente de carne desfeita» (p.17)

uma figura que viu reunidas todas as condições para que sejam reconhecidas a credibilidade e solidez dos seus registos, capazes de merecer a atenção e o respeito da comunidade de leitores e críticos.

Para além de Curzio Malaparte testemunhar todos os acontecimentos que nos narra, também ele, mais do que outra figura qualquer, estava em condições de nos dar a conhecer a sua realidade. Para além de escritor, Malaparte era jornalista do *Corriere della Sera*, como anteriormente referimos. Como José Rodrigues dos Santos nos refere, «não há melhores testemunhas da História do que o jornalista. [...] Porque é sua profissão observar os acontecimentos com os olhos de quem os vai relatar e tentar reproduzir para terceiros.»<sup>24</sup> Posteriormente, conclui que:

«[...]Talvez a melhor escrita jornalística seja aquela que, resultando de um testemunho directo dos acontecimentos históricos, não é elaborada com o repórter a pensar que está a escrever o primeiro rascunho da História, mas simplesmente a reproduzir o que viu, o que ouviu, o que soube e o que sentiu.»<sup>25</sup>.

Se seguirmos a teoria deste jornalista, constatamos que não há escritor que melhor se enquadre nesta descrição de “jornalista modelo” que a figura de Curzio Malaparte com algumas das suas obras que relatam acontecimentos que ele viu e ouviu. Para além disso, não podemos negar que a principal finalidade que Malaparte queria alcançar com os seus relatos era que fossem testemunhos das barbaridades que ele presenciava, como se de uma denúncia se tratasse, para que ficasse bem presente na memória de todos. Com todas estas evidências, não podemos negar-lhe o seu merecido mérito no campo jornalístico e literário.

No que diz respeito ao discurso jornalístico, Jorge Pedro Sousa<sup>26</sup> defende que o a capacidade de observação do repórter deve ser abrangente:

«Em ciências sociais e humanas, em particular nas ciências da comunicação, o olhar do pesquisador sobre a realidade deve incidir não apenas no fenómeno que procura estudar mas também no seu contexto.»<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> José Rodrigues dos Santos, *Crónicas de Guerra I: da Crimeia a Dachau*, loc. cit., p.9.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p.9.

<sup>26</sup> Jorge Pedro Sousa. *Introdução à análise do discurso jornalístico impresso*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p.11.

Estrela Serrano<sup>28</sup>, por sua vez, na sua obra *Para compreender o jornalismo*, discute a relação que os jornalistas e o jornalismo devem ter com a política, com a guerra e com a justiça. Estes seus debates tiveram lugar durante períodos conturbados do 11 de Setembro, da Guerra do Iraque e das eleições autárquicas e legislativas de 2001 e 2002 em Portugal. Este poderá ser um bom exemplo sobre a abordagem do contexto, semelhante aquele em que foram escritas as obras de Malaparte.

Em relação ao jornalista na guerra a autora alerta:

«Historicamente, sempre os jornalistas cobriram as guerras. Mas o jornalismo evoluiu muito desde a Segunda Guerra Mundial, no sentido de uma maior independência. [...] Existe, contudo, uma constante: em todas as guerras as autoridades militares encontraram maneira de controlar os jornalistas.»<sup>29</sup>

Este peso das autoridades na divulgação de textos jornalísticos é acentuado por Malaparte, apesar de o autor tentar, e mesmo conseguir, ludibriar o poder político e militar, arriscando por diversas vezes a sua própria liberdade física.

Segundo o parecer de José Rodrigues dos Santos, ao tentar perceber o que levaria os repórteres de guerra a enfrentar o perigo, a morte, a ficarem expostos a diversos perigos no campo de batalha, o autor defende que o objectivo de todos os repórteres de guerra é alcançar as melhores imagens e os melhores testemunhos. Mas, qual é afinal o motivo que está por de trás de tamanhos desafios? Não podemos ser ingénuos ao ponto de pensar que é simplesmente pelo prazer que pode provocar a adrenalina de estar cara a cara com o perigo, ou então pelo prazer dos desafios. José Rodrigues dos Santos refere:

«A necessidade de obter uma gratificação e alcançar prazer pode estar mais ou menos oculta, pode ser mais ou menos mascarada por um aparente alheamento em relação a benefícios para a sua própria pessoa, mas ela existe sempre e é o motor do comportamento de risco. Alguns procuram afirmar-se socialmente através da projecção de uma imagem de coragem, outros de outras formas. O fim é sempre o mesmo. Só a maneira de o alcançar é que difere.»<sup>30</sup>.

Mas será que podemos aplicar a Curzio Malaparte esta fórmula do que realmente motiva um repórter de guerra a deslocar-se para o centro do conflito? Antes de tecer qualquer consideração, não podemos esquecer que Curzio Malaparte era um repórter de guerra

---

<sup>28</sup> Estrela Serrano. *Para compreender o jornalismo*. Coimbra: Minerva, 2006.

<sup>29</sup> *Idem, Ibidem*, p.47.

<sup>30</sup> José Rodrigues dos Santos, *O Correspondente de Guerra: dissertação de Doutoramento, loc. cit.*, pp. 898-899.



especial, para além do facto de as suas reportagens não seguirem exactamente os “códigos” de uma reportagem de guerra comum. Curzio Malaparte foi escolhido como enviado do *Corriere della Sera*, mas foi simultaneamente recrutado como soldado para os países que foram palco dos conflitos da II Guerra Mundial. Acredito que ele não tenha dado os seus depoimentos com o intuito de que eles lhe pudessem render algum lucro monetário ou então reconhecimento social; pelo contrário, ao dar os seus testemunhos, Curzio Malaparte estava consciente de que a sua vida estava sob ameaça, e, como já referi, este seu carácter rebelde valeu ao escritor a prisão por algumas vezes, para além de ser julgado e posteriormente marginalizado pelo povo do seu país.

Malaparte, para além da faceta jornalística presente na maioria das suas obras, não era, pois, um mero repórter, nem somente um simples escritor, igual a tantos outros, e as suas obras são testemunhas disso mesmo. É um escritor que não podia escapar ao contexto pela herança de uma tradição literária requintada. A escrita de Malaparte denuncia uma certa preocupação do autor na escolha dos vocábulos na construção do discurso, uma preocupação, excessivo para uma simples reportagem de guerra. É aqui que detectamos alguns cuidados com a selecção da linguagem que nos remete para uma das preocupações fulcrais da construção do texto literário. Não podemos, pois, afirmar com certezas que as obras de Curzio Malaparte são apenas meras reportagens de guerra, como não podemos afirmar que são apenas obras literárias, levando-nos, assim, a concluir que as duas vertentes estão presentes.

E, já que estamos a tratar de um personagem que marcou a Literatura Italiana de uma época, parece pertinente tentar inserir o escritor no seio de uma corrente literária e do respectivo contexto. Tendo em conta o *corpus* do autor e a data das suas publicações, a teoria de que a obra do autor possa estar inserida no neo-realismo italiano ganha uma considerável sustentabilidade. Se tivermos em conta os temas tratados, as críticas que constantemente faz às instituições e ideologias de então, não há dúvida que estamos perante textos marcadamente neo-realistas, apesar de não existirem materiais teóricos que insiram o escritor no grupo dos escritores neo-realistas. Este facto deve-se sobretudo à carência de estudos que tenham como objecto as suas obras, assim como a ideia feita de que o neo-realista italiano se fez sentir predominantemente no campo do cinema. Mas apesar desta escassez de informações, adiante tentarei sustentar este meu parecer.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Para tentar compreender melhor o neo-realismo italiano leia-se: Rita Maria da Silva Marnoto. *A Narrativa Neo-Realista Italiana*. Coimbra: Biblos, 1983, pp.125-195. Paolo Pullega. *Scrittori e idee in Italia: antologia della critica; il novecento*. Bologna: Zanichelli, 1975. Dorine Daisy de Cerqueira. *Neo-Realismo: a montagem cinematográfica no romance*. Duque de Caxias: Centro de Editoração e Jornalismo da AFE, 1981. Augusto da Costa Dias. *Literatura e luta de classes*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

Como julgo ter deixado bem evidente, Malaparte e toda a sua obra foram muito polémicos na sua época, e essas controvérsias têm-se vindo a arrastar até aos nossos dias. É visível a falta de aceitação, do público em geral, dos factos que nos descreve nos seus livros, e em muitos casos a negação da ocorrência dos mesmos é uma realidade. Na minha perspectiva essa repulsa tende a intensificar-se cada vez mais, visto ser uma realidade a existência de cada vez mais movimentos, e até pessoas isoladas, a negarem os acontecimentos documentados que se verificaram durante a II Guerra Mundial.

Talvez um dos factos que pode justificar algumas opiniões contrárias à veracidade dos acontecimentos narrados e à sua classificação como autor neo-realista esteja relacionado com o estilo, muito próprio de Curzio Malaparte, mas que não se ajusta ao estilo jornalístico mais comum, e que talvez fosse o esperado do autor, visto ser ele um repórter de guerra ao serviço de um jornal, antes de ser um escritor. Ao longo da leitura que fazemos das suas obras constatamos que está sempre presente um certo lirismo na escrita, as palavras parecem ser seleccionadas para cada frase, o recurso constante a expressões estrangeiras, que nas traduções portuguesas foram mantidas no original, conferem ao texto um carácter irónico e simultaneamente diletante. Malaparte serve-se de expressões em diversas línguas, mas tem o cuidado de utilizar fórmulas de fácil compreensão para, deste modo, conseguir captar a atenção do leitor para as passagens em que as utiliza, na generalidade.

A realidade retratada não é reproduzida, mas sim reconstruída, e é este facto que leva muitas vezes à alteração dos acontecimentos a que são vulneráveis as reportagens de guerra. Nós não conseguimos captar a totalidade da realidade, mas também não ficamos totalmente longe dela, quando nos propomos reconstruí-la. Este é o grande obstáculo para a apresentação dos factos referenciados – as nossas limitações em reproduzir a verdade, a impossibilidade de o ser humano reproduzir e reconstituir exactamente o que observa –, sendo a reconstrução do que observa o mais próximo da verdade conhecida. Tal como Descartes outrora afirmou, o sujeito pode ser enganado pelos seus sentidos, o que põe em causa a credibilidade daquilo que ele diz ter visto e presenciado. «“Esta palavra *verdade* na sua própria significação denota a conformidade do pensamento com o objecto”, declarou Descartes, embora reconhecendo que o sujeito pode ser enganado pelos seus sentidos.»<sup>32</sup>. Aliás, a reflexão sobre o conceito de

---

<sup>32</sup> José Rodrigues dos Santos. *O correspondente de guerra, loc. cit.*, p.8 .

verdade, para Aristóteles, pode torná-la acessível ou problemática e «a prova é que ninguém a pode atingir completamente nem totalmente afastar-se dela»<sup>33</sup>.

Kant foi um dos filósofos que se interessou igualmente pelo estudo do conceito de verdade, de realidade, de como nós podemos ou não apreender a realidade que nos circunda. Na sua obra *Crítica da Razão Pura*<sup>34</sup> defende:

«Toda a nossa intuição nada mais é que a representação do fenómeno; que as coisas que intuimos não são em si mesmas tal como as intuimos, nem as suas relações são em si mesmas constituídas como nos aparecem; e que, se fizermos observação do nosso sujeito ou mesmo apenas da constituição subjectiva dos sentidos em geral, toda a maneira de ser, todas as relações dos objectos no espaço e no tempo e ainda o espaço e o tempo desapareceriam; pois, como fenómenos, não podem existir em si, mas unicamente em nós»<sup>35</sup>

e sublinha, «Conhecemos somente o nosso modo de os perceber, modo que nos é peculiar, mas pode muito bem não ser necessariamente o de todos os seres, embora seja o de todos os homens»<sup>36</sup>. Como podemos ver, a maneira como o ser humano apreende a realidade é muito diversa da maneira que outros seres apreendem exactamente a mesma realidade, e essa realidade depende muito de quem a pretende captar. Isto é, diferentes reconstruções da mesma realidade não deixam de ser a mesma realidade, e não podemos dizer que uma reconstrução é mais verdadeira que a outra, porque não há uma construção exacta da verdade, mas sim diversas reconstruções da verdade, dependendo de quem a observa.

Não há profissão que se caracterize mais por uma intensa procura da reconstrução da verdade que a dos repórteres. Todos procuram fazer uma reconstrução o mais próximo possível da verdade, e aqui encontram um grande obstáculo, apesar de terem estado presentes no acontecimento que se propõem descrever. Eles, como seres humanos, são incapazes de descrever o que realmente aconteceu, libertos das suas ideologias, do meio que os cerca, da sua formação. Em geral, todas as reportagens não conseguem atingir esse grau de exactidão dos factos que narram. Aqui o leitor mais atento e esclarecido pode pôr em causa tudo que uma testemunha diz ter presenciado, apesar de não ser sensato da nossa parte questionar tudo à nossa volta. Precisamos, assim, aceitar que as reportagens que lemos são reconstruções de uma realidade, reconstruções de um indivíduo

---

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p.8.

<sup>34</sup> Immanuel Kant. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p.78-79.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p.79.

A ideia de que «o jornalismo, como, de resto, qualquer discurso supostamente não ficcional, não tem a ver com a reprodução da realidade, mas com a sua reconstrução»<sup>37</sup>, mais uma vez põe em evidência a dificuldade que temos, sentida também pelos repórteres, em reproduzirmos a realidade, tal como a observamos no momento. Não podemos, por conseguinte, reproduzir a realidade que testemunhamos, mas somente reconstruí-la. Curzio Malaparte nos seus discursos parece que vai além da reconstrução, apresentando-nos um discurso mais próximo dos factos. Ele presenciou o que nos narra e através do seu discurso somos transportados para a realidade que o escritor vivenciou.

Uma guerra é um confronto colectivo e os repórteres de guerra não podem fugir à experiência de situações de combate. Os relatos de Malaparte obedecem a estes princípios fundamentais da reportagem de guerra. O nosso autor esteve presente nos conflitos que alimentam a sua escrita e um facto que não pode ser negado é o de considerar os combates da II Guerra Mundial um confronto colectivo. Os seus relatos são baseados em experiências directas do autor, naquilo que ele presenciou, viu, ouviu e em testemunhos que ele recolheu nos palcos do conflito.

Entristece-me constatar que numerosos estudiosos desta matéria não mencionem nas suas obras sobre reportagens de guerra a existência de Curzio Malaparte. Apesar de diversas circunstâncias, não lhe pode ser negado o seu valor de posição enquanto repórter da II Guerra Mundial, possivelmente um dos mais notáveis repórteres deste conflito.

Outro aspecto que merece a nossa atenção e a que José Rodrigues dos Santos dedica uma das secções da sua tese, referiu-se ao facto de relatos conhecidos deste período histórico terem sido vítimas da censura. Apesar de existirem repórteres de guerra no campo de batalha, o que eles testemunhavam, na maioria das vezes, era completamente falseado, por motivos de contra-informação, o que colocava em dúvida a veracidade dos factos – o que supostamente não se deveria verificar nas reportagens.

Tendo em conta estas informações, não podemos deixar de reconhecer o valor das “reportagens de guerra” que nos chegaram através de Curzio Malaparte, talvez o único repórter de guerra que conseguiu ludibriar a censura da II Guerra Mundial, e trouxe até nós relatos na primeira pessoa das atrocidades cometidas em pleno século XX.

Segundo a opinião de diversos repórteres de guerra<sup>38</sup>, o jornalista tende a ficar do lado onde se encontra, do lado daqueles que o protegem, mesmo que esses sejam os maiores responsáveis pelas tragédias que estão a presenciar. Há uma tendência para que os jornalistas

---

<sup>37</sup> José Rodrigues dos Santos. *A Verdade da Guerra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003, p.11.

<sup>38</sup> Diana Andringa, Pinto Amaral, José da Câmara Leme, (*Apud*, tese de José Rodrigues dos Santos, p.1008-1009)

simpatizem com o lado que os acolhe e essa simpatia vem explícita nas suas reportagens e muitas vezes vão dar uma imagem errada ao público, que desconhecendo a realidade, forma os seus juízos de valor, tendo em conta aquilo que vê e ouve através dessas narrações.

Para uma melhor e mais completa compreensão da obra de Malaparte, a necessidade de conhecer outras reportagens de guerra torna-se cada vez mais contundente. Para o efeito, poderíamos recorrer a reportagens da autoria de Vasily Grossman<sup>39</sup>, que acompanhou o exército vermelho durante a invasão da Rússia pelas tropas alemãs, assim como tantos outros relatos existentes deste período. No entanto, para tornar mais transparente a nossa argumentação, considero que a obra de Luís Castro<sup>40</sup>, um jornalista português da actualidade, que testemunha diversos conflitos armados um pouco por todo o mundo nos nossos dias poderá facilitar o raciocínio seguido.

Apesar de ambos os autores escreverem sobre o mesmo tema, servindo-se do mesmo género narrativo, nota-se que a preocupação principal de Luís Castro, ao escrever as suas reportagens, é ser o mais objectivo possível, dando conta de todos os pormenores a que teve contacto directo, e não estando preocupado em ornamentar o texto, em enriquecer a sua escrita com vocábulos seleccionados,

«Os comandantes já nos viram, mas, com a agitação do momento, é como se nem existíssemos. Há três BM 21 alinhadas ao longo da estrada e apontadas para a frente, mas em direcções ligeiramente diferentes. As BM 21, também conhecidas por Órgãos de Estaline ou Katiuskas, são camiões com quarenta canos cada. Uma arma de guerra terrível quando começa a despejar. Pergunto ao Cabina quantas BM ele tem no enquadramento. Faz-me sinal com dois dedos. Pelo que ouvi, é para apontar a doze quilómetros. Passados dez segundos começam os disparos. Por azar, o Cabina não os apanhou, tinha duas enquadradas, mas os foguetes saíram da terceira. Vou tentar saber quais se preparam para disparar e avisá-lo. Aproximo-me de um dos camiões e oiço gritos»<sup>41</sup>

Este é sem dúvida um discurso caracteristicamente jornalístico. O repórter dá conta ao leitor de todos os pormenores que vivenciou, faz uma reconstrução minuciosa da cena, o mais objectivamente possível, recorrendo a uma sintaxe e a um vocabulário simples, tendo em conta a variedade do público leitor. Predomina, por consequência, a função referencial da linguagem.

---

<sup>39</sup> Um escritor na guerra : Vasily Grossman com o Exército Vermelho, 1941-1945 / org. Antony Beevor e Luba Vinogradova ; trad. Hugo Chelo ; introd e posf. Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70, 2007.

<sup>40</sup> Luís Castro. *Repórter de guerra*. Cruz Quebrada: Oficina do livro, 2007.

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*, pp.37-38.

Em Malaparte, apesar de não se afastar de uma descrição objectiva, nota-se, em contrapartida, a sua grande preocupação em enriquecer o texto. Fica a sensação de que o autor não queria apenas escrever uma reportagem de guerra, mas sim construir uma obra de arte.

Um belo exemplo das belas imagens construídas nas obras de Malaparte é a descrição que ele nos faz na sua obra *Kaputt* dos cavalos no gelo:

«Il lago era come un'immensa lastra di marmo bianco, sulla quale eran posate centinaia e centinaia di teste di cavallo. Parevano recise dal taglio netto di una mannaia. Soltanto le teste emergevano dalla crosta di ghiaccio. Tutte le teste erano rivolte verso la riva. Negli occhi sbarrati bruciava ancora la fiamma bianca del terrore. Presso la sponda, un groviglio di cavalli ferocemente impennati sorgeva fuor della prigione di ghiaccio.»<sup>42</sup>

Nenhum leitor pode ficar indiferente a esta descrição maravilhosa, apesar da cena em si ser trágica. Malaparte consegue descrevê-la de tal maneira, que o trágico torna-se poético aos olhos de quem lê. Estas descrições não são características das reportagens de guerra, mas sim de um romance. E este é só um exemplo da riqueza da escrita de Malaparte, as descrições fantásticas são uma presença assídua na generalidade das suas obras, logo uma característica muito própria do autor, evidenciando-o da restante comunidade de escritores-repórteres.

São estas imagens bem construídas, que se tornam uma constante nas obras de Malaparte e que questionam o verdadeiro género adoptado pelo escritor. Obras há deste autor em que não restam dúvidas quanto ao género. Exemplo disso é a obra *Anche le donne hanno perso la guerra*, em que é bem evidente e consensual que estamos perante uma peça de teatro, mas obras como *La Pelle*, *Kaputt* e *Il Volga Nasce in Europa* levantam muitas dúvidas quanto ao género em que se inserem.

Para delimitar esta fronteira que separa as reportagens comuns das reportagens de Curzio Malaparte, analisemos com atenção um relato feito durante a II Guerra Mundial por um repórter português que se encontrava no campo de batalha no mesmo contexto:

«De súbito, soou, em certa esquina próxima, um grito estridulo. Outros lá adiante. O homem das renas esbraceja, enterrado no gelo até aos joelhos. Aparece um oficial. Empurra-me, grita qualquer coisa, quasi me leva de rastos. Sufoco, quero saber... Inutil; sou obrigado a correr, arquejante,

---

<sup>42</sup> Curzio Malaparte, *Kaputt*. *Loc. cit.*, p.67. Tradução em português: «O lago era como uma imensa placa de mármore branco, na qual estavam pousadas centenas e centenas de cabeças de cavalos. As cabeças pareciam cortadas rentes, a cutelo. Só elas emergiam da crosta de gelo. Todas as cabeças estavam voltadas para a margem. Nos olhos esbugalhados via-se ainda brilhar o terror, como uma chama branca. Perto da margem, um grupo de cavalos ferozmente curvados emergia da prisão de gelo» (p.73)

meio asfixiado pelo meu capuz de peles... Perto, um estrondo trovejante... Outro... Apontam-me o céu... É a morte que chega, é um turbilhão de fogo que me rodeia...»<sup>43</sup>

Como podemos constatar logo numa leitura inicial, apesar de ambos os escritores estarem a descrever o mesmo conflito armado, a II Guerra Mundial, são discursos totalmente distintos, encontrando-se em pólos opostos. Enquanto Malaparte, como já referi anteriormente, estava preocupado em construir um texto, o jornalista português Amadeu de Freitas estava preocupado em construir um discurso desprezioso para que a sua mensagem fosse acessível a qualquer leitor. Frases curtas com um vocabulário simples têm a preferência do jornalista.

Ao longo do desenvolvimento da presente dissertação pretendo, pois, fazer um estudo mais abrangente das obras que seleccionei, após uma primeira leitura do conjunto da produção deste escritor-repórter; apurei as que melhor retratavam a vida dupla do autor, enquanto jornalista e escritor; em simultâneo, também pelo facto de se imporem como testemunhos de uma época, a II Guerra Mundial. Ao longo de quatro secções desenvolverei alguns dos temas, porventura os mais relevantes, presentes nas obras seleccionadas, sempre que possível remetendo para as restantes. Cada uma das obras de referência do meu estudo vai ter um lugar de destaque numa das secções sem abandonar por completo a restante produção literária de Curzio Malaparte, que está necessariamente sempre interligada, constituindo um macrotexto por excelência.

Apesar da especificidade da maioria das obras de Curzio Malaparte em questões de género, ao longo do meu desenvolvimento tomarei como linha de conta do meu raciocínio, os códigos do romance. Se tivermos que seleccionar um dos géneros que melhor se aproxima das obras de Malaparte, eu optaria pelo romance, não negando, no entanto, a sua vertente de reportagem. Os traços identificadores do romance tornam-se funcionais para a análise das suas obras. Apesar da forte componente de reportagem, é como romances que *Kaputt*, *La Pelle* e *Il Volga nasce in Europa* foram lidos no passado, não esquecendo, no entanto, que estamos perante textos que nos dão conta de vivências de um repórter no campo de batalha.

Malaparte era mais que um mero jornalista, era um artista, um criador; e, para provar isso, basta-nos ler e deleitarmo-nos com as suas obras, ficando atentos às descrições que o autor vai fazendo e que nos fazem criar na nossa mente uma tela impressionante com os

---

<sup>43</sup> *Apud* José Rodrigues dos Santos, *O correspondente de guerra, o discurso jornalístico e a história: para uma análise da reportagem de guerra em Portugal no século XX*. *Loc cit.*, p.354.

horrores a que Malaparte assistiu. Uma das descrições mais impressionantes da obra do autor foi, sem dúvida, a descrição acima referida das cabeças dos cavalos congelados, cenário que o escritor compara a um tabuleiro de xadrez. As suas descrições são arrepiantes, transportam o leitor para aquela dimensão, parecendo fazer sentir os cheiros, ouvir os ruídos,... e quem lê fica absorvido pelas suas palavras.



## **I. A Rússia na óptica malapartiana:**

### **1. Condicionantes da composição da obra.**

*Il Volga nasce in Europa* é um testemunho da passagem de Curzio Malaparte pelo campo de batalha na frente oriental, quando estava no início a II Guerra Mundial. Centra-se na descrição dos combates entre o exército alemão e o exército russo. Todavia, como Malaparte nos refere, esta guerra não é somente um confronto entre homens, mas entre máquinas. A II Guerra Mundial foi, nesta perspectiva, a primeira grande experiência bélica mecanizada na História da Humanidade.

No entanto, apesar de a generalidade da obra se desenrolar nos campos de batalha, não se trata de uma reportagem de guerra no sentido mais estrito do termo, mas sim de uma reportagem social. São as pessoas os principais protagonistas; são os seus comportamentos que vão estar na mira da “objectiva” do escritor.

Curzio Malaparte abre a obra, contextualizando-a no espaço e no tempo. Em 1941, quando se iniciou a ofensiva alemã contra as tropas ucranianas, Malaparte foi enviado para a frente ucraniana como correspondente de guerra do jornal italiano *Corriere della Sera*. É neste ambiente bélico, portanto, que Curzio Malaparte vai iniciar a escrita de *Il Volga nasce in Europa*. O texto está dividido em duas partes e é um repositório das reportagens que o escritor organizou para remeter ao jornal italiano. Um detalhe, que não passa despercebido na leitura da obra, é o facto de, ainda, ter sido objecto de censura, facto aproveitado pelo autor para denunciar este abuso, quer por parte das autoridades alemãs, quer das italianas<sup>44</sup>.

Não podemos, por conseguinte, deixar de mencionar os cortes que o livro sofreu às mãos da censura. O autor faz questão de referir dentro da própria obra que algum texto está em falta por ter sido suprimido. Podemos assim verificar como era visível a acção da censura em Itália e nos restantes países que tinham na sua administração um governo totalitário. Mais uma vez, não podemos deixar de apontar o carácter rebelde do escritor, ao termos em conta que, para além desta obra ele publicou outras ainda mais indesejáveis para os censores do seu tempo. É o caso de *Kaputt* e *La Pelle*, que juntas, traçam um retrato mais pormenorizado dos

---

<sup>44</sup> Cf. Malaparte vai referindo por diversas vezes ao longo de toda a obra a acção da censura fascista. Um dos exemplos encontramos logo no primeiro capítulo da obra intitulado “Guerra e Sciopero”.

acontecimentos testemunhados durante a II Guerra Mundial e que envergonham qualquer ser humano.

Também não perde a oportunidade para divulgar as arbitrariedades de que foi vítima às mãos do regime fascista, que pretende delatar. Para tal, inicia a sua obra tecendo considerações relativas às dificuldades de aceitação das suas reportagens em Itália, assim como à resistência que os seus discursos encontram por parte do público leitor do seu país. No entanto, não esquece de referir a importância que lhes foi atribuída pela crítica internacional:

«Ampiamente ripetute dalla stampa inglese, americana, svizzera, scandinava, esse furono accolte dall'opinione pubblica internazionale come il solo documento obbiettivo, la sola testimonianza imparziale, che giungesse dai campi di battaglia sovietici. Parve tuttavia a moltissimi, in Italia, che quelle mie osservazioni e considerazioni nascessero non già da un onesto, e coraggioso, propósito di dir la verità, ma da una mia particolare simpatia per la Russia comunista, e perciò da una parziale e arbitraria visione degli avvenimenti.»<sup>45</sup>

Entre o livro primeiro, que trata da passagem de Malaparte pela frente ucraniana, e o livro segundo, que narra os episódios vivenciados na Finlândia, Curzio Malaparte permaneceu durante quatro meses em Itália, onde cumpriu prisão por ordem dos alemães, devido ao carácter inoportuno das suas reportagens. Para além das referências à acção da censura que ocasionou, este foi um acontecimento que o autor não quis deixar de referenciar, para que o leitor tomasse conhecimento das injustiças por ele sofridas e, deste modo, pudesse valorizar as suas informações, focando algumas transformações que ele tinha vindo a sofrer ao longo dos tempos, enquanto jornalista, romancista, sociólogo, ... Simultaneamente, Malaparte evidencia também o comportamento das personagens que se vão cruzando no seu caminho, relacionando-as com as sociedades dos países de que são provenientes.

Por conseguinte, evidencia-se neste texto o interesse que Malaparte sempre demonstrou pela componente sociológica. Mais do que dar a conhecer os casos imediatos do dia-a-dia de um repórter numa frente de guerra, Malaparte ambiciona dissecar as pessoas e os seus comportamentos, construir imagens a partir dos acontecimentos autênticos observados.

---

<sup>45</sup> Curzio Malaparte, *Il Volga nasce in Europa e altri scritti di guerra*, Firenze, Vellecchi Editore, 1965, p.5. Tradução em português pela Editora Livros do Brasil: «Amplamente transcritas pela imprensa inglesa, americana, suíça e escandinava, elas foram acolhidas pela opinião pública internacional como o único documento objectivo, o único testemunho imparcial que chegava dos campos de batalha soviéticos. Pareceu, todavia, a muitíssimos, em Itália, que aquelas minhas observações e considerações nascessem não já de um honesto e corajoso propósito de dizer a verdade, mas da minha particular simpatia pela Rússia comunista, e por isso de uma parcial e arbitrária visão dos acontecimentos.» (p.5)

Podemos até admitir que a generalidade das obras de Curzio Malaparte são intensos estudos dos comportamentos e mentalidades das mais diversas sociedades, com as quais ele teve o prazer de contactar. O que diverge de obra para obra são os cenários que Malaparte vai escolher para construir as suas histórias, os seus romances-reportagem. Não será exagero sublinhar esta faceta sociológica do escritor, entre todas as outras facetas do autor. É notória a dificuldade crescente que vamos tendo à medida que tentamos aprofundar o nosso estudo, pois o percurso ideológico desta figura tão controversa foi sempre repleto de muita contestação, por testemunhar os mais diversos acontecimentos que agitaram a sociedade do seu tempo. E o leitor apercebe-se que se tornam gradualmente mais sensíveis os obstáculos para a definição de quem era na realidade esta figura tão polémica da cultura italiana. Afinal, o que se afigura mais importante neste trabalho é a tentativa de revalorizar esta personagem tão curiosa e multifacetada, tentando assim afastar os “fantasmas” que a cercam.

Trata-se de uma personagem que era repórter de profissão, romancista nas horas vagas e sociólogo por vocação. Torna-se, assim, cada vez mais uma miragem encontrar uma resposta exacta para as diversas interrogações que esta figura de escritor faz suscitar.

## **2. A valorização da sociedade observada.**

*Il Volga nasce in Europa* é uma obra que se distancia um pouco da restante produção literária do autor, como *Kaputt* e *La Pelle*. As duas últimas, repletas de uma enorme carga disfórica, retratam situações muito violentas que ocorreram em pleno século XX em países supostamente civilizados. Em *Il Volga nasce in Europa*, a II Guerra Mundial está no seu exórdio e Malaparte encontra-se numa das frentes de guerra, onde menos se fizeram sentir as atrocidades cometidas durante este período sangrento da História da Humanidade. Deste facto resultam relatos menos violentos, se os compararmos com os que surgem apresentados nas duas obras acima referidas. As marcas da linguagem e do estilo, que caracterizam e individualizam o escritor, estão sempre presentes no conjunto das suas obras, mas a sua característica densidade na descrição dos factos torna-se mais forte em obras como *Kaputt*.

Não é, pois, uma descrição exhaustiva dos acontecimentos bélicos que aqui vamos encontrar. Mais do que dar a conhecer o campo de batalha, informando o leitor dos acontecimentos de que foi testemunha e que pretende denunciar, Curzio Malaparte tem como principal propósito dar a conhecer o comportamento das pessoas envolvidas directa ou indirectamente no conflito. Estamos, por isso, perante reportagens especiais, como o autor refere, assumindo-se como um “correspondente da sociedade”:

«Ma anche quando potro uscire dal riserbo, e descrivere le vicende di questa gigantesca battaglia, io seguirò a mantenere alle mie corrispondenze di guerra quello speciale carattere, diciamo così, di «corrispondenze sociali», alle quali mi sono attenuto fin da principio.»<sup>46</sup>

Não são, pois, meras reportagens de guerra o que nós lemos quando estamos perante *Il Volga nasce in Europa*, *Kaputt* e *La Pelle*. Esse é um facto de que até um leitor menos atento se pode aperceber. Mas quando é o próprio autor que faz questão de sublinhar esse facto, o leitor tem, naturalmente, que dedicar uma maior atenção a esta perspectiva.

«Sia giunto il momento di accentuare il carattere sociale delle mie corrispondenze [...] per poter dare al lettore non soltanto una fotografia, ma una interpretazione, fedelmente obbiettiva, dei fatti di cui sono testimone, che impegnano tutti gli elementi economici, sociali, politici, religiosi e morali dell'immane problema soviético.»<sup>47</sup>

Este gosto e dedicação de Malaparte pela análise da sociedade está igualmente bem patente nas restantes obras em análise na presente dissertação. Exemplo bem evidente desse facto é o estudo que Malaparte faz dos povos em *Kaputt*, que adiante estudaremos com mais detalhe, embora também nas suas restantes obras seja evidente o destaque dado à observação da realidade circundante.

A sociedade, bem como as pessoas que dela fazem parte, eram o principal objecto de estudo dos ensaios “malapartianos”. A guerra era o cenário de fundo onde essas pessoas se movimentam, era o palco no qual tudo sucedia. Mas o real interesse da “peça de teatro” não é tanto esse cenário, mas sim as personagens que com ele interagem e que por ele se sentem condicionadas. O campo de batalha funcionava como um tabuleiro de xadrez onde as peças, no caso de Malaparte, as pessoas, se movimentam. Eram esses movimentos que interessavam a Malaparte estudar:

---

<sup>46</sup> *Idem, Ibidem*, p.99.Tradução em português: «Mas mesmo quando eu puder libertar-me de reservas e descrever as vicissitudes desta gigantesca batalha, continuarei a dar às minhas correspondências de guerra aquele especial carácter, digamos assim, de «correspondências sociais», às quais sou fiel desde o princípio.» (p.89)

<sup>47</sup> *Idem, Ibidem*, p.101.Tradução em português: «Haja chegado o momento de acentuar o carácter social das minhas correspondências [...] para poder dar ao leitor não só uma fotografia, mas uma interpretação, fielmente objectiva, dos factos de que sou testemunha, que envolvem todos os elementos económicos, sociais, políticos, religiosos e morais do enorme problema soviético.» (pp.90-91)

*«Quel che mi chiamava lassù era il proposito di osservare da vicino in qual modo le masse operaie di Leningrado reagiscano ai problemi morali, politici e sociali della guerra.»<sup>48</sup>*

E, por isso, Malaparte não poderia ser mais directo e objectivo quando traduz pelas suas próprias palavras:

*«Quel che ora mi proponevo di studiar da vicino sul fronte dell'assedio di Leningrado, era appunto la reazione delle masse operaie (non più delle masse contadine) ai problemi morali, politici e sociali sollevati dalla guerra contro l'U.R.S.S.»<sup>49</sup>*

Reafirma abertamente o intuito principal que se propõe alcançar com o registo dos seus textos e exprime também de modo bem claro o carinho especial que nutre pela classe operária russa. As «massas operárias» ocupam, assim, o centro da sua prelecção.

Tal como em *Kaputt*, faz-se sentir igualmente a simpatia de Malaparte pela Finlândia e, mais concretamente, pelo povo finlandês, reafirmando agora também a superioridade deste povo em relação aos restantes, com os quais ele teve o privilégio de conviver. Para o autor, esta sociedade nórdica destaca-se entre todas as outras suas contemporâneas pelo seu estado de amadurecimento e respeito humano:

*«Mi colpiscono la sensibilità, la delicatezza di questo popolo finnico, il suo perfetto senso di giustizia: e più ancora il senso, del tutto cristiano, dei rapporti sociali, del peccato anche come fatto sociale.»<sup>50</sup>*

Malaparte fica impressionado, uma vez mais com o povo finlandês, neste caso com

*«La coscienza di combattere per difendere non soltanto il territorio nazionale, ma le proprie conquiste sociali, le proprie organizzazioni operaie, la propria dignità e libertà di lavoratori.»<sup>51</sup>*

---

<sup>48</sup> *Idem, Ibidem*, p.183. Tradução em português: «Aquilo que me chamava lá em cima era o propósito de observar de perto de que modo as “massas operárias” de Leninegrado reagiam aos problemas morais, políticos e sociais da guerra.» (p.161)

<sup>49</sup> *Idem, Ibidem*, p.184. Tradução em português: «Aquilo que agora me proponho estudar de perto na frente do cerco de Leninegrado, é precisamente a reacção das “massas operárias” (não mais das «massas camponesas») aos problemas morais, políticos e sociais suscitados pela guerra contra a U.R.S.S.» (p.162)

<sup>50</sup> *Idem, Ibidem*, p.248. Tradução em Português: «Me impressionam a sensibilidade, a delicadeza deste povo finlandês, o seu perfeito sentido de justiça, e, mais ainda, o sentido, em tudo cristão, das relações sociais, do pecado, também como facto social.» (p.217)

<sup>51</sup> *Idem, Ibidem*, p.251. Tradução em português: «consciência de combater para defender não somente o território nacional, mas as próprias conquistas sociais, as próprias organizações operárias, a própria dignidade e liberdade de trabalhadores.» (p.219)

### 3. As imagens.

A fim de recompor de modo mais transparente e, ao mesmo tempo, captar a atenção e simpatia do leitor perante a análise dos casos preferenciais das reportagens, Malaparte revela-se um exímio cultor da prosa de arte. Uma das características marcadamente malapartianas é a construção de imagens sublimes através da transfiguração de cenários de catástrofe:

«Impressi nel ghiaccio, stampati nel trasparente cristallo, appariva sotto la suola delle mie scarpe una fila di volti umani, bellissimi. Una fila di maschere di vetro. (Come una icona bizantina.) Che mi guardavano, mi fissavano. Le labbra erano fini, consunte, i capelli lunghi, i nasi affilati, gli occhi grandi, chiarissimi. (Non erano corpi umani, non eran cadaveri. Se così fosse, tacerei l'episodio.) Quel che m'appariva nella lastra di ghiaccio era un'immagine meravigliosa, piena di una dolce e commovente pietà. Era come l'ombra delicata, e viva, di uomini scomparsi nel mistero del lago.»<sup>52</sup>

Sem dúvida alguma, esta é uma das imagens mais marcantes que Malaparte constrói na presente obra. É notória a sua transcendência, a ponto de não deixar o leitor indiferente. É uma imagem da guerra vista através do olhar de Malaparte. Os rostos humanos tinham ficado impressos no gelo, depois das correntes primaveris terem arrastado os corpos dos soldados soviéticos, que tinham ali ficado presos. O que Malaparte observa não eram rostos propriamente ditos, mas uma espécie de carimbos que deixam adivinhar as atrocidades sucedidas naquele lugar. Os nossos sentidos são absorvidos pela descrição deste quadro surpreendente; é admirável a forma como o escritor pega num facto tão macabro e o transforma num acontecimento épico. Por momentos, o leitor esquece que está perante uma cena trágica e deslumbra-se a fruir a situação. As imagens tipicamente malapartianas têm esse poder de transfiguração da realidade e é essa intensidade que as individualiza e as torna tão ímpares. A par desta, outras podemos referir, como a da armada russo presa no gelo:

«È uno spettacolo impressionante quell'intera flotta, la più potente dell'U.R.S.R., imprigionata nel ghiaccio, come in una colata di cemento. Non si può muovere, non può combattere. «Há perso le

---

<sup>52</sup> *Idem, Ibidem*, pp.308-309. Tradução em português: «Impressos no gelo, estampados no transparente cristal, aparecia sob a sola das minhas botas uma fila de rostos humanos, belíssimos. Uma fila de máscaras de vidro. Que me olhavam, me fixavam. Os lábios eram finos, gastos, os cabelos compridos, os narizes afilados, os olhos grandes, claríssimos. (Não eram corpos humanos, não eram cadáveres. Se assim fosse, não falaria no episódio.) Aquilo que me aparecia na lâmina de gelo era uma imagem maravilhosa, plena de uma doce e comovente piedade. Era como a sombra delicada, e viva, de homens desaparecidos no mistério do lago.» (pp.269-270)

gambe», dicono i soldati finlandesi. Un'intera flotta murata viva. Su un'alta torre qualcosa di scuro si muove.»<sup>53</sup>

A intensidade das suas palavras ainda torna a cena mais viva, mais presente para o leitor, que, perante a grandiosidade do cenário transcrito pelo poeta, não consegue deixar de se sentir fascinado perante a expressividade do discurso.

Outra das imagens, a que o leitor também não passa indiferente é a personificação da guerra feita por Malaparte:

«La guerra batte con morbide dita ai vetri delle finestre. È un tonfo lontano, l'eco di un rombo remoto.»<sup>54</sup>

Bem poderíamos alinhar esta imagem a par de tantas outras, como a alegoria em que o Padre António Vieira ousa denunciar as atrocidades e violências que a guerra acarreta.<sup>55</sup>

A perspectiva poética impõe-se à imediatez da dureza e violência do real.

Apesar da personificação da guerra aqui ser feita de uma forma tão sublime, esta é uma marca que o fiel leitor de Malaparte sabe reconhecer como um seu traço típico. O domínio da palavra na obra deste escritor é tão intenso, que o leitor deixa-se seduzir pela sua escrita e sente os dedos da guerra tocarem delicadamente no vidro da janela. Trata-se de uma técnica que absorve todos os sentidos do leitor, levando-o a vivenciar o que o autor descreve.

Esta visão poética da guerra que Malaparte dá a conhecer corrobora a sua ideia inicial de que a guerra não passaria de pretexto, de enquadramento para as situações que depois particulariza.

---

<sup>53</sup> *Idem, Ibidem*, pp.239-240. Tradução em português: «É um espectáculo impressionante toda aquela esquadra, a mais potente da U.R.S.S., aprisionada no gelo, como dentro de uma superfície de cimento. Não se pode mover, não pode combater. «Perdeu as pernas», dizem os soldados finlandeses. Toda uma esquadra emparedada viva, sobre uma alta torre alguma coisa de escuro se move.» (pp.209-210)

<sup>54</sup> *Idem, Ibidem*, p.267. Tradução em português: «(A guerra bate com dedos macios nos vidros das janelas. É um bater distante, o eco de um estrondo longínquo).» (p.233)

<sup>55</sup> António Vieira. *Sermões*. Porto: Livraria Chardron, 1908. «É a guerra aquele monstro que se sustenta das fazendas, do sangue, das vidas, e quanto mais come e consome tanto menos se farta. É a guerra aquela tempestade terrestre que leva os campos, as casas, as vilas, as cidades, os castelos, e talvez em um momento sorve os reinos e monarquias inteiras. É a guerra aquela calamidade composta de todas as calamidades, em que não há mal algum que ou não se padeça ou não se tema, nem bem que seja próprio e seguro: – o pai não tem seguro o filho; o rico não tem segura a fazenda; o pobre não tem seguro o seu suor; o nobre não tem segura a sua honra; o eclesiástico não tem segura a imunidade; o religioso não tem segura a sua cela; e até Deus, nos templos e nos sacrários, não está seguro.» (vol.14, pp.338-339)

#### 4. Os animais.

Para além do gosto pela construção das imagens referidas, Malaparte recorre igualmente à simbologia e valor metafórico dos animais para caracterizar povos e acontecimentos. Em *Il Volga nasce in Europa* são constantes as alusões a animais como indícios significativos de acontecimentos que estão para ter lugar, normalmente de natureza disfórica. Atentemos no caso dos corvos:

«Mentre torno indietro, una buia nuvola si leva dal Bratesc. È una immensa ala nera che oscura il cielo sul fiume, sul porto, sulla città: una nuvola di corvi. I funebri uccelli gracchiano tristi sui tetti delle case. Salgo per la strada Brascioveni. A un certo punto qualcosa piomba dal cielo sul marciapiede, proprio in mezzo alla gente. Nessuno si ferma, nessuno si volta. Mi avvicino, guardo. È un pezzo di carne Márcia, che un corvo ha lasciato cadere del becco.»<sup>56</sup>

Os corvos anunciam deste modo o início dos conflitos contra a Rússia soviética. Estas aves negras, que por si estão marcadas pela tradição cultural europeia com a ideia de morte, quer pela cor negra, quer pelos seus hábitos alimentares, vêm terminar com a tranquilidade aparente da cidade. Aparecem em bando, formando uma nuvem negra, que simboliza a guerra que está iminente e, para acentuar o mau presságio que estes animais anunciam, um pedaço de carne podre cai de um dos seus bicos. Os corvos eram vistos com frequência a sobrevoar o campo de batalha para se alimentarem dos cadáveres que entravam em decomposição, completamente desprotegidos, à mercê do apetite voraz dos animais que procuravam ansiosamente por alimento. Esse pedaço de carne podre deixa adivinhar que provinham de um lugar onde tinham alimento e se deslocavam para as proximidades, porque adivinhavam que aí iriam encontrar mais a curto prazo.

Numa cena, que não deixa de ser relevante na obra, concorrendo com outras no que respeita à densidade dramática da linguagem, o escritor serve-se da imagem da coruja, igualmente na sua vertente disfórica. Ocorre para caracterizar os soldados alemães e, mais concretamente, como mensageira de desgraça, a desgraça provocada pela guerra que já se fazia sentir.

---

<sup>56</sup> *Idem, Ibidem*, p.22. Tradução em português: «Enquanto volto para trás, uma escura nuvem se levanta do Bratesc. É uma imensa asa negra que escurece o céu, sobre o rio, sobre o porto, sobre a cidade: uma nuvem de corvos. Os fúnebres pássaros grasnam, tristes, sobre os telhados das casas. Saio para a Rua Brascioveni. Em dado instante alguma coisa cai do céu sobre o passeio, mesmo no meio das pessoas. Ninguém se detém, ninguém se volta. Aproximo-me, olho. É um pedaço de carne podre, que um corvo deixou cair do bico.» (p.21)



«Uno di loro reggeva sul pugno una civetta, una civetta viva. [...] Scuoteva ogni tanto le ali per liberarsi dalla polvere: e in quell'incerto biancore polveroso gli occhi splendevano chiari, bellissimi. Anche il soldato tedesco aveva gli stessi occhi chiari, bellissimi. E c'era in quegli occhi uno sguardo misterioso e antico, pieno di quell'antico e misterioso senso dell'inesorabile.»<sup>57</sup>

Malaparte compara, então, algumas características físicas da coruja com as do soldado alemão que a carrega. Esta ave é um animal que adquiriu um valor simbólico marcante ao longo dos tempos entre as mais diversas culturas. A simbologia antiga da coruja relacionava-a com a inteligência, clarividência, a reflexão; na actualidade, na cultura ocidental, a coruja está mais relacionada com rituais fúnebres, mau agoiro... Deste modo, é difícil definir com exactidão a sua real simbologia neste excerto. Outra vertente significativa da coruja associa-a a desonestidades, ao roubo; e esta será possivelmente a simbologia mais correcta para o caso, que Malaparte lhe pretendia conferir. As palavras que o escritor emprega para descrever o animal (“duvidosa brancura”), bem como a comparação dos olhos da coruja com os olhos do soldado alemão, são indícios da carga disfórica de que este animal se reveste, pois é sabido que os soldados alemães nunca cativaram a admiração e simpatia de Malaparte.

## **5. A ideologia. O vermelho e sua simbologia.**

Outro dos aspectos a apontar e que sobressai sobremaneira da leitura de *Il Volga nasce in Europa*, é o modo como Malaparte enfrenta as ideologias com que necessariamente mais cedo ou mais tarde acaba por confrontar-se. Ao longo das considerações que vão sendo tecidas relativas aos princípios da doutrina marxista, é notória a simpatia crescente por parte do autor pelos ideais do Comunismo mais ortodoxo; ou talvez seja somente o fascínio por todos os rituais, bem como pelos princípios da ideologia comunista, que na prática não se concretizam.

O Comunismo é encarado, pois, como uma ideologia política utópica, que defendia a criação de uma sociedade igualitária, uma sociedade sem classes, onde a propriedade privada não existia.

---

<sup>57</sup> *Idem, Ibidem*, p.24. Tradução em português: «Um deles segurava com a mão uma coruja, uma coruja viva. [...] Sacudia de quando em quando as asas para se libertar do pó; e naquela duvidosa brancura poeirenta, os olhos brilhavam claros, belíssimos. Também o soldado alemão tinha os mesmos olhos claros, belíssimos. E havia naqueles olhos uma expressão misteriosa e antiga, plena daquele antigo e misterioso sentido do inexorável.» (p.23)

Esta ideologia utópica defendida pelo Comunismo Científico fascinava o espírito idealista do autor. A própria cor representante do comunismo, o vermelho, simbolizava todos os desejos de Malaparte: a provocação, sedução, encorajamento, incitamento à acção. Estes eram os objectivos principais do Comunismo com a sua ideologia e também de Malaparte com as suas obras, que tanta polémica originaram um pouco por toda a parte.

Ao longo de todo o texto, vão aparecendo diversas alusões de diversa natureza ao Partido Comunista. Este facto é justificado por se tratar do regime político da Rússia soviética, lugar por onde Malaparte se movimentava aquando da II Guerra Mundial, e que não deixa de merecer a expressão da sua simpatia.

Neste âmbito, um dos pormenores que se retém da leitura da obra é uma constante alusão por parte do autor à cor vermelha, símbolo do comunismo. São frequentes as referências em algumas passagens da obra em causa: uma das secções tem como título «Fattoria Rossa»<sup>58</sup> e, neste segmento, «vediamo una ragazza con un fazzoletto rosso in testa»<sup>59</sup>; outras alusões remetem para a reconstituição de cenários naturais («le rosse nuvole del tramonto»<sup>60</sup>; «nuvolette bianche e rosse»<sup>61</sup>, «fumo rosso»<sup>62</sup>; «nuvola di polvere rossa»<sup>63</sup>); outras mais remetem para as forças armadas russas, como a designação do «Armata rossa»<sup>64</sup>; «con segnata in rosso la dislocazione delle forze sovietiche»<sup>65</sup>, resta ainda o sintagma da «pelle rossa»<sup>66</sup>, que resulta da acumulação de pó argiloso. O leitor não pode pois ser ingénuo, ao ponto de pensar que estas referências à cor vermelha ao longo da obra nada têm de relevante. Vermelho é a cor do Comunismo, ideologia com a qual Malaparte passou a simpatizar. Certamente tratava-se de um Comunismo mais primitivo, livre das adaptações a que os seus pósteros seguidores o submeteram. Malaparte deixava-se fascinar, por conseguinte, com a ideologia utópica do Comunismo.

A simbologia do vermelho em *Il Volga nasce in Europa* adquire um valor sugestivo, muito particularmente quando a estandarte é desfraldado ao vento. Simbolicamente o vermelho das bandeiras, caso da bandeira do Partido Comunista, é uma apologia à coragem; ela seduz e provoca as massas – o objectivo principal de qualquer partido.

---

<sup>58</sup> *Idem, Ibidem*, p.66. Tradução em português: «Herdade Vermelha» (p.61)

<sup>59</sup> *Idem, Ibidem*, p.74. Tradução em português: «vemos uma rapariga com um lenço vermelho na cabeça» (p.68)

<sup>60</sup> *Idem, Ibidem*, p.105. Tradução em português: «as vermelhas nuvens do entardecer» (p.94)

<sup>61</sup> *Idem, Ibidem*, p.110. Tradução em português: «nuvenzitas brancas e vermelhas» (p.98)

<sup>62</sup> *Idem, Ibidem*, p.121. Tradução em Português: «fumo vermelho» (p.108)

<sup>63</sup> *Idem, Ibidem*, p.168. Tradução em português: «nuvem de poeira vermelha» (p.149)

<sup>64</sup> *Idem, Ibidem*, p.110. Tradução em português: «Exército Vermelho» (p.98)

<sup>65</sup> *Idem, Ibidem*, p.109. Tradução em português: «indicando a vermelho a deslocação das forças soviéticas» (p.98)

<sup>66</sup> *Idem, Ibidem*, p.122. tradução em português: «pele avermelhada» (p.110)

Serão esses porventura os principais ingredientes significativos do vermelho das bandeiras, que não foram seleccionadas, por acaso, pelo contrário verifica-se uma grande preocupação, com todos os detalhes, quando se constrói uma ideologia que pretende chegar às pessoas, envolvendo-as, captando a sua atenção e necessariamente a sua simpatia. Compreende-se que assim seja, se observarmos as diferentes bandeiras dos partidos de qualquer orientação política ou mesmo as actuais bandeiras dos mais variados países mundiais, para percebermos que o vermelho é uma cor de eleição. A bandeira é a representação do país, a apologia da nação e do povo que ela representa; por conseguinte, a sua configuração não pode ser projectada de ânimo leve; tem que ser o resultado de uma profunda reflexão.

Apesar da evidente simpatia deixada transparecer por Malaparte pelo Comunismo, em alguns pontos do texto são igualmente notórias as decepções do escritor pelos caminhos seguidos pela ideologia com a qual ele se começava a identificar.

## 6. O riso.

A par da simbologia da cor, outros aspectos simbólicos adquirem relevância no discurso poético de Malaparte, como é o caso do riso presente no texto. Não nos passam despercebidas as inúmeras referências ao riso no decorrer deste texto malapartiano. Sendo este um retrato de um cenário de guerra, onde nós, leitores, temos acesso a descrições impressionantes do campo de batalha, como nos poderia passar despercebido o facto de feridos de guerra, ou mesmo prisioneiros sejam apresentados a rir, como se se conservassem alheios à realidade cruel que os cerca? O riso pode indiciar diversos estados de espírito. Podemos rir de felicidade, rir de tristeza, rir para camuflar uma verdade que nos é temida, uma verdade que é incómoda...

Henri Bergson no seu ensaio intitulado *O Riso*<sup>67</sup>, delimitava deste modo a campo do riso:

«não existe cómico fora do que é propriamente *humano*.»<sup>68</sup>

Logo, o riso está intimamente ligado ao humano. Não nos podemos rir simplesmente de animais, nem de uma paisagem natural; mas se os animais ou a natureza assumirem características humanas, deste modo, estão em condições de serem risíveis.

---

<sup>67</sup> Henri Bergson, *O Riso*, Lisboa, Guimarães Editores, 1993.

<sup>68</sup> *Idem, Ibidem*, p.18.

Neste caso, a guerra transformara os seres humanos. Os soldados riem alheios à realidade, riem em sinal de desespero, riem simplesmente porque a guerra lhe roubara todas as suas emoções. É aqui que poderemos ver aplicados alguns pressupostos da teoria de Bergson:

«Notemos agora, como um sintoma não menos digno de atenção, a insensibilidade que, normalmente, acompanha o riso. Dir-se-ia que o cómico não pode produzir a sua vibração senão caindo numa superfície de alma bastante uniforme, bastante calma. A indiferença é o seu meio natural. O riso não tem maior inimigo do que a emoção. Não quer dizer que não possamos rir de uma pessoa que, por exemplo, nos inspira piedade ou mesmo afeição: simplesmente, nessa altura, precisamos de esquecer por instantes essa afeição, fazer calar essa piedade.»<sup>69</sup>

Por conseguinte, através destas afirmações, estamos em condições de compreender melhor o porquê de tantas referências ao riso ao longo da obra. Será mais fácil para nós interpretar estas passagens, tão frequentes em *Il Volga nasce in Europa*. Os soldados protagonistas desta guerra estavam completamente esvaziados de emoções; a guerra tinha-as roubado; esse era o resultado de todo o sofrimento por que passaram e do qual foram vítimas ao longo dos combates.

Malaparte tinha como principal objectivo, como apontámos anteriormente, estudar as pessoas, estudar o ser humano em contacto directo com a guerra, e estas diversas referências ao riso servem para nos mostrar como a guerra fora cruel com as pessoas que nela se viram envolvidas. A guerra transformou os humanos em seres não-humanos, visto que lhes retirou as suas emoções, a sua identidade. Encontramos constantes alusões que testemunham essa perda de emoções por parte das vítimas: «Il ferito ride. I prigionieri ridono.»<sup>70</sup>; «I soldati ridono, mangiano e ridono.»<sup>71</sup>; «ridendo»<sup>72</sup>; «I soldati mangiano e bevono parlando e ridendo.»<sup>73</sup>; «e ridono, come se anche loro prendessero l'empietà in ridere»<sup>74</sup>; «I soldati ridono.»<sup>75</sup>; «E ride»<sup>76</sup>; «Ride, si accarezza una pálpebra con due dita...»<sup>77</sup>

---

<sup>69</sup> *Idem, Ibidem*, pp.18-19.

<sup>70</sup> Curzio Malaparte, *Il Volga nasce in Europa. Op., cit.*, p.319. Tradução em português: «O ferido ri. Os prisioneiros riem.» (p.278)

<sup>71</sup> *Idem, Ibidem*, p.65. Tradução em português: «Os soldados riem, comem e riem.» (p.60)

<sup>72</sup> *Idem, Ibidem*, p.17. Tradução em português: «rindo» (p.17)

<sup>73</sup> *Idem, Ibidem*, p.32. Tradução em português: «Os soldados comem e bebem falando e rindo.» (p.30)

<sup>74</sup> *Idem, Ibidem*, p.52. Tradução em português: «E riem, como se também elas recebessem a impiedade, a ri.» (p.48)

<sup>75</sup> *Idem, Ibidem*, p.65. Tradução em português: «Os soldados riem.» (p.59)

<sup>76</sup> *Idem, Ibidem*, p.171. Tradução em português: «E ri.» (p.151)

<sup>77</sup> *Idem, Ibidem*, p.60. Tradução em português: «Ri, acaricia uma pálpebra com dois dedos...» (p.55)

Estes são apenas alguns exemplos que, reiteradamente insistem na ideia de perdas de características humanas por parte das sociedades.

## **7. A maquinação do homem e a humanização das coisas.**

Intimamente articulado com a questão da perda de características humanas, impõe-se outro recurso, perfeitamente adequado ao universo da guerra. Trata-se do mundo às avessas (*adynata*), em que se assiste a uma inversão de papéis: os homens perdem as suas características que os individualizam dos restantes animais e os objectos ganham características humanas. Em simultâneo tem lugar a maquinação do homem, ao mesmo tempo que assistimos à uma humanização da máquina.

«Poco fa, durante quel breve combattimento, ho avuto ad un certo punto la netta impressione che le macchine agissero come corpi vivi, quasi come persone, che avessero una volontà, un'intelligenza.»<sup>78</sup>

Em contrapartida, os homens agem como máquinas, deixando de responder às suas características próprias:

«Sono tutti così. Costruiti in serie. Si assomigliano. È una razza nuova, una razza dura. Questi cadaveri di operai morti in un accidente sul lavoro.»<sup>79</sup>

Os homens saídos das fábricas de produção em série adquirem as características dos bens assim disponibilizados no mercado. Coisificam-se. Ao invés, no caso de uma simples bota que saíra do pé de um cadáver, adquire características próprias do homem - sugestiva hipálage - e parece que o homem perdeu a vida, mas que essa vida foi absorvida pela bota que antes usara:

«A uno dei due miseri corpi era caduta una scarpa, che giaceva nella neve ai piedi dell'albero. Ed era cosa straordinariamente viva, reale, quella scarpa solitaria ai piedi dell'albero, quella scarpa vuota, di duro cuoio gelato, quella scarpa triste, smarrita, sgomenta, che non poteva più camminare, che non poteva fuggire. Una scarpa – direi nel modo di Poe – che “guardava in su”,

---

<sup>78</sup> *Idem, Ibidem*, p.62. Tradução em português: «Há pouco, durante aquele breve combate, tive, até certo ponto, a nítida impressão de que as máquinas agissem como corpos vivos, quase como pessoas que tivessem uma vontade, uma inteligência.» (p.57)

<sup>79</sup> *Idem, Ibidem*, p.65. Tradução em português: «São todos assim. Construídos em série. Assemelham-se. É uma raça nova, uma raça dura. Estes cadáveres de operários mortos num acidente de trabalho.» (p.59)

con un'espressione sgomenta, con qualcosa di animalesco. Come un cane che guardi il padrone, per implorarne aiuto o salvezza.»<sup>80</sup>

Na personificação da bota, esta ganha uma dimensão anémica, como se o bota representasse o seu dono e adquirisse as características humanas que caracterizavam quem dela se servia previamente.

Com esta inversão de normas naturais, Malaparte pretende captar a atenção do leitor para o quanto era irracional esta guerra. A guerra era tão inconveniente que era responsável pela permuta das características naturais dos homens com as das máquinas e vice-versa.

## **8. A religião e a dimensão espiritual do homem.**

A compensar essa materialização da natureza humana, grande parte da obra é dedicada à religião. Este interesse pela dimensão espiritual do homem justifica-se com o seu propósito de compor uma reportagem social. Sendo a religião uma vertente importantíssima na vida das pessoas e, neste caso mais específico, na vida dos russos nascidos antes da revolução de 1917, o seu abandono veio transformar por completo os fundamentos da sociedade russa:

«Le nuove generazioni, quelle che sono nate dopo il 1917, non hanno nessun interesse per i problemi religiosi. Ignorano tutto della religione, e, per dirla in parole povere, se ne infischiano. Non hanno certo paura dell'inferno.»<sup>81</sup>

Apesar disso, Malaparte reitera a importância do estudo da componente religiosa na vida da sociedade soviética para uma compreensão mais profunda das suas atitudes, e dos seus gestos:

«Non si può capire il segreto della vita sociale sovietica, e della stessa morale sovietica, se non si tien conto di questo fatto fondamentale: che la grandissima maggioranza del popolo sovietico [...] non ha una concezione della vita ultraterrena, non ha nessuna speranza e nessun sospetto dell'al di

---

<sup>80</sup> *Idem, Ibidem*, p.277. Tradução em português: «A um dos dois míseros corpos havia caído uma bota que se encontrava na neve, aos pés da árvore. E era uma coisa extraordinariamente viva, real, aquela bota solitária aos pés da árvore, aquela bota vazia, de duro coiro gelado, aquela bota triste, perdida, humilhada, que não podia mais caminhar, que não podia fugir. Uma bota - diria à maneira de Pöe – que «olha para cima», com uma expressão angustiada, com alguma coisa de animalesco. Como um cão que olhe o dono, para lhe implorar auxílio e salvação.» (p.242)

<sup>81</sup> *Idem, Ibidem*, pp.160-161. Tradução em português: «As novas gerações, as que nasceram depois de 1917, não têm nenhum interesse pelos problemas religiosos. Ignoram tudo da religião, e, para o dizer em pobres palavras, não se importam. Não têm certamente medo do Inferno.» (p.143)

là. Non spera, non crede nella gloria futura. Non aspetta. È un popolo che giunge alla morte a occhi chiusi, e non spera di poterli aprire di là dal muro bianco e liscio della morte.»<sup>82</sup>

É sintetiza, quando tem de abordar o tema da morte:

«La morte, per i comunisti, è un muro liscio, compatto, senza finestre. È un sonno gélido e chiuso. Un mondo vuoto.»<sup>83</sup>

Para que não restem dúvidas ao leitor sobre a importância do problema que a religião levantou na vida da sociedade russa, Malaparte fala abertamente desta questão e de tudo que a ela está relacionado, descrevendo as diversas fases por que a população soviética teve que passar neste âmbito, mencionando o facto de haver uma população mais velha que se esforça agora em recuperar as suas práticas religiosas, embora com um futuro incerto.

«Una maggiore esperienza di cose vedute, di episodi colti sul vivo, una più seria documentazione di uomini, di idee, di fatti, da me stesso raccolta realisticamente sui luoghi, in due mesi di osservazioni dirette, di indagini obbiettive, di testimonianze personali, mi consentono oggi di tornare sull'argomento in modo più esplicito. Il problema religioso è senza dubbio uno dei più gravi, fra tutti quelli che la guerra contro la Russia propone all'attenzione dell'Europa civile; e interessa direttamente, per molte ragioni, tutti i popoli dell'Occidente, sia per le conseguenze che nella vita del popolo russo avrà inevitabilmente, e per molto tempo, la politica antireligiosa dei Soviet.»<sup>84</sup>

A irreligiosidade que o regime comunista impunha, para além de ter uma grande influência na formação das novas gerações, veio alterar a rotina das velhas. As igrejas que anteriormente eram utilizadas para os católicos se reunirem, e onde eram expostas as figuras

---

<sup>82</sup> *Idem, Ibidem*, p.311. Tradução em português: «Não se pode compreender o segredo da vida social soviética, e da própria moral soviética, se não se tiver em conta este facto fundamental: que a enormíssima maioria do povo soviético [...] não tem uma concepção da vida ultraterrena, não tem nenhuma esperança, e nenhuma ideia do Além. Não espera, não crê na glória futura. Não espera. É um povo que chega à morte de olhos fechados, e não espera podê-los abrir para lá do muro branco e macio da morte.» (p.271)

<sup>83</sup> *Idem, Ibidem*, p.313. Tradução em português: «A morte para os comunistas, é um muro liso, compacto, sem janelas. É um sono gélido e fechado. Um mundo vazio.» (p.273)

<sup>84</sup> *Idem, Ibidem*, p.157. Tradução em português: «Uma experiência maior das coisas vistas, de episódios surpreendidos ao vivo, uma mais séria documentação sobre homens, ideias, factos, por mim próprio recolhidos realisticamente nos locais, em dois meses de observações directas, de pesquisas objectivas, de testemunhos pessoais, permitem-me hoje voltar ao assunto de maneira mais explícita. O problema religioso é, sem dúvida, um dos mais graves, entre todos aqueles que a guerra contra a Rússia propõe à atenção da Europa civilizada; e interessa directamente, por muitas razões, a todos os povos do Ocidente, quer pela importância e complexidade dos seus vários aspectos, quer pelas consequências que na vida do povo russo terá, inevitavelmente, e por muito tempo, a política anti-religiosa dos Sovietes.» (p.140)

dos santos, onde havia livros sagrados, no momento da revolução transformaram-se em cooperativas agrícolas, onde os camponeses levavam as suas colheitas, e os livros foram substituídos por folhas de pagamentos. Os espaços consagrados foram transfigurados numa caricatura aos novos ídolos do quotidiano:

«Ormai la chiesa è in ordine. Spolverata, ripulita, senza più l'ingombro dei mucchi di semi, con le immagini sacre appese agli stessi chiodi, dai quali pendevano fino a poc'anzi i cartelloni della propaganda agricola comunista.»<sup>85</sup>

A preocupação que Malaparte deixa transparecer com a falta de religiosidade da população jovem russa serve de fundamento para justificar a crise causada pelas políticas anti-religiosas Soviéticas. O escritor não poderia prosseguir o estudo da sociedade russa sem referir este ponto determinante para todas as sociedades e que, na sociedade russa, teve uma importância particular.

«In ogni modo, questo della Chiesa unite è un problema limitato, e particolare, nel complesso problema, assai più grave, del “vuoto” lasciato nella coscienza delle giovani generazioni russe dalla politica antireligiosa dei Soviet, e dalla gravissima, irreparabile decadenza dell'ortodossia.»<sup>86</sup>

Para tal, Malaparte faz um apanhado do estado em que se encontra a prática da religião na Rússia. Através da sua observação directa, vai traçar o percurso da religião na Rússia na última década, estando no momento a passar por uma grande crise e que, na perspectiva do autor, não irá melhorar nas próximas gerações, devido às políticas anti-religiosas soviéticas que conseguiram mudar as mentalidades dos mais novos e os levam a desprezar a religião. Esta atitude reflecte-se no estado em que as igrejas se encontram. Há uma espécie de confronto entre a população mais velha que defende a Igreja e se orienta por valores religiosos e os mais novos que defendem o armazém. Uns defendem os livros sagrados e os outros os registos de produção.

---

<sup>85</sup> *Idem, Ibidem*, pp.164-165. Tradução em português: «Agora a igreja está em ordem. Sem poeira, limpa, já sem o estorvo dos montões de sementes, com as imagens sagradas dependuradas nos mesmos pregos, nos quais pendiam até há pouco tempo os cartazes de propaganda agrícola comunista.» (p.146)

<sup>86</sup> *Idem, Ibidem*, p.158. Tradução em português: «De qualquer modo, isto da Igreja unificada é um problema limitado, e particular, no complexo problema, assaz mais grave, do “vazio” deixado na consciência das jovens gerações russas pela política anti-religiosa dos Sovietes, e pela gravíssima, irreparável decadência da ortodoxia.» (p.141)



## 9. Os cemitérios.

Concomitantemente, os cemitérios vão despertar a atenção do autor, pela sua dupla dimensão, isto é, porque o convívio com a morte era uma realidade diária e pela dimensão espiritual que aquele espaço adquire em qualquer ponto do globo. Os cemitérios tornam-se, aqui, o espelho de uma sociedade que não tinha qualquer ligação com o espiritual, e para quem a morte não tinha qualquer significado:

«I cimiteri sovietici: recinti nudi, circondati di rustiche staccionate, o di siepi di filo di ferro spinato. *Sono i campi di concentramento dei morti*. Sorge, all'ingresso di ciascun cimitero, una specie d'arco di trionfo, un arco di legno dipinto di rosso, con la falce e il martello e alcune parole scritte in bianco. Da questi cimiteri, assai più che dai musei antireligiosi e dalla letteratura di propaganda dei *bezbojniki* (i "senza Dio"), è possibile rendersi conto dell'idea che i comunisti si fanno della morte. È una idea astratta, che nelle sue forme fisiche, materiali, si raggela in un dogmatismo freddo e nudo. [...] Vorrei dire che "la morte, per un comunista, è una macchina ferma".»<sup>87</sup>

Desta forma, prossegue Malaparte com a descrição, insistindo na ideia de que os cemitérios soviéticos eram uma fiel representação dos ideais comunistas, a síntese da atitude comunista perante a morte e, em simultâneo, perante a vida:

«Vorrei dire che un cimitero comunista è, in un certo senso, l'immagine perfetta, concreta, dell'astratta morale comunista, specie nel suo rapporto col mondo dei sensi. I simboli che ornano le tombe sovietiche, le stele piantate sui tumuli, raffigurano con immediata potenza espressiva uno degli elementi fondamentali della morale comunista, di quella "morale operaia" affinata e, direi quasi, "stilizzata" dalla quotidiana convivenza con le macchine, con gli "animali di acciaio". Un giorno si potrà dire quanta parte abbia la macchina, la familiarità con la macchina, nella formazione del mondo morale del comunismo. Quanta responsabilità spetti alla macchina, e alla tecnica, nella determinazione della morale comunista.

Le stele sono piantate sui tumuli, al posto della croce, con rígida simmetria. Sono, per la maggior parte, stele di ferro. Rarissime quelle di pietra.»<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *Idem, Ibidem*, p.313. Tradução em português: «Os cemitérios soviéticos: recintos nus, circundados de rústicas barreiras, ou de sebes de fios de arame farpado. São os campos de concentração dos mortos. À entrada de cada cemitério surge uma espécie de arco de triunfo, um arco de madeira pintado de vermelho, com a foice e o martelo e algumas palavras escritas a branco. Nestes cemitérios, muito mais do que nos museus anti-religiosos e da literatura de propaganda dos *bezbojniki* (os "sem-Deus"), é possível dar-se conta da ideia que os comunistas fazem da morte. É uma ideia abstracta, que nas suas formas físicas, materiais, se converte num dogmatismo frio e nu. [...] Quereria dizer que "a morte, para um comunista é uma máquina parada".» (p.273)

<sup>88</sup> *Idem, Ibidem*, p.314. Tradução em português: «Quereria dizer que um cemitério comunista é, em certo sentido, a imagem perfeita, concreta, da abstracta moral comunista, especialmente na sua relação com o

E para sublinhar este desapego dos soviéticos pela religião, e até pelo culto dos seus mortos, Malaparte compara os cemitérios a uma antiga fábrica que ele visitara:

«Mi ricordo di aver visitato, alcuni anni or sono, a Essen, le Officine Krupp. E ora, ripensandoci, l'immenso cortile delle Krupp mi riappare alla memoria come un enorme cimitero soviético, sparso di stele di acciaio, di colonnine di ghisa, di lingotti, di ruote arrugginite, di alberi a gomito, di pezzi di caldaia, di lamiere, di ruote dentate simili a soli nascenti, di gru gigantesche.»<sup>89</sup>

## 10. A valorização da máquina.

Como é notório a vida humana faz-se sempre acompanhar da vida da máquina e por vezes as duas chegam a fundir-se. É um sinal dos novos tempos.

Pelos motivos invocados, não admira que Malaparte ponha em relevo as transformações sofridas pela sociedade soviética com a revolução de 1917 e com a consequente industrialização. A mecanização da agricultura vai transformar por completo a vida dos camponeses e, de tal modo, que até o vestuário dos camponeses vai ser modificado com a mecanização dos campos:

*«Tale trasformazione è stata egualmente profonda nel vestire, nei costumi, nelle abitudini, nella mentalità: non più l'antica vita del villaggio russo, non più l'antico fatalismo, non più l'antica pigrizia, e non più stivali, né berrettoni di pelo, né camiciotti, né barbe, ma tutte turchine, giacche di cuoio, volti e crani rasati, berretti dalla corta visiera, ma la vita violenta, dura, ma la disciplina spietata dei Kolkhoz, e l'impero assoluto della tecnica.»<sup>90</sup>*

---

mundo dos sentidos. Os símbolos que ornaram as sepulturas soviéticas, as estelas espetadas nos túmulos, representam com imediata força expressiva um dos elementos fundamentais da moral comunista, daquela «moral operária», aperfeiçoada, diria quase, «estilizada» pela quotidiana convivência com as máquinas, com os «animais de aço». Um dia poderá dizer-se que papel haja tido a máquina, a familiaridade com a máquina, na formação do mundo moral do comunismo. Que responsabilidade pertença à máquina e à técnica, na determinação da moral comunista.

As estelas são espetadas sobre os túmulos, no lugar da cruz, com rígida simetria. São, na maior parte, estelas de ferro. Raríssimas as de madeira.» (pp.273-274)

<sup>89</sup> *Idem, Ibidem*, p.316. Tradução em português: «Recordo-me de ter visitado, há alguns anos, em Essen, as Fábricas Krupp. E agora, ao recordá-lo, o imenso pátio das Krupp reaparece-me na memória como um enorme cemitério soviético, espalhado de estelas de aço, de marcos de ferro fundido, de lingotes, de rodas enferrujadas, árvores por todos os cantos, de pedaços de caldeiras, de chapas de ferro, de rodas dentadas semelhantes ao sol-nascente, de guindastes gigantesco.» (p.275)

<sup>90</sup> *Idem, Ibidem*, p.184. Tradução em português: «Tal transformação foi igualmente profunda no vestir, nos costumes, nos hábitos, na mentalidade: não mais a antiga vida da aldeia russa, não mais o antigo fatalismo, não mais a antiga preguiça, e não mais as botas, nem gorros de peles, nem blusas, nem barbas, mas macacos de ganga, casacos de coiro, rostos e cabeças rapadas, bonés de pala curta, mas a vida violenta, activa, dura, mas a disciplina desapiedada dos kolkhoz, e o império absoluto da técnica.» (p.162)

As populações, que anteriormente exploravam os campos manualmente, eram na sua essência camponeses, ao passarem a desempenhar as suas novas profissões nas fábricas ou nova forma de explorar os campos com a ajuda das máquinas, mudam também os seus vestuários, que passam a ser diferentes:

«Le donne hanno fazzoletti dai colori vivaci intorno al viso, le cocche annodate sotto il mento. Le bluse e le sottane sono di cotonina stampata, con disegni sgargianti di piccoli fiori gialli, verdi, rossi. Gli uomini, giovani e vecchi, sono vestiti di giacche di cotone grigio, i calzoni son di quella tela turchina con cui si fanno le tute dei meccanici. I *mugiki*, ormai, non portano più la *tolstòvka* abbottonata di lato, né gli stivali, né i berrettoni di pelo. Sembrano artigiani e operai, non contadini. Il berretto da ciclista dà loro un'aria di sobborgo di città. Venticinque anni di bolscevismo, di *kolkhoz* e di macchine agricole, hanno profondamente trasformato i *mugiki*: ne hanno fatto dei braccianti, degli operai meccanici.»<sup>91</sup>

## 11. Circunstancialismos vários.

As descrições são frequentemente interrompidas para se dirigir em particular ao leitor, orientando-o, deste modo, na leitura, chamando a sua atenção para determinados assuntos que ele pretende pôr em relevo:

«Per quanto il mio compito mi obblighi a non trascurare il fattore puramente militare della situazione, non vorrei tuttavia che gli aspetti militari dell'assedio di Leningrado facessero perdere di vista al lettore l'importanza straordinaria di questo assedio, dal punto di vista politico e sociale. Poiché in ciò consiste ogni problema russo attuale: in un problema politico e sociale, oltre che militare. Dirò, anzi, che il problema militare dell'assedio di Leningrado non è che un aspetto del problema politico e sociale.

Questo particolare carattere della lotta, che da vari mesi si combatte intorno alla capitale della rivoluzione d'ottobre, non sfugge ai soldati finlandesi, che sono, senza alcun dubbio, fra i più socialmente progrediti di tutta l'Europa, e i più propizi a cogliere gli elementi sociali negli aspetti più vari dei problemi. Ogni volta che io mi trattengo con uno di loro, mi colpiscono la sensibilità, la delicatezza di questo popolo finnico, il suo perfetto senso di giustizia: e più ancora il senso, del

---

<sup>91</sup> *Idem, Ibidem*, pp.174-175. Tradução em português: «As mulheres têm lenços de cores vivas ao redor do rosto, as pontas debaixo do queixo. As blusas e as saias são de bombazina estampadas com desenhos garridos de pequenas flores amarelas, verdes e encarnadas. Os homens, jovens ou velhos, estão vestidos com casacos de algodão cinzento, as calças são daquele tecido azulado usado por todos os mecânicos. Os mujiques, agora, já não vestem mais a *tolstòvka* abotoada ao lado, nem as botas, nem os gorros de pele. Parecem artesãos e operários, não camponeses. O boné de ciclista dá-lhes um ar de subúrbio da cidade. Vinte e cinco anos de bolchevismo, de *kolkhoz* e de máquinas agrícolas, transformaram profundamente os mujiques: fizeram deles trabalhadores, operários mecânicos.» (pp.154-155)

tutto Cristiano, dei rapporti sociali, del peccato anche come fatto sociale. Non è stato ancoramesso in luce da nessuno – che io mi sappia – che sul fronte di Leningrado si urtano due mentalità, fra le più intransigenti e più estreme d’Europa: se Leningrado è la roccaforte dell’intransigenza leninista, dell’estremismo comunista, la Finlandia è, in un certo senso, la roccaforte di quel luteranesimo che è sentito più come fatto di coscienza che come fatto storico, cioè, più come fatto intimo che come fatto esterno, e che pone perciò i problemi sociali alla base della propria concezione della vita.»<sup>92</sup>

Malaparte pretende que o leitor fique ciente da complexidade, da dureza do seu trabalho. Deste modo consegue com que a sua obra seja mais valorizado, assim como ele próprio; enquanto repórter de guerra:

«Ma prima di tutto vorrei che il lettore si rendesse conto delle difficoltà del mio compito, e della dura vita che mi attende nei prossimi giorni. A cominciare dal clima. Il termómetro, stasera, non segna che 24 gradi sotto zero. Non sono molti, in rapporto all’eccezionale rigidità di questo inverno; ma per me sono anche troppi. [...] In simili condizioni non è facile lavorare.»<sup>93</sup>

E até nestes momentos que têm como principal fim a valorização do seu trabalho, as palavras do autor não deixam de ter um organização e uma densidade próprias de um grande mestre da escrita:

«Le dita mi gelano, la carta su cui scrivo si copre di un lievissimo velo di brina, par quasi che il foglio si appanni, mi sembra proprio di scrivere sopra un vetro appannato. [...] Un grato odore di

---

<sup>92</sup> *Idem, Ibidem*, pp.247-248. Tradução em português: «Embora o meu propósito me obrigue a não descurar o factos puramente militar da situação, não quero, porém, que os aspectos militares do cerco de Leninegrado façam perder de vista ao leitor a importância extraordinária deste assédio, do ponto de vista político e social. Visto que nisto consiste cada problema político russo actual: num problema político e social, além de militar. Direi, antes, que o problema militar do assédio de Leninegrado não é mais do que um aspecto do problema político e social.

Este particular carácter de luta, que há vários meses se trava à volta da capital da Revolução de Outubro, não escapa aos soldados finlandeses, que então, sem alguma dúvida, entre os mais socialmente elevados de toda a Europa, e os mais propícios a colher os elementos sociais nos aspectos mais diversos dos problemas. Todas as vezes que me entretenho com um deles, me impressionam a sensibilidade, a delicadeza deste povo finlandês, o seu perfeito sentido de justiça, e, mais ainda, o sentido, em tudo cristão, das relações sociais, do pecado, também como facto social. Não foi ainda realçado por ninguém – que eu saiba – que na frente de Leninegrado se chocam duas mentalidades, entre as mais intransigentes e as mais extremas da Europa: se Leninegrado é a cidadela da intransigência leninista, do extremismo comunista, a Finlândia é, em certo sentido, a cidadela daquele luteranismo que é sentido mais como facto histórico, isto é, mais como facto íntimo do que como facto exterior, e que põe por isso os problemas sociais na base da própria concepção da vida.» (pp.216-217)

<sup>93</sup> *Idem, Ibidem*, p.193. Tradução em português: «Mas antes de tudo quereria que o leitor se desse conta das dificuldades do meu objectivo, e da dura vida que me espera nos próximos dias. A principiar pelo clima. O termómetro, esta tarde, assinala 24 graus abaixo de zero. Não são muitos, em relação com a excepcional dureza deste Inverno; mas para mim são bastante excessivos. [...] Em semelhantes condições não é fácil trabalhar.» (p.169)

fumo resinoso si diffonde dopo un po' nel *korsu*, la carta sulla quale sto scrivendo si disgela, il velo di brina si scioglie. Grosse gocce di sudore colano lungo il foglio.»<sup>94</sup>

É curioso ver que, apesar de Malaparte se encontrar às portas de Leninegrado, que, no momento, estava cercada há vários meses pelas tropas russas, descreve-nos uma situação muito caricata, tendo em conta as circunstâncias em que ocorre e desenquadrada de todo aos olhos de um meridional.

«Dall'interno di una *sauna* irrompono di corsa due uomini completamente nudi, madidi di sudore, e vanno a rotolarsi nella neve.»<sup>95</sup>

Compreende mais tarde que se trata de hábitos e costumes salutareos das regiões nórdicas. Por isso, não deixa de referir alguns rituais que fazem parte da cultura dos diversos países. Aqui dá-nos o exemplo de como a sauna é importante na vida dos finlandeses. Mesmo em tempo de guerra e até no campo de batalha os finlandeses não abdicam da sua prática.

«È il caratteristico bagno a vapore di cui i finlandesi non sanno fare a meno neppure in prima linea.»<sup>96</sup>

E apesar da grande devastação, de estar cercado por imensas desgraças, Malaparte ainda arranja tempo para introduzir estes episódios a reflectirem as curiosidades da vida quotidiana da sociedade finlandesa, que à primeira vista não encaixam no restante discurso, mas que servem para conferir um significado e identidade próprios ao texto.

## 12. Os Russos.

Outro aspecto que Malaparte não deixa de referir, muito embora desta vez mais relacionado com as matérias que aborda com recorrência, é a formação, ou melhor, falta de formação, do exército russo.

---

<sup>94</sup> *Idem, Ibidem*, p.193. Tradução em português: «Gelat-se-me os dedos, o papel em que escrevo cobre-se de um levíssimo véu de geada, parece mesmo que a folha se embacia, parece-me mesmo escrever sobre um vidro embaciado. [...] Um agradável cheiro de fumo resinoso difunde-se pouco depois no *korsu*, o papel sobre o qual estou a escrever degela-se, o véu de geada derrete-se. Grossas gotas de suor colam-se ao longo da folha.» (p.169)

<sup>95</sup> *Idem, Ibidem*, p.230. Tradução em português: «do interior de uma *sauna* irrompem, a correr, dois homens completamente nus, cobertos de suor e que vão rebolar-se na neve.» (p.202)

<sup>96</sup> *Idem, Ibidem*, p.230. Tradução em português: «É o característico banho a vapor que os Finlandeses não sabem deixar de fazer nem mesmo nas primeiras linhas.» (p.202)

«Sembrano operai al lavoro, piuttosto che soldati in guerra.»<sup>97</sup>

A falta de preparação dos soldados russos vem acentuar que a Rússia era um país onde uma grande fatia da sua população vivia da agricultura. Eram homens e mulheres sem instrução, viviam um pouco alheios da realidade; o seu mundo circunscrevia-se somente aos campos em que trabalhavam. A falta de preparação para participarem num conflito militar era bem evidente. Apesar de Malaparte não tomar partido, claramente, por nenhum dos lados, é evidente o esforço do escritor em pôr em evidência as características do povo soviético, não deixando de referir a sua inferioridade em termos técnicos em relação aos alemães, para que o leitor não esqueça de como os soldados russos tinham mérito.

E o autor parece conhecer em detalhe a classe operária.

«Il loro stesso modo di gestire, di parlare, di camminare, è quello di operai, non di soldati. I feriti hanno quell'aria ferma, e un po' rabbiosa, degli operai feriti in un infortunio sul lavoro. Vi è nella loro disciplina quella scioltezza, quella semplicità di modi, che reggono fra loro gli operai d'una stessa squadra. Il loro spirito di corpo è un spirito di *équipe*, uno spirito di squadra, e al tempo stesso di specialità. Sono legati ed affezionati al loro reparto come operai alla loro macchina: come elettricisti alla loro caldaia, al loro laminatoio. I loro ufficiali sono i tecnici: i sottufficiali sono i loro capi operai, i loro capi reparto. Non c'è neppure un ufficiale in questa piccola colonna di carri armati.»<sup>98</sup>

Só um indivíduo que estivesse em contacto directo com as forças soviéticas é que consegue uma descrição tão detalhada. É preciso conhecê-las bem, conviver com os soldados russos, antes e durante a guerra, para que se possa traçar deles um perfil mais completo. Ninguém estava, pois, em posição melhor para levar a cabo tal projecto senão Malaparte. Ele já tinha andado por terras russas anteriormente e lá estava uma vez mais para acompanhar as alterações sofridas na sociedade que lhe era familiar.

---

<sup>97</sup> *Idem, Ibidem*, p.31. Tradução em português: «parecem-me operários no trabalho, muito mais do que soldados em guerra.» (p.29)

<sup>98</sup> *Idem, Ibidem*, p.31. Tradução em português: «O seu próprio modo de gesticular, de falar, de caminhar, é o dos operários, não o de soldados. Os feridos têm aquele aspecto parado, e um pouco furioso dos operários feridos em acidente no seu trabalho. Há na sua disciplina aquela presteza, aquela simplicidade de modos, que regulam entre si os operários de uma mesma secção. O seu espírito de classe é um espírito de equipa, um espírito de grupo, e ao mesmo tempo de especialidade. Estão ligados e afeiçoados à sua secção como operários à sua máquina: como electricistas ao seu dínamo, como mecânicos aos seus tornos, à sua caldeira, ao seu laminador. Os seus oficiais são os técnicos; os suboficiais são os seus chefes-operários, os seus chefes de secção. Não há tão pouco um oficial nesta coluna de tanques.» (p.30)

### 13. Os finlandeses vs. russos.

Como todos sabemos, a II Guerra Mundial foi um conflito que motivou a participação de variados países na contenda. O que inicialmente aparentava ser uma guerra da Europa contra a Ásia, da Alemanha contra a Rússia, verificou-se posteriormente que se tratava de uma guerra da Europa, entre ideologias e modos de vida europeias.

Chegado ao fim destes artigos que compõem a obra, e visto eles serem estudos de índole marcadamente social, como, aliás, acentua o escritor, evidencia-se acima de tudo a simpatia nutrida do autor pelo povo finlandês, como já anteriormente apontámos, em confronto com os restantes:

«In questo senso, si può dire che il popolo finnico, come quello svedese o norvegese, è boscaiolo, contadino, pastore, pescatore e, insieme, operaio. Possiede una “morale operaia”, non una morale contadina: ha prontezza di decisione e d’iniziativa, senso individuale eccetera. (Doti che gli operai, indiscutibilmente, posseggono in misura assai maggiore che non i contadini: e ciò in qualunque paese del mondo.) La sua superiorità sul russo non è soltanto nell’istinto: è nella morale. (E si capisce che per morale non intendo ciò che si riferisce ai costumi, o alla nozione del bene e del male: ma a ciò che “morale” significa nel rapporto sociale e tecnico, non nel puro rapporto umano.»<sup>99</sup>

E depois dessas considerações, torna-se mais fácil traduzir o seu parecer sobre a sociedade russa:

«È un popolo, ormai, che odia Dio in se stesso, odia se stesso non soltanto nei propri simili, ma negli animali.»<sup>100</sup>

Era um completo despojamento de toda e qualquer religiosidade, característica marcadamente comunista.

---

<sup>99</sup> *Idem, Ibidem*, pp.280-281. Tradução em português: «Neste sentido, pode-se dizer que o povo finlandês, como o sueco e o norueguês, é lenhador, camponês, pastor, pescador e, ao mesmo tempo, operário. Possui uma «moral operária», não uma moral camponesa: tem rapidez de decisão e de iniciativa, senso individual, etc. (Dotes que os operários, indiscutivelmente, possuem em medida bastante maior do que os camponeses: e isto em qualquer país do mundo.) A sua superioridade sobre o russo não está somente no instinto; está na moral. (E compreenda-se que, por moral, não entendo aquilo que se refere aos costumes, ou à noção do bem e do mal: mas aquilo que «moral» significa na relação social e técnica, não na pura relação humana.)» (p.245)

<sup>100</sup> *Idem, Ibidem*, pp.318-319. Tradução em português: «É um povo, enfim, que odeia Deus em si mesmo, odeia-se a si próprio, não somente nos próprios semelhantes, mas nos animais.» (p.278)

No final, há como que um retomar de uma calma aparente. Após intensos confrontos e o desespero dos finlandeses em resistirem às tropas inimigas, os combates cessam quase por completo, pelo que Malaparte deixa no ar a questão, que vai servir como ponto de partida para uma reflexão sobre a guerra:

«La guerra ha di questi momenti di riposo e di attesa, in cui la coscienza umana, e quasi la stessa natura, sentono meno intensamente il vivo dramma della realtà, in cui tutto appare sereno, ricomposto nei limiti e nell'architettura di un ordine mítico, riposato e dolce.  
Oppure...»<sup>101</sup>

Para rematar a presente secção é relevante estabelecermos uma ponte entre a presente obra e as restantes que são objecto da presente dissertação. São notórias as afinidades entre a globalidade dos textos. Todos foram escritos tendo como cenário a guerra a II Guerra Mundial vista pelos olhos de Curzio Malaparte. O que os individualiza é o formato e a perspectiva que o escritor utilizou para a respectiva apresentação. *Il Volga nasce in Europa*, escrito em forma de reportagem de guerra; *Kaputt*, um conjunto de fragmentos que podemos considerar no seu conjunto como um romance; *La Pelle*, um potencial romance e, por fim, *Anche le donne hanno perso la guerra*, uma peça de teatro escrita em três actos. Mas, um detalhe que não podemos ignorar é a vertente sociológica presente em todas as obras e que o próprio escritor declara abertamente em algumas passagens como sendo um ponto primordial. Retratos sociais em contexto de guerra é uma interpretação muito plausível para caracterizar estas obras. O principal objecto de estudo de Malaparte são as pessoas, saber como elas reagem às condições que as cercam. O espaço é que diverge de obra para obra.

Amândio César no prelúdio à tradução portuguesa de *La Pelle* afirma:

«E se Malaparte pode fazer a análise espectral da ocupação soviética de Viena nos três actos de *As Mulheres também perderam a Guerra*, não deixou de fazer, também, o depoimento dramático da ocupação da Itália pelas forças norte-americanas. Os depoimentos equivalem-se: aquele, através da montagem de um conflito teatral; este, através da reportagem directa, em que o autor participou como intérprete.»<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> *Idem, Ibidem*, p.327. Tradução em português: «A guerra tem destes momentos de repouso e de espera, nos quais a consciência humana, e quase a própria natureza, sentem menos intensamente o vivo drama da realidade, em que tudo parece sereno, restabelecido nos limites e na arquitectura de uma ordem mítica, repousada e doce...

Ou pelo contrário...» (p.285)

<sup>102</sup> Amândio César, "Prelúdio", in: Curzio Malaparte. *A Pele*, loc. cit., p.9.



É a análise das diversas sociedades a linha de pensamento que a nossa prelecção vai ter como fio condutor. Sociedades distintas umas das outras, expostas às mesmas condições, no mesmo espaço de tempo. *Kaputt* é talvez a obra que ilustra com mais afinco esta perspectiva, retomando o estudo da sociedade finlandesa, presente em *Il Volga nasce in Europa*, e enriquecendo o texto com o alargamento a outros povos que se viram envolvidos nas malhas da II Guerra Mundial e com os quais o autor teve o privilégio de contactar directamente. É, pois, *Kaputt* a obra de eleição que nos vai ocupar durante as próximas páginas.

## **II. Uma viagem através da Europa “kaputt”:**

«*Kaputt* è un libro crudele. La sua crudeltà è la più straordinaria esperienza che io abbia tratto dallo spettacolo dell’Europa in questi anni di guerra. Tuttavia, fra i protagonisti di questo libro, la guerra non è che un personaggio secondario. Si potrebbe dire che ha solo un valore di pretesto, se i pretesti inevitabili non appartenessero all’ordine della fatalità. In *Kaputt* la guerra conta dunque come fatalità. Non v’entra in altro modo. Direi che v’entra non da protagonista, ma da spettatrice, in quello stesso senso in cui è spettatore un paesaggio. La guerra è il paesaggio oggettivo di questo libro.

Il protagonista principale è *kaputt*, questo mostro allegro e crudele. Nessuna parola, meglio della dura, e quasi misteriosa parola tedesca *Kaputt*, che letteralmente significa “rotto, finito, andato in pezzi, in malora”, potrebbe dare il senso di ciò che noi siamo, di ciò che ormai è l’Europa: un mucchio di rottami. E sia ben chiaro che io preferisco questa Europa *Kaputt* all’Europa d’ieri, e a quella di venti, di trent’anni or sono. Preferisco che tutto sia da rifare, al dover tutto accettare come un’eredità immutabile.»<sup>103</sup>

*Kaputt* é um relato das atrocidades cometidas pelos exércitos alemão e russo durante a Segunda Guerra Mundial na frente leste, Ucrânia, Polónia e Finlândia. Para além da realidade que nos dá a conhecer das frentes das trincheiras, e dos locais ocupados pelos exércitos, Malaparte também nos retrata o ambiente vivido pelos aristocratas, embaixadores e generais nos salões, bem como, os jantares e os seus encontros sociais. O escritor frequentava estes dois tipos de ambientes tão distintos, praticamente em simultâneo. Enquanto uns morriam e eram massacrados, a alta sociedade dava jantares e conversava sobre cultura e banalidades, alheia aos acontecimentos.

---

<sup>103</sup> Curzio Malaparte. *Kaputt*, Milano, Adelphi Edizioni, 2009, p.14. Tradução em português: «*Kaputt é um livro horrivelmente cruel e divertido. A alegria cruel é a mais extraordinária experiência que tirei do espectáculo da Europa no decorrer destes anos de guerra. Entre os protagonistas deste livro, a guerra nem por isso tem menos o papel de uma personagem secundária. Se os pretextos inevitáveis não pertencessem à ordem da fatalidade, poderia dizer-se que ela não teve outro valor que não fosse o de um pretexto. Em Kaputt o conflito conta, pois, como fatalidade. Ele não aparece de outra maneira. Posso afirmar que ele não surge como protagonista, mas como espectador, no sentido em que uma paisagem é um espectador. A guerra é paisagem objectiva deste livro. O herói principal é kaputt, monstro divertido e cruel. Nenhuma palavra melhor que esta dura e quase misteriosa expressão alemã: “Kaputt, que significa literalmente: estilhaçado, acabado, reduzido a pedaços, perdido”, estaria indicada para definir o que nós somos o que é, presentemente, a Europa: um amontoado de detritos. Mas que fique bem entendido que eu prefiro esta Europa kaputt à Europa de ontem e àquela de há vinte ou trinta anos. Prefiro que seja necessário refazer tudo a ser obrigado a aceitar tudo como uma herança imutável.*» (p.15)

Malaparte contrapõe estas duas realidades, vivenciadas no mesmo espaço e tempo. As elites assistiam aos horrores, à desagregação política e moral do seu mundo, de uma forma pacífica e tranquila, enquanto que as suas vítimas sofriam e lutavam pela sobrevivência.

*Kaputt* é um romance-reportagem onde o autor retrata a ruína e a desolação causada pela guerra. De um modo muito subtil, Malaparte vai representar cada povo recorrendo a simbologia dos animais. Cada povo encontra o seu correlato. Esta foi a técnica utilizada por um jornalista que esteve nos campos de batalha, onde contactou com vítimas e responsáveis da tragédia, e, deste modo astucioso, relatou, ou mesmo até denunciou, as atrocidades com as quais ele conviveu, mas que eram encobertas pelos governantes. Ainda hoje, depois de tantas provas escritas e testemunhos virem a público, ainda há quem conteste a existência do holocausto.

É surpreendente como Malaparte descreve todas aquelas tragédias, todas as atrocidades que observou, de uma forma tão minuciosa e imparcial - características essenciais que um bom jornalista deve transmitir nos seus textos. Aqui, ele consegue abstrair-se dos seus ideais e retratar os factos como realmente ocorreram.

Não podemos esquecer o quanto é contemporâneo este livro. Na actualidade, enquanto os países ricos lutam por mais poder político e económico e esmagam os países mais vulneráveis, enquanto os povos africanos lutam pelos bens essenciais, vivendo numa miséria constante e vendo os seus direitos serem violados consecutivamente, enquanto o resto do mundo assiste comodamente, compactuando, mesmo que não seja directamente, com todas estas atrocidades, *Kaputt* é um livro que retrata a actualidade em que nós vivemos, apesar de ter sido escrito há mais de 60 anos.

## 1. O lirismo dos cavalos.

«C'è veramente qualcosa di strano nella natura svedese, la stessa pazzia che è nella natura dei cavalli. E la stessa gentilezza, la stessa morbosa sensibilità, la stessa fantasia libera e astratta. [...] Qualcosa d'irreale è nella natura svedese, piena di fantasia e di capriccio, di quella amorosa lirica pazzia che splende nell'occhio del cavallo. Il paesaggio svedese è un cavallo al galoppo.»<sup>104</sup>

---

<sup>104</sup> *Idem, Ibidem*, p.31. Tradução em português: «Há realmente qualquer coisa de estranho na natureza sueca: a mesma loucura que se encontra na natureza dos cavalos. E a mesma nobreza, a mesma sensibilidade mórbida, a mesma imaginação livres e abstracta. [...] Há qualquer coisa de irreal na natureza sueca, cheia de fantasia e de caprichos, pletórica desse lirismo louco que brilha nos olhos dos cavalos.» (pp.32-33)

Aqui, a imagem do cavalo, intrinsecamente ligada à harmonia da paisagem sueca desperta a fantasia e a admiração do escritor. Todavia, inicialmente, o primeiro contacto que temos do correlato estabelecido entre a caracterização de um povo privilegiando os valores que mais o identificam com a atitude sempre nobre do porte de um cavalo, verifica-se quando Malaparte se depara com uma carcaça de uma égua que começava a libertar um odor a morte, enquanto se encontrava de passagem pela Ucrânia.

«La carogna giaceva riversa nella pozzanghera, la testa posata sul ciglio polveroso della strada. Aveva la pancia gonfia, tutta screpolata. L'occhio splendeva sbarrato, umido e tondo. La bionda criniera polverosa, imbrattata di croste di sangue e di fango, si drizzava rígida sul collo, come le criniere equine sugli elmi degli antichi guerrieri.»<sup>105</sup>

Este episódio serve de alerta para o que Curzio Malaparte vai encontrar durante a sua passagem pelos países em guerra, onde graças à perda da dignidade humana, da sua nobreza, o estado “kaputt” em que encontra a sociedade e a Europa se acentua.

Neste primeiro bloco do livro *Kaputt*, é descrito um cenário incrivelmente perturbador. Com a guerra, as únicas vítimas não são só as pessoas, mas também os animais. Nesta secção, descreve o lago Ládoga, na fronteira entre a Finlândia e a Rússia, palco de grandes confrontos, onde afluíam uma grande quantidade de cavalos selvagens. Com os conflitos, estes cavalos entraram em pânico e tentaram a fuga. Quando tentavam atravessar o lago Ládoga, que se encontrava gelado, o gelo cedeu e partindo-se, prendeu os cavalos que seguidamente ali morreram congelados.

«Il lago era come un'immensa lastra di marmo bianco, sulla quale eran posate centinaia e centinaia di teste di cavallo. Parevano recise dal taglio netto di una mannaia. Soltanto le teste emergevano dalla crosta di ghiaccio. Tutte le teste erano rivolte verso la riva. Negli occhi sbarrati bruciava ancora la fiamma bianca del terrore. Presso la sponda, un groviglio di cavalli ferocemente impennati sorgeva fuor della prigione di ghiaccio.»<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> *Idem, Ibidem*, p.46. Tradução em português: «A carcaça jazia de costas, no charco, a cabeça repousava na rampa poeirenta da estrada. Tinha o ventre inchado e retalhado de gretas. O olhar dilatado brilhava, húmido e redondo. A loura crina poeirenta, suja de coágulos de poeira e sangue, erguia-se inteiriçada sobre o pescoço como as crinas que os guerreiros da antiguidade usavam sobre o capacete.» (p.50)

<sup>106</sup> *Idem, Ibidem*, p.67. Tradução em português: «O lago era como uma imensa placa de mármore branco, na qual estavam pousadas centenas e centenas de cabeças de cavalos. As cabeças pareciam cortadas rentes, a cutelo. Só elas emergiam da crosta de gelo. Todas as cabeças estavam voltadas para a margem. Nos olhos esbugalhados via-se ainda brilhar o terror, como uma chama branca. Perto da margem, um grupo de cavalos ferozmente curvados emergia da prisão de gelo» (p.73)

O cavalo é um animal nobre, imponente e majestoso. Apesar de também ter uma dupla simbologia: tanto pode ser um cavalo branco celeste, representando o instinto controlado do homem, como pode ser um cavalo tenebroso que representa o lado obscuro do ser humano que está sempre presente, apesar de, por vezes, estar escondido ou esquecido. O cavalo é um animal euforicamente classificado, que em muitas crenças transmite a nobreza ao homem que o conquistou.

No interior da obra de Malaparte estes cavalos que ficaram prisioneiros do gelo podem simbolizar a morte do próprio homem. Este cenário impressionante foi descrito por Malaparte logo no início do livro, coincidindo com o início da guerra. A nobreza da vertente espiritual do homem ficou ali submersa, presa naquele lago gelado.

Quando a nobreza de carácter do homem se perde, o seu lado irracional vem à superfície, manifesta-se, como no cavalo negro. A partir daquele momento, o homem perde o lado racional e inicia a sua caminhada em direcção às trevas, neste caso, para a barbárie responsável pelas atrocidades cometidas.

Nesta secção, a morte dos cavalos representa, pois, o início do fim. Uma imagem apocalíptica do que viria a ser a 2ª Guerra Mundial. Aliás, de alguma maneira, pode-se associar ao cavalo do livro do Apocalipse.

O animal, dádiva de Neptuno, transforma-se nos sonhos de Malaparte numa figura sagrada, como que num Cristo-Cavalo:

«È un sogno che turba spesso le mie notti. Entro in una piazza gremita di gente, tutti guardano in su, anch'io alzo gli occhi, e vedo, a picco sulla piazza, un alto monte scosceso. Sulla cima del monte sorge una grande croce. Dalle braccia della croce pende crocefisso un cavallo. I carnefici, arrampicati sulle scale, danno gli ultimi colpi di martello. Si odono i tonfi dei martelli nei chiodi. Il cavallo crocefisso dondola la testa qua e là, e nitrisce dolcemente. La folla piange in silenzio. Il sacrificio del Cristo-cavallo, la tragedia di quel Golgota bestiale: vorrei che mi aiutasti a chiarire il senso di questo sogno. La morte del Cristo-cavallo non potrebbe rappresentare la morte di tutto quel che v'è di puro e di nobile nell'uomo? Non vi pare che questo sogno si riferisca alla guerra?»<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> *Idem, Ibidem*, p.71. Tradução em português: «É um sonho que muitas vezes perturba as minhas noites. Entro numa praça cheia de gente, todos olham para o ar, olho para o ar também e vejo, enchendo a praça, uma alta montanha escarpada. No cume da montanha ergue-se uma grande cruz. Dos braços da cruz pende um cavalo crucificado. Os carrascos, nos seus escadotes, dão as últimas marteladas. Ouve-se o choque dos martelos nos pregos. O cavalo crucificado abana a cabeça para um e outro lado e relincha dolorosamente. A multidão chora em silêncio. O sacrifício do Cristo-cavalo, a tragédia desse Gólgota animal: gostaria que me ajudasse a esclarecer o sentido deste sonho. A morte do Cristo-cavalo não representará a morte de tudo o que há de puro e de nobre no homem? Não lhe parece que este sonho se relacione com a guerra?» (p.78)

O tratamento simbólico de que Malaparte se serve neste excerto, bem podia ser inspirado no valor simbólico dos animais com que Dante se depara no início da *Divina Comédia* e o condenam a peregrinar pelos três reinos dos mortos. Nesta sequência de ideias são significativas as palavras que Malaparte dirige ao Príncipe Eugénio, concluindo:

«Muore tutto ciò che l'Europa ha di nobile, di gentile, di puro. La nostra patria è il cavallo.[...] La nostra patria muore, la nostra antica patria.»<sup>108</sup>

É o fim de uma época que está a terminar. O cavalo dá lugar à máquina. O cavalo que representava os valores positivos, puros do ser humano, perdeu a batalha contra a máquina, a máquina que é o símbolo da guerra moderna.

«L'odore dell'acciaio marcio vinceva l'odore dell'uomo, dei cavalli (quell'odore della guerra antica); perfino l'odore del grano e quello acuto e dolce dei girasoli svanivano in quel fetore acre di ferro combusto, di acciaio in putrefazione, di macchine morte. Le nubi di polvere, che il vento sollevava dagli estremi confini dell'immensa pianura, non portavano con sé un odore di sostanze organiche, ma un odore di limatura di ferro, e a mano a mano che penetravo nel cuore della pianura, e mi avvicinavo a Nemirowskoie, l'odore del ferro e della benzina cresceva nell'aria polverosa, pareve che fin l'erba avesse quell'odore vago, forte e inebriante, della benzina, come se l'odore umano e quello bestiale, e l'odore delle piante, dell'erba e del fango, fossero sopraffatti da quell'odore di benzina e di ferro combusto.»<sup>109</sup>

Os cavalos da Suécia tinham o seu fim traçado, tal como a condenação que ameaçava cair sobre o Homem. Após esta guerra nada voltaria a ser como dantes. Os valores seriam outros.

---

<sup>108</sup> *Idem, Ibidem*, p.71. Tradução em português: «Tudo o que a Europa tem de nobre, de fino, de puro, morre. O cavalo é a nossa pátria. [...]A nossa pátria morre, a nossa antiga pátria.» (p.78)

<sup>109</sup> *Idem, Ibidem*, p.49. Tradução em português: «O cheiro do aço apodrecido dominava o cheiro do homem, dos cavalos (esse cheiro da guerra antiga), até mesmo o perfume do trigo e o perfume penetrante e adocicado dos girassóis se evaporavam nesse fedor acre de ferro queimado, de aço em putrefacção, de máquinas mortas. As nuvens de pó que o vento elevava dos confins da planície imensa não transportavam um odor de matérias orgânicas, mas um odor de limalha de ferro; à medida que penetrava no coração da planície e me aproximava de Nemirowskaie, o cheiro do ferro e da gasolina tornavam-se mais fortes na atmosfera poeirenta; dir-se-ia que a própria erva tinha esse odor vago, penetrante, embriagador da gasolina. Como se o cheiro do homem, o cheiro dos animais e o perfume das plantas, da erva e da lama fossem dominados pelo odor da gasolina e do ferro queimado!» (pp.53-54)

## 2. A impureza do “rato” judeu.

*Os Ratos* é um capítulo que Malaparte vai dedicar à denúncia da vida miserável dos judeus nos *ghettos* da Polónia. Para acentuar ainda mais a vida abjecta deste povo, começa por descrever o ambiente contrastante que se vivia no círculo privado dos mais altos governantes. É assustadora a frieza e o cinismo com que as elites políticas se referem aos judeus. Tratam-nos como ratos, obrigam-nos a viver como tal.

Malaparte ridiculariza, até, o suposto rei alemão da Polónia:

« [...] un vero Re non dice mai: Io sono il Re. Ma io non sono un vero Re, sebbene i miei amici di Berlino chiamino la Polonia il *Frankreich*. Ho diritto di vita e di morte sul popolo polacco, ma non sono il Re di Polonia. Tratto i polacchi con la magnanimità e la benevolenza di un Re, ma non sono un vero Re. I polacchi non si meritano un Re come me. Sono un popolo ingrato.»<sup>110</sup>

É o tom da ironia que se impõe. Os polacos resistiram até verem o símbolo da sua soberania arrasado. O castelo de Varsóvia foi bombardeado até dele subsistir, apenas, parte da Torre do Relógio.

Malaparte expõe esta figura, mediante as suas palavras estão repletas de ironia. Franz era o típico alemão; representa aqui toda uma sociedade sem princípios, que não respeitava ninguém, que se sentia superior a todas as outras.

Os ambientes requintados e fartos vão-se intercalando a contraponto com o mundo dos *ghettos* judeus, um submundo; desta forma, o escritor sublinha o abismo que separa estes dois universos dentro do mesmo país.

Para além da experiência, da vivência que Malaparte teve no seio das classes mais baixas, das principais vítimas da guerra, teve também o privilégio de manter um contacto muito estreito com as elites dos diversos países. Esta proximidade com a realidade que é descrita confere aos seus textos uma maior densidade e realismo. Participou em grandes jantares, reuniões sociais, às quais somente gente selecta tinha acesso. Malaparte sabia como se movimentar em qualquer ambiente, possuindo uma grande capacidade de observação e facilidade em adaptar-se às mais diversas situações, denunciando as ocorrências mais chocantes que presenciava.

---

<sup>110</sup> *Idem, Ibidem*, p.75. Tradução em português: «[...]um verdadeiro rei nunca diz: eu sou o rei. Mas eu não sou um verdadeiro rei, embora os meus amigos de Berlim chamem à Polónia *Frankreich*. Tenho direitos de vida e de morte sobre o povo polaco, mas não sou o rei da Polónia. Trato os Polacos com a magnanimidade e a benevolência de um rei, mas não sou um verdadeiro rei. Os Polacos não merecem um rei como eu. É um povo ingrato.» (p.83)

Enquanto os senhores jantavam e bebiam em abundância, os judeus morriam como ratos no *ghetto* de Varsóvia.

Não admira, por isso, que os alemães se refiram às crianças judias como se não fossem crianças:

«I bambini dei ghetti non sono bambini» risposi.

(I bambini ebrei non sono bambini, pensavo percorrendo le strade dei ghetti di Varsavia, di Cracovia, di Czenstochowa. I bambini tedeschi son puliti. I bambini ebrei sono *schmutzig*. I bambini tedeschi sono ben nutriti, ben calzati, ben vestiti. I bambini ebrei sono affamati, son mezzi nudi, vanno a piedi scalzi nella neve. I bambini tedeschi hanno i denti. I bambini ebrei non hanno denti. I bambini tedeschi vivono in case pulite, in stanze riscaldati, dormono in lettini bianchi. I bambini ebrei vivono in case luride, in stanze fredde, piene di gente, dormono su mucchi di stracci e di carta accanto ai letti dove son distesi i morti e gli agonizzanti. I bambini tedeschi giuocano: hanno piombo, fucili ad aria compressa, trombe, scatole di «meccano», trottole, hanno tutto quel che occorre a un bambino per giocare. I bambini ebrei non giocano: non hanno nulla per giocare, non hanno giocattoli. E poi non sanno giocare. Son proprio bambini degenerati. Che schifo! Il loro unico divertimento è di seguire i carri funebri colmi di morti, e non sanno neppure piangere; o di andare a veder fucilare i genitori e i fratelli dietro la Fortezza. È il loro unico divertimento andare a veder fucilare la mamma. Proprio un divertimento da bambini ebrei.»<sup>111</sup>

Malaparte aproveita, assim, para denunciar a realidade vivida pelas crianças judias, comparando-as às alemãs para acentuar ainda mais o fosso que as separava, apesar de todas se encontrarem e viverem as experiências da infância.

Concomitantemente, somos surpreendidos por uma descrição muito minuciosa da vivência dos judeus na Polónia, e quase conseguimos captar o cheiro a cadáver em decomposição espalhado pelas ruas do *ghetto*.

---

<sup>111</sup> *Idem, Ibidem*, pp.112-113. Tradução em português: «As criancinhas dos *ghettos* não são crianças – respondi. “As criancinhas judias não são crianças”, pensava enquanto percorria os *ghettos* de Varsóvia, de Cracóvia, de Czenstochowa. “As crianças alemãs são limpas. As crianças judias são *schmutzig*. As crianças alemãs são bem alimentadas, bem calçadas, bem vestidas. As crianças judias são famélicas, seminuas e andam sem sapatos pela neve. As crianças alemãs têm dentes. As crianças judias não têm dentes. As crianças alemãs vivem em casas arejadas, em aposentos aquecidos; dormem em caminhas brancas. As crianças judias vivem em casas repelentes... em aposentos frios, atulhados de gente, e dormem em montes de papéis e trapos ao lado das camas onde estão estendidos os mortos e os moribundos. As crianças alemãs brincam: têm bonecas, bolas de borracha, cavalos de pau, soldados de chumbo, espingardas de ar comprimido, mecanos, piões, tudo o que uma criança precisa para brincar. As crianças judias não brincam: não têm nada para brincar, não têm brinquedos. E, além disso, não sabem brincar! Não, as crianças dos *ghettos* não sabem brincar. São, na verdade, crianças degeneradas. Que nojo! O seu único divertimento é seguir os carros fúnebres carregados de mortos – e nem sequer sabem chorar – ou ir ver fuzilar os pais e os irmãos atrás da fortaleza. É o seu único divertimento, ir ver fuzilar a sua mamã. É, com efeito, um divertimento para crianças judias!» (p.124)



«Ogni tanto mi toccava scavalcare un morto: camminavo in mezzo alla folla senza vedere dove mettevo i piedi, e ogni tanto inciampavo in un cadavere disteso sul marciapiedi tra i rituali candelabri ebraici. I morti giacevano abbandonati sulla neve, in attesa che il carro dei *monatti* passasse a portarli via: ma la *moria* era grande, i carri erano scarsi, non si faceva in tempo a portarli via tutti, e i cadaveri restavano lì giorni e giorni, distesi nella neve tra i candelabri spenti. Molti giacevano sul pavimento negli anditi delle case, nei corridoi, sui pianorottoli delle scale, o sui letti nelle stanze affollate di gente pallida e silenziosa. Avevano la barba sporca di nevischio e di fango. Alcuni avevano gli occhi spalancati, ci seguivano a lungo con lo sguardo bianco, guardavano la folla passare. Erano rigidi e duri, parevano statue di legno. Simili ai morti ebrei di Chagall. Le barbe sembravano azzurre negli scarni visi illividiti dal gelo e dalla morte. Di un azzurro così puro, che ricordava quello di certe alghe marine. Di un azzurro così misterioso, che ricordava il mare, quell'azzurro misterioso del mare in certe ore misteriose del giorno.

Il silenzio nelle strade della città proibita, quel gelido silenzio percorso, come da un brivido, da quel lieve stridor di denti, mi opprimeva in tal modo, che a un certo punto mi misi a parlar da solo, a voce alta. Tutti si voltavano a guardarmi, con un'espressione di profonda meraviglia, e di paura, negli occhi. Allora mi misi a osservare gli occhi della gente. Quasi tutti i visi erano barbuti; i pochi volti glabri erano spaventevoli, tanto la fame e la disperazione v'apparivano nude; quelli degli adolescenti erano sparsi di una peluria recciuta, nerastra o rossiccia: la pelle pareva di cera; i visi delle donne e dei bambini sembravano di carta. In tutti i volti era già quell'ombra azzurra della morte. Gli occhi, in quei visi del color di carta grigia, o bianchi di un candor di gesso, parevano strani insetti, intenti a frugare in fondo alle orbite con le zampe pelose, a succhiare quel po' di luce che splendeva nel cavo delle occhiaie. Al mio avvicinarsi, quegli schifosi insetti si muovevano inquieti, lasciavano per un istante la preda, uscivano dal fondo delle orbite come da una tana, fissandomi spauriti. Erano occhi di una straordinaria vivacità, arsi dalla febbre; o umidi e malinconici. Altri rilucevano di riflessi verdastri, simili a scarabei. Altri erano rossi, altri neri, altri bianchi, altri spenti e opachi, quasi annebbiati dal sottile velo della cataratta. Gli occhi delle donne avevano una coraggiosa fermezza, sostenevano il mio sguardo con insolente disprezzo: poi si fissavano nel viso della Guardia Nera che mi accompagnava, e io vedevo un'ombra di paura e di ribrezzo improvvisamente oscurarli. Ma gli occhi dei bambini erano terribili, non li potevo guardare.»<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> *Idem, Ibidem*, pp.105-106. Tradução em português: «Uma vez por outra, tinha de passar por cima de um cadáver; caminhava no meio da multidão sem ver onde punha os pés e, às vezes, esbarrava contra um cadáver estendido no passeio entre os candelabros rituais. Os mortos jaziam, abandonados na neve, à espera de que o carro dos *monatti* os levasse: mas a mortalidade era elevada, os carros pouco numerosos, não havia tempo para os levar a todos, e os cadáveres permaneciam ali dias e dias, estendidos na neve entre os candelabros apagados. Muitos jaziam no chão, no vestibulo das casas, nos corredores, nos patamares das escadas ou em leitos, em quartos atulhados de seres pálidos e silenciosos. Tinham a barba manchada de neve e de lama. Alguns tinham os olhos abertos e viam a multidão passar, seguindo-nos com o seu olhar vítreo. Estavam rígidos e duros: dir-se-iam estátuas de madeira. Judeus mortos de Chagall. As barbas pareciam azuis nos rostos magros, que o gelo e a morte tornara lívidos. De um azul tão puro que lembrava o azul de certas algas marinhas. De um azul tão misterioso que lembrava o mar, esse azul misterioso do mar a certas horas misteriosas do dia. O silêncio das ruas da cidade proibida, esse silêncio glacial, percorrido, como por um arrepio, por um ligeiro ranger de dentes, esmagava de tal maneira que a certa altura comecei a falar sozinho,

Esta era a realidade do quotidiano judaico. Sem qualquer dignidade, iam morrendo encerrados no *ghetto*, como se se tratassem de ratos, de uma gigante praga de ratos que os alemães tinham que aniquilar.

Malaparte descreve o ambiente onde os cadáveres se encontravam dispersos pelas ruas, onde as pessoas gritavam de dor e desespero, onde cada um tentava lutar pela sua própria sobrevivência sem qualquer dignidade. Esta situação, em que as pessoas tentavam sobreviver, não poderia ser mais degradante.

O rato é, por isso, uma criatura esfomeada, temível, infernal; um animal impuro ligado ao mundo subterrâneo, que muitas vezes está também associado à avareza, às actividades nocturnas clandestinas, ao roubo. Este era o sentimento que os governantes partilhavam em relação aos judeus que massacravam, sendo esta a realidade vivida pelo próprio povo hebraico. Os judeus viviam como ratos no interior dos bairros para onde tinham sido levados pelos generais alemães, que tentavam aí enclausura-los, para assim conseguirem exterminar a presumível “praga judia”.

Nada poderia ser mais humilhante e degradante do que a vida dos judeus capturados pelos alemães. Malaparte testemunhou esta miséria com um sentimento de impotência, de asno, como ele próprio diz, de tristeza, de conformismo até, por saber que nada poderia fazer para travar tamanha injustiça, só lhe restando escrever, denunciar, para que todos tivessem conhecimento daquela realidade vergonhosa.

De modo mais agudo, Malaparte expõe assim a crueldade de Frank, reproduzindo as suas palavras:

«Ammazzar gli ebrei» continuò Frank “non è nello stile tedesco. È una fatica stupida, un inutile spreco di tempo e di forze. Noi li deportiamo in Polonia, e li chiudiamo nei ghetti. Padroni, la

---

em voz alta. Todo a gente se voltou para me fitar, com uma expressão de profundo pasmo e um olhar atemorizado. Então comecei a observar os olhos das pessoas. Quase todos os rostos dos homens eram barbados. As poucas figuras glabras que descobria eram horríveis, de tal maneira a fome e o desespero transpareciam neles. A face dos adolescentes era coberta por uma penugem encrespada, de tons avermelhados ou escuros numa pele de cera. O rosto das mulheres e das crianças parecia de papel triturado. E em todas essas faces pairava já a sombra azul da morte. Nesses rostos cor de papel pardo ou de uma brancura de greda, os olhos pareciam estranhos insectos remexendo no fundo das órbitas com patas peludas para sugar o pouco de luz que lá dentro brilhava. Ao aproximar-me, esses repugnantes insectos começavam a agitar-se no fundo das órbitas como do fundo de uma toca e fitavam-me atemorizados. Eram olhos de uma extraordinária vivacidade, uns queimados pela febre, outros húmidos e melancólicos. Em alguns luziam esverdeados reflexos como de escaravelhos. Outros eram vermelhos, ou negros, ou brancos, e outros ainda apagados, opacos e como que embaciados pelo véu finíssimo das cataratas. Os olhos das mulheres ostentavam uma corajosa firmeza: aguentavam o meu olhar com um desprezo insolente, depois fixavam de frente o Guarda Negro que me acompanhava, e eu via uma expressão de medo e horror sombreá-los de repente. Mas os olhos das crianças eram terríveis, não podia sustentá-los.» (pp.115-117)

dentro, di far quel che vogliono. Nei ghetti delle città polacche, gli ebrei vivono come in una libera reppublica”.)»<sup>113</sup>

Frank revela-se, deste modo, uma personagem hipócrita, tornando-se o porta-voz de todas as restantes personagens da alta sociedade alemã. Malaparte arranca a máscara destes terríveis seres, ridicularizando-os. Ao transcrever as palavras de Frank, o escritor apela aos sentimentos do leitor. Este não pode ficar indiferente a tamanha hipocrisia. E subverte a imagem dos próprios alemães:

«[...] ‘il popolo tedesco è vittima di abominevoli calunnie. Noi non siamo un popolo di assassini. Quando tornerete in Italia, spero che racconterete quel che avete visto in Polonia.»<sup>114</sup>

Os alemães comportam-se como se fossem alheios às suas próprias atitudes, assumindo sempre um papel de defensores dos judeus, e não de opressores, que era o seu papel na realidade, conhecida por todos.

Para o autor italiano este mau carácter do povo germânico, esta violência cometida por eles contra os mais frágeis, era sinónima de medo. Os alemães receavam os judeus:

«La misteriosa nobiltà degli oppressi, dei malati, dei deboli, degli inermi, dei vecchi, delle donne, dei bambini, il tedesco l’avverte, la sente, l’invidia e la teme, forse più d’ogni altro popolo d’Europa. E ne prende vendetta. V’è una sorta di agognata umiliazione nell’arroganza e nella brutalità del tedesco, un profondo bisogno di autodenigrazione nella sua spietata crudeltà, un furor di abiezione nella sua misteriosa “paura”.)»<sup>115</sup>

Mas será o medo capaz de justificar tamanhas atrocidades? O ataque pode ser um arma contra o que pensamos ser uma ameaça, mas considero que não poderá justificar a totalidade dos crimes alemães contra tantos inocentes.

---

<sup>113</sup> *Idem, Ibidem*, p.158. Tradução em português: «Matar os Judeus não está no estilo alemão – disse Frank. – É um trabalho estúpido, um desperdício de força e de tempo. Nós deportámo-los para a Polónia e fechámo-los nos *ghettos*. Lá dentro, podem fazer o que quiserem. Nos *ghettos* das cidades polacas, os Judeus vivem como numa república livre.» (p.175)

<sup>114</sup> *Idem, Ibidem*, p.159. Tradução em português: «[...]o povo alemão é vítima de abomináveis calúnias. Não somos um povo de assassinos. Quando voltar à Itália, espero que conte o que viu na Polónia.» (p.175)

<sup>115</sup> *Idem, Ibidem*, p.104. Tradução em português: «A misteriosa nobreza dos oprimidos, dos doentes, dos fracos, das pessoas indefesas, dos velhos, das mulheres, das crianças, o Alemão adivinha-a, sente-a, inveja-a, teme-a, talvez mais que qualquer outro povo na Europa. E disto tira a sua vingança. Há uma espécie de aviltamento propositado na arrogância e brutalidade do Alemão, uma profunda necessidade de autodenegrimto na sua impiedosa crueldade, um furor de abjecções no seu “medo” misterioso.» (p.114)

### 3. A fidelidade incondicional do cão.

«E quando gli ebrei cominciarono a scarseggiare, si misero a impiccare i contadini. Li appendevano per la gola o per i piedi ai rami degli alberi, nelle piazzette dei villaggi, intorno al piedestallo vuoto dove, fino a pochi giorni prima, sorgeva la statua di gesso di Lenin o di Stalin: li impiccavano da giorni e giorni sotto il cielo nero, accanto ai cani degli ebrei, appesi allo stesso ramo da cui pendevano i loro padroni. “Ah, i cani ebrei, die jüdischen Hunde” dicevano passando i soldati tedeschi.»<sup>116</sup>

O cão impõe como principal simbologia a fidelidade. Ele é o representante dos traços identitários do seu dono. Símbolo dos medos, esperanças, por acompanhar as vivências do dono, a ele se mantém sempre fiel. O cão é, pois, uma figura positiva. A descrição, acima transcrita, dos judeus pendurados nas árvores na companhia dos seus cães simboliza essa união eterna entre o homem e este animal, pondo em relevo a fidelidade que sempre os une até à morte.

Quando Malaparte se encontra na Ucrânia, vai assistir a mais uma execução de prisioneiros pelos soldados alemães. Continuamos num ambiente de morte, tragédia e miséria humana.

«Poi si volse al gruppo di destra, quello dei promossi, e con voce dura ordinò che si mettessero in Riga. Non appena i prigionieri si furon disposti l'uno accanto all'altro, a contatto di gomito (avvevano la faccia contenta, ridevano guardando i compagni con l'aria di burlarsi di loro), li raccontò rapidamente, disse “trentuno”, e fece con la mano un cenno alla squadra di SS che aspettava in fondo al cortile. Poi ordinò: “dietro front, avanti marsch!”. I prigionieri fecero dietro front, si mossero battendo forse i piedi nel fango, e quando si trovarono con la faccia contro il muro di cinta del cortile, “halt!” ordinò il *Feldwebel*, e voltosi alle SS che s'erano poste dietro ai prigionieri e già avevano alzato i fucili mitragliatori, si schiarì la gola, sputò per terra, e gridò: “Feuer!”»<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> *Idem, Ibidem*, pp.230-231. Tradução em português: «Quando os Judeus começaram a rarear, começaram a enforcar os camponeses. Penduravam-nos pelo pescoço ou pelos pés nos ramos das árvores, nas pracetas das aldeias, em redor do pedestal vazio onde, alguns dias antes, se elevava a estátua de gesso de Lenine ou de Estaline, penduravam-nos ao lado dos corpos dos judeus desbotados pela chuva, os quais oscilavam no céu negro há dias e dias, perto dos cães dos judeus pendurados no mesmo ramo dos donos. – Ah, cães judeus! *Die jüdischen Hunde!* – diziam, ao passar, os soldados alemães.» (p.255)

<sup>117</sup> *Idem, Ibidem*, pp.229-230. Tradução em português: «Em seguida voltou-se para o grupo da direita, o dos aprovados, e, ficaram alinhados, cotovelo com cotovelo (mostravam-se alegres e riam olhando para os camaradas com ar trocista), voltou a contá-los rapidamente, disse “trinta e um”, fez sinal com a mão ao pelotão de SS que esperava ao fundo do pátio e depois ordenou: – Meia volta, em frente, marche! – Os prisioneiros deram meia volta e puseram-se em marcha batendo com os pés na lama: quando ficaram de face voltada para o muro de vedação do pátio, o *Feldwebel* ordenou: – *Halt!* – E, voltando-se para os SS que se

Em contraponto, para contrabalançar o horror da cena acabada de reconstituir, torna-se necessário que essa violência fosse justificada pelos alemães com argumentos de ordem ideológica:

«Bisogna ripulir la Russia di tutta questa marmaglia letterata. I contadini e gli operai che sanno leggere e scrivere troppo bene, sono pericolosi. Tutti comunisti.»<sup>118</sup>

Uma vez mais, o medo sentido pelos alemães se impõe como uma justificação para os seus massacres, talvez porque eles não se sentissem tão seguros da sua força e da sua capacidade de ganharem a guerra. Estavam a ver surgir constantemente inimigos em todo o lado e a única forma de se sentirem a raça superior era aniquilando e massacrando as pessoas e, até mesmo, os animais à sua volta.

Ao longo dos montes, ouviam-se os prantos caninos, uivos de dor.

Estes lamentos dos cães eram o gemido sentido perante a morte dos seus donos. Por vezes, o cão, como um animal fiel que é, sente a ausência do seu proprietário e chega até a pressentir-lhe a morte.

« [...] s'alzava intorno a me il coro lamentoso dei cani. Nessuna umana voce dolente eguaglia nella espressione del dolore universale quella dei cani. Nessuna musica, nemmeno la musica più pura, riesce a esprimere il dolore del mondo quanto la voce dei cani. Erano note modulare, tremule, tenute sul filo di un respiro lungo ed eguale, che a un tratto si rompeva in un singhiozzo

---

tinham postado atrás dos prisioneiros, de espingardas-metralhadoras já apontadas, pigarreou, cuspiu para o chão e gritou: – *Feuer!*» (p.254)

<sup>117</sup> *Idem, Ibidem*, p.230. Tradução em português: «Temos de limpar a Rússia destes bandos de meninos letrados. Os camponeses e os operários, quando sabem ler e escrever na perfeição, são perigosos. São todos comunistas.» (pp.254-255)

<sup>117</sup> *Idem, Ibidem*, p.259. Tradução em português: «o coro plangente dos cães erguia-se à minha volta. Não há voz humana que possa igualar a dos cães na expressão da dor universal! Nenhuma música, nem mesmo a música mais pura, consegue exprimir a dor do mundo tão perfeitamente como a voz dos cães. Eram notas moduladas, vibrantes, mantidas no fio e uma respiração funda e igual, que de repente se quebrava num soluço claro e abismal. Eram apelos desesperados, apelos desertos no meio dos lameiros, das moitas, dos canaviais e dos juncos por onde o vento passava com um murmúrio e um arrepio.» (p.287) com rudeza, ordenou-lhes que se pusessem em fila. Logo que os prisioneiros ficaram alinhados, cotovelo com cotovelo (mostravam-se alegres e riam olhando para os camaradas com ar trocista), voltou a contá-los rapidamente, disse “trinta e um”, fez sinal com a mão ao pelotão de SS que esperava ao fundo do pátio e depois ordenou: – Meia volta, em frente, marche! – Os prisioneiros deram meia volta e puseram-se em marcha batendo com os pés na lama: quando ficaram de face voltada para o muro de vedação do pátio, o *Feldwebel* ordenou: – *Halt!* – E, voltando-se para os SS que se tinham postado atrás dos prisioneiros, de espingardas-metralhadoras já apontadas, pigarreou, cuspiu para o chão e gritou: – *Feuer!*» (p.254)

<sup>118</sup> *Idem, Ibidem*, p.230. Tradução em português: «Temos de limpar a Rússia destes bandos de meninos letrados. Os camponeses e os operários, quando sabem ler e escrever na perfeição, são perigosos. São todos comunistas.» (pp.254-255)

alto e chiaro. Erano richiami sperduti, deserti richiami fra le paludi, le boscaglie, le selve di canne e di giunchi, dove il vento trascorreva con un brivido mormorante.»<sup>119</sup>

A insistência na repetição do sintagma final de cada frase revela bem a apreciação positivo que o autor faz deste animal.

Noutra acepção, o cão serve também como guia até à morte; ele acompanha as almas até às profundezas infernais.

Esta presença bem marcada dos cães que uivam pelos campos ucranianos torna-se um prenúncio da morte. Morte que estava em todo o lado, que tinha tomado os ucranianos, assim como os soldados alemães, com fome e exaustos. Desgastados pelos horrores da guerra, pareciam mortos.

Os alemães sequiosos de sangue, antes de iniciarem a perseguição aos judeus da Ucrânia, saíam descontrolados numa matança desesperada aos cães que conseguiam caçar. Os que assistiam a estas perseguições batiam palmas, riam, sem saber o porquê desse insólito ritual.

«Un bel giorno i tedeschi cominciarono a dar la caccia ai cani. Sulle prime credetti che si fosse dato qualche caso di rabbia, e che il generale von Schobert avesse ordinato di sterminare i cani. Poi m'accorsi che ci doveva esser sotto qualche altra ragione. Appena entrati in un villaggio, prima ancora della caccia agli ebrei, cominciava la caccia ai cani. Gruppi di SS e di *Panzerschützen* correvano per le strade sparando con i fucili mitragliatori, e lanciavano granate a mano contro quei poveri cani bastardi del pelo giallastro, dagli occhi rossi e lucenti dalle gambe storte, li stanavano dagli orti e dalle siepi, li inseguivano ferocemente per i campi. Le povere bestie fuggivano nei boschi, o si acquattavano nei fossi, nelle buche, dietro gli steccati degli orti, o andavano a cercar rifugio nelle case, accucciandosi negli angoli, sui giacigli dei contadini, dietro la stufa, sotto le panche. I soldati tedeschi entravano nelle case, stanavano i cani dai loro nascondigli, li massacravano col calcio dei fucili.»<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> *Idem, Ibidem*, p.259. Tradução em português: «o coro plangente dos cães erguia-se à minha volta. Não há voz humana que possa igualar a dos cães na expressão da dor universal! Nenhuma música, nem mesmo a música mais pura, consegue exprimir a dor do mundo tão perfeitamente como a voz dos cães. Eram notas moduladas, vibrantes, mantidas no fio e uma respiração funda e igual, que de repente se quebrava num soluço claro e abismal. Eram apelos desesperados, apelos desertos no meio dos lameiros, das moitas, dos canaviais e dos juncos por onde o vento passava com um murmúrio e um arrepio.» (p.287)

<sup>120</sup> *Idem, Ibidem*, p.234. Tradução em português: «Um belo dia, os Alemães começaram a dar caça aos cães. A princípio, julguei que fora por causa de alguns casos de raiva que o general Schobert ordenara que exterminassem os cães. Depois apercebi-me de que devia haver outra razão. Logo que entravam numa aldeia, mesmo antes de começar a caça aos Judeus, começavam a caça aos cães. Grupos de SS e *Panzerschutzen* percorriam as ruas disparando armas automáticas e lançando granadas contra aqueles pobres cães rafeiros de pêlo amarelado, de olhos vermelhos e brilhantes, de pernas tortas; iam desalojá-los nos jardins e nas sebes e perseguiam-nos ferozmente através dos campos. Os pobres animais fugiam para os bosques, ocultavam-se nas valas, atrás dos pomares, ou então procuravam refúgio nas casas, acachapando-se nos cantos, em cima das

Os alemães bem poderiam ser comparados aos cães da Morte, que marchavam anunciando-a, provenientes das profundezas do inferno que vinham à superfície para “ceifar” as vidas, torturar as pessoas e arrastá-las para o outro mundo. Os alemães eram esses cães-guia sequiosos de sangue.

Para além destes pressupostos, o cão é como o guia dos condenados para os infernos. São, igualmente, apontados casos particulares de cães, que merecem essa distinção pela ligação mais estreita que estabelecem com personalidades de relevo dos ambientes em que Malaparte circula. *Spin* era o cão do ministro de Itália em Belgrado que, pressentindo o perigo, começava a dar sinais de alerta para o seu dono.

«Spin aveva realmente l’aspetto di un cane oppresso dalla paura, da una paura enorme. E s’aggiungeva alla paura un sentimento di pudore, di vergogna: non appena mi vide, e mi riconobbe dall’odore e dalla voce, abbassò gli orecchi, si nascose il muso fra le zampe, guardandomi di sottocchi, e tuttavia dimenando la coda adagio adagio, proprio come fa un cane quando ha vergogna di se.»<sup>121</sup>

Mais uma vez o cão é visto euforicamente. É fiel ao dono e tem medo. Teme pela vida e pela do dono. Esse medo vem da sua capacidade de pressagiar a morte, e traduz também o sentimento geral da população de Belgrado - o medo.

#### **4.A liberdade dos pássaros.**

« ‘Gli occhi di vetro’ disse “son come gli uccelli di vetro. Non possono volare”.

“Oh, Ilse, tu credi ancora che gli occhi volino? Sei proprio una bambina, Ilse” disse Louise.

“Gli occhi sono uccelli prigionieri” disse Ilse. “Gli occhi di quei due soldati ciechi erano due gabbie vuote”.

“Gli occhi dei ciechi sono uccelli morti” disse Louise.»<sup>122</sup>

---

camas dos camponeses, atrás do fogão, debaixo dos bancos. Os soldados alemães entravam nas casas, desalojavam os cães dos seus esconderijos, massacravam-nos à coronhada.» (p.259)

<sup>121</sup> *Idem, Ibidem*, p.262. Tradução em português: «*Spin* tinha, na verdade, o aspecto de um cão vencido pelo medo, por um medo esmagador. Além disso, acrescentava-se ao medo um sentimento de pudor e de vergonha. Logo que me viu e me reconheceu pelo cheiro e pela voz, baixou as orelhas e escondeu-se, com o focinho entre as patas, olhando-me de soslaio, abanando suavemente a cauda, como faz todo o cão que tem vergonha de si próprio.» (pp.291-292)

<sup>122</sup> *Idem, Ibidem*, p.287. Tradução em português: «Os olhos de vidro – disse ela – são como os pássaros de vidro. Não podem voar. – Oh, Ilse tu ainda acreditas que os olhos voam? – disse Luísa. – És uma verdadeira criança, Ilse! – Os olhos são pássaros prisioneiros – continuou Ilse. – Os olhos daqueles dois soldados alemães eram duas gaiolas vazias. – Os olhos dos cegos são pássaros mortos – disse Luísa.» (p.319)

Os pássaros simbolizam a liberdade de voar, de sonhar.

Neste capítulo os olhos servem-se surrealisticamente dessa simbologia e são comparados a dois pássaros prisioneiros. Os pássaros que estavam nos olhos tristes dos soldados estavam encarcerados. Com toda aquela destruição, miséria e podridão, os olhos das pessoas já não mostravam qualquer indício de vida, de liberdade; estavam vazios, sem expressão.

Os olhos dos soldados eram, por conseguinte, pássaros engaiolados e os pássaros prisioneiros não conseguem sobreviver porque necessitam de espaço, assim como os soldados precisavam de evasão para voltarem a sentir-se livres.

Esta é a imagem que Malaparte reincidentemente nos transmite através de toda a obra, focando uma generalizada falta de vida. A Europa não conseguia voar como os pássaros; encontrava-se prisioneira de si própria.

## 5. O psicopompos animal.

«In autunno, le mandre di renne, mosse e guidate dall'istinto, da un oscuro richiamo, percorrono distanze immense per recarsi a questi loro Gogota selvatici, dove le aspetano i pastori lapponi, seduti sulle calcagna, il “cappello dei quattro venti”, il *nelyäntuulen lakki*, gettato all'indietro sulla nuca, il breve *puukko* lucente stretto nella piccola mano. (È meravigliosa la piccolezza e la delicatezza delle mani dei lapponi. Le più piccole, le più delicate mani del mondo. Un congegno mirabile, delicatissimo, fatto di solidissimo acciaio. Le dita sottili, pazienti, precise, come le pinze di un orologiaio di Chaux-de-Fonds, o di un tagliatore di diamanti di Amsterdam). Le renne offrono docili e mansuete la vena del collo alla lama mortale del *puukko*: muoiono senza un grido, con patetica, disperata dolcezza. “Come Cristo” dice Kurt Franz. Nell'interno del recinto l'erba è grassa, nutrita di tanto sangue. Ma le foglioline di certe arbusti paiono come bruciate da qualche gran fuoco, ed è forse l'ardore, la fiamma stessa del sangue, che le tinge di rosso, e le brucia.»<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup> *Idem, Ibidem*, p.373. Tradução em português: «No Outono, os rebanhos de renas, impelidos e guiados pelo instinto, por um obscuro chamamento, percorrem distâncias imensas para alcançarem aqueles gólgotas selvagens onde os pastores lapões os esperam, sentados sobre os calcanhars, com o seu “chapéu de quatro ventos”, o *nelyäntuulen lakki*, atirado para a nuca, com o curto *puukko* luzente apertado na pequena mão. (A pequenez e a delicadeza das mãos lapas é maravilhosa. São as mais pequenas, as mais delicadas mãos do mundo. Um conjunto admirável, infinitamente delicado, feito do mais sólido aço. Dedos finos, pacientes, exactos como as pinças de um relojoeiro da Chaud-de-Fonds ou de um lapidário de Amsterdão.) dóceis e mansas, as renas oferecem a veia do pescoço à lâmina mortal do *puukko*: morrem sem um grito, com uma brandura patética e desesperada. “Como Cristo”, diz Kurt Franz. Dentro do recinto, alimentada por tanto sangue, a erva é rica. Mas as pequenas folhas de certos arbustos parecem como que queimadas por uma enorme fogueira: é talvez o ardor, a própria chama do sangue que as tinge de vermelho e as queima.» (pp.412-413)



As renas são para os Lapões como os cavalos para os suecos. A rena é um animal sagrado e, como podemos ver no excerto, os Lapões construíam todo um ritual com as renas, comparado aqui a um ritual sagrado em que se assistia ao sacrifício do cordeiro pascal.

Curzio Malaparte chega à Finlândia. É num ambiente de festa entre ministros e oficiais que se encontra. Esta atmosfera destoa da miséria que o país atravessa. Enquanto a generalidade da população passava fome, morria e matava, os oficiais e ministros brindavam alegremente. O autor italiano partilhava o mesmo espaço, apesar do seu sentimento não ser de festa como o dos restantes, mas de repugnância, tristeza e mesmo asco.

É ali que Malaparte vai reencontrar um velho amigo italiano, que chega com um grupo de soldados.

«Riconosco il suo sguardo, e mi metto a tremare. Ha lo sguardo di una bestia, penso con orrore, lo sguardo misterioso di una bestia. Ha l'occhio di una renna, penso, l'occhio umile e disperato della renna. Vorrei dirgli: "No, Friki, tu no", ma anch'egli ha lo sguardo di una bestia, l'occhio umile e disperato di una renna. "No, Friki, tu no", ma Federico mi guarda in silenzio, ed è come se mi guardasse una renna. È come se una renna mi guardasse col suo occhio umile e disperato.»<sup>124</sup>

No olhar destes soldados, Malaparte vê o olhar de um animal singular, a rena.

Aqueles soldados traziam nos olhos a morte, tinham um olhar misterioso de animal selvagem característico dos mortos. A rena simbolicamente está relacionada com a morte, com a noite. Era a ela que competia acompanhar os defuntos até ao outro lado do mundo.

«Tutti hanno l'occhio disperato della renna. Sono bestie, penso, sono bestie selvatiche, penso con orrore. Tutti hanno nel viso e negli occhi la bellissima, meravigliosa mansuetudine e tristezza delle bestie selvatiche, tutti hanno quell'assorta e malinconica pazzia delle bestie, la loro misteriosa innocenza, la loro terribile pietà. Quella pietà cristiana che hanno tutte le bestie. Le bestie sono Cristo, penso.»<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> *Idem, Ibidem*, p.350. Tradução em português: «Reconheci o seu olhar, e comecei a tremer. Era um olhar de animal, pensei com horror, o olhar misterioso de um animal. Era um olhar de rena. Gostaria de lhe dizer: "Não, Friki, tu não!" Mas também ele tinha um olhar de animal, o olhar humilde e desesperado de uma rena. "Não, Friki, tu não!" Mas Frederico olhava-me em silêncio e era como se eu fosse observado por uma rena. Como se uma rena me olhasse com os seus olhos humildes e desesperados.» (p.388)

<sup>125</sup> *Idem, Ibidem*, p.350. Tradução em português: «Tinham todos um olhar humilde e desesperado de rena. São animais, penso eu; são animais selvagens, penso com horror. Todos reflectem, no rosto e nos olhos, a bela, a maravilhosa e triste mansidão dos animais selvagens, todos aparentam essa loucura concentrada e melancólica dos animais, a sua misteriosa inocência, a sua terrível piedade. Essa terrível piedade cristã que os animais possuem. Os animais são Cristo, penso eu.» (p.388)

Estes soldados que desfilavam perante os olhos de Malaparte deixam transparecer nos seus olhos essa fatalidade da vida, que é a morte.

Esse era o sentimento geral que agora grassava entre o povo da Finlândia, farto de guerra, exausto de lutar, esperando a morte como um prémio, como o termo a todo aquele sofrimento. Era a exaustão; esperavam somente o momento da morte física como forma de libertação, pois a morte psicológica há muito que tomara conta deles.

## **6.As moscas.**

«A un tratto dalla finestra aperta entrò una mosca, poi un'altra, poi altre dieci, poi venti, cento, mille, e in pochi istanti una nuvola di mosche invase il bar. Era l'ora delle mosche. Ogni giorno, a una certa ora, che varia secondo le stagioni, un ronzante sciame di mosche assale il golf dell'Acquasanta.»<sup>126</sup>

O autor era uma simultaneamente personagem que sabia como se movimentar nas mais diversas situações, tanto no seio dos que viviam miseravelmente, como nos grandes salões onde era uma presença muito assídua. Teve experiências variadas, desde os ambientes requintados, até passar por uma cela fria e suja de uma prisão. Digamos que o escritor teve uma experiência de vida tão rica que é difícil encontrar alguém que estivesse em melhores condições de contar todas as histórias com que nos brinda nas suas obras.

As moscas invadiram a Itália durante a Guerra. Estes seres desprezíveis estão relacionados com o apodrecimento, com a decomposição; enfim, com o estado em que se encontrava o país e toda a Europa - “kaputt”. As moscas multiplicam-se sobre a putrefacção e encontraram na Itália da II Guerra Mundial o ambiente propício para o fazerem.

«"Le mosche!" gridò Marita, balzando in piedi. Tutti si misero a ridere, e Marita disse: "Sarò ridicola, ma io ho paura delle mosche".

"Marita ha ragione," disse Filippo Anfuso "le mosche portano disgrazia".

Uno scoppio di risa accolse le parole di Filippo, e Georgette osservò che ogni anno un nuovo flagello si abbatte su Roma: un anno è l'invasione dei topi, un altro anno quella dei ragni, un altro anno è l'invasione degli scarafaggi. "Da quando è cominciata la guerra," disse "sono uscite fuori le mosche".

---

<sup>126</sup> *Idem, Ibidem*, p.421. Tradução em português: «De súbito, pela janela aberta entrou uma mosca, mais uma e outra, mais dez, vinte, cem, mil moscas: em breve, uma nuvem de moscas invadira o bar. Era a hora das moscas. Todos os dias, a certa hora, variável segunda as estações, um enxame de moscas zumbidoras atacava o golf de Acquasanta.» (p.466)

[...] “Se la guerra continua un altro po’, finiremo tutti mangiati dalle mosche”.<sup>127</sup>

Parece que a guerra era a única responsável pela presença das moscas. Pelo facto, as moscas para além de serem animais nojentos, tornam-se também temidos: elas multiplicam-se e perseguem as pessoas, ameaçando-as e anunciando um fim trágico. A sua presença responsabiliza as sociedades pelo estado presente da situação, em particular de Itália, onde, por isso, são temidas.

Mas apesar de as moscas terem invadido todo o país, é em Nápoles que Malaparte as vai encontrar na sua plenitude. Durante a deambulação do escritor pelas ruas da cidade, enquanto aguardava a chegada do barco que o irá conduzir até casa, em Carpi, é surpreendido pela presença das moscas em diversas situações:

«Neri sciami di mosche facevano un cupo ronzio tra muro e muro. Una densa nube di fumo si alzava dal porto. Era torturato da una sete atroce, avevo le labbra gonfie, nere di mosche.»<sup>128</sup>

Mais à frente, é novamente surpreendido por estes insectos:

«Al suono del mio passo, nemi di mosche si levavano ronzando, si posavano sul mio viso imbrattato di sudore e di polvere, mi riempivano il cavo degli occhi.»<sup>129</sup>

As descrições são tão pormenorizadas e a densidade das palavras em Malaparte é tão forte, que somos subjugados àquelas mesmas moscas que zuniam e dificultavam os passos do escritor.

Como é natural em Malaparte, ele não deixa de criar imagens sugestivas, mesmo com a destruição e a miséria circundantes. E esta é uma das imagens que não passa despercebida ao leitor, apesar da sua imensa carga negativa associada à morte de uma criança:

---

<sup>127</sup> *Idem, Ibidem*, p.422. Tradução em português: «As moscas! – exclamou Marita, dando um pulo. Todos se puseram a rir e Marita disse: – Talvez seja ridícula, mas tenho medo das moscas. – Marita tem razão – disse Filippo Anfuso. – As moscas trazem desgraça. Uma gargalhada acolheu as palavras de Filippo e Geargina disse que todos os anos um flagelo caía sobre Roma. Um ano, era a invasão dos ratos, outro a invasão das aranhas, outro ainda a invasão das baratas. Desde o começo da guerra, são as moscas. [...] Se a guerra continua ainda por algum tempo, acabaremos por ser todos devorados pelas moscas.» (p.466)

<sup>128</sup> *Idem, Ibidem*, p.443. Tradução em português: «Negros enxames de moscas faziam ouvir, entre as paredes, um zumbido grave. Uma nuvem de fumo espesso erguia-se do porto. Uma sede atroz torturava-me: tinha os lábios inchados, negros de moscas.» (p.490)

<sup>129</sup> *Idem, Ibidem*, p.443. Tradução em português: «Ao ruído dos meus passos, nuvens de moscas erguiam-se zumbindo, pousavam-me no rosto sujo de suor e de pó, enchiam-me a concavidade dos olhos.» (p.490)

«Un bambino morto giaceva sul lastrico, pareva dormisse. Un'aureola di mosche circondava la sua fronte solcata da orribili rughe.»<sup>130</sup>

Mais uma vez, somos surpreendidos pela frieza com que o escritor descreve a realidade mais delicada por ele presenciada ao longo de grande parte da sua vida, mas também não podemos esquecer que Malaparte experienciou uma realidade repleta de crueldades, o que fez com que as suas emoções fossem camufladas, por vezes confundindo-se com a falta de sensibilidade.

As moscas são, assim, os seres que representam o estado presente de Itália, a vida da sociedade italiana.

Após as suas viagens pelas frentes de guerra, Malaparte regressa à sua terra, onde vai encontrar um país em ruína, devastado. Esta degradação é verificada tanto nos círculos sociais de Roma, onde nos apresenta uma elite sem princípios, com uma vida cultural vazia, deixando vislumbrar o incontornável desfecho trágico da guerra; como também na sua chegada a Nápoles, após ter cumprido pena de prisão, encontra uma cidade completamente desmoronada, com a população que vagueava imunda e esfomeada pelas ruas, como imundo e esfomeado também se encontrava o autor naquele momento. As moscas tinham tomado conta da cidade e de todos os seus habitantes. Apesar disso, é em Nápoles que Malaparte vai encontrar um povo que luta pela sua sobrevivência, que acredita num futuro, que tem esperança, que não se deixou abater pelos acontecimentos que tinham tomado conta das suas vidas.

O escritor reentra na Itália despedaçado, desanimado, fragilizado com tudo que tinha presenciado além fronteiras. É desta forma também que encontra a sua pátria quando regressa. Um monte de podridão, um mau cheiro, um país e uma identidade que está em decomposição, onde as mascas reinam e, através do seu voo transportam para todas as direcções os germes, apodrecendo tudo à sua volta.

Malaparte não poderia terminar de uma melhor forma este livro tão denso, tão marcante:

«Bevi al collo della bottiglia, scacciandomi le mosche del viso con la mano.

“Maledette mosche!” dissi.

“Eh, proprio così,” disse l'uomo facendosi vento del giornale “maledette mosche!”.

---

<sup>130</sup> *Idem, Ibidem*, p.443. Tradução em português: «Uma criancinha morta jazia na calçada: parecia dormir. Uma auréola de moscas rodeava a sua testa, sulcada por horríveis rugas.» (p.490)

“Perché non fate la lotta alle mosche, anche a Napoli? Da noi, nell’Italia del Nord, a Milano, a Torino, a Firenze, perfino a Roma, i comuni hanno organizzato la lotta alle mosche. Non c’è più neppure una mosca nelle nostre città”.

“Non c’è più neppure una mosca a Milano?”

“No, neppure una mosca. Le abbiamo ammazzate tutte. È una cosa igienica, si evitano le infezioni, le malattie”.

“Eh, ma anche a Napoli abbiamo fatto la lotta alle mosche, anzi, abbiamo fatto addirittura la guerra alle mosche. Son tre anni che facciamo la guerra alle mosche”.

“E allora, come mai ci sono ancora tante mosche, a Napoli?”

“Eh, che volete, signore: hanno vinto le mosche!”<sup>131</sup>»

As moscas tomaram conta da cidade de Nápoles. O conflito parece resumido à guerra entre os Napolitanos e as moscas, que terminam como vencedoras. As moscas passaram a controlar a vida dos italianos, em suma, de toda a Itália.

Os animais são uma presença assídua nas obras de Malaparte. Apesar de ser mais evidente em *Kaputt*, a obra está dividida em capítulos que têm como título alguns animais. Em *Il Volga nasce in Europa*, como anteriormente tivemos oportunidade de verificar, o autor registra a presença de alguns animais que na sua maioria estão relacionados com o prenúncio de alguns acontecimentos trágicos. Em *La Pelle* voltam a reaparecer alguns dos animais que deixam adivinhar o acontecimento iminente de algumas tragédias. Somente em *Anche le donne hanno perso la guerra*, Malaparte não refere a presença de nenhum animal. É notória a ligação dos animais com a guerra. Esta última obra, apesar de estar relacionada com essa atmosfera, retrata uma realidade posterior onde, apesar de serem narradas algumas situações que dela resultaram, já não estão presentes aqueles cenários trágicos que se verificaram em simultâneo ao conflito.

É indiscutível a preferência do autor por animais, que na sua visão poderiam personificar povos e culturas, e outros que estão intimamente ligados a acontecimentos trágicos que se faziam adivinhar, denotando a sua sensibilidade.

---

<sup>131</sup> *Idem, Ibidem*, pp.444-445. Tradução em português: «Bebi pelo gargalo da garrafa, afastando com a mão as moscas do rosto. – Malditas moscas! – exclamei. – Lá isso é verdade – disse o homem, abanando-se com o jornal. – Malditas moscas! – Porque é que em Nápoles não fazem também guerra às moscas? – perguntei. – Na Itália do Norte, em Milão, em Turim, em Florença, e até em Roma, as municipalidades organizaram a luta contra as moscas. Não há uma única mosca nas nossas cidades. – Não há uma única mosca em Milão? – Não, nem uma. Matámo-las todas. É uma questão de higiene: evitam-se assim doenças, infecções. – Ah, mas também nós em Nápoles lutámos contra as moscas. Fizemos realmente guerra às moscas. Há três anos que fazemos guerra às moscas. – Mas então como se compreende que ainda haja tantas moscas em Nápoles? – Ah, que se há-de fazer, meu caro senhor, foram as moscas que ganharam!» (p.491)

Malaparte termina este texto com uma referência que nos deixa adivinhar o que irá ocupar o seu espírito ao longo do seu próximo livro. A luta do homem para salvar a sua pele, esquecendo todos os seus princípios, cometendo as mais terríveis atrocidades, passando por cima de tudo para conseguir seguir em frente.

Estas palavras são dirigidas por Malaparte ao amigo Galeazzo Ciano, genro de Mussolini e que, no entender do autor, se deixou vender em troca de algum poder, poder esse que lhe sairia caro, a Ciano e à Itália:

«Dovevate, tu e gli altri, far qualcosa nel 1940 per impedire questa guerra. Far qualcosa, rischiare qualche cosa, era quello el momento di vender cara la pelle. Ora la vostra pelle non costa nulla. Ma vi piaceva troppo il potere, questa è la verità. E gli italiani lo sanno.»<sup>132</sup>

---

<sup>132</sup> *Idem, Ibidem*, p.423. Tradução em português: «Vocês, tu e os outros, deviam ter feito qualquer coisa em 1940 para impedirem esta guerra. Fazer qualquer coisa, arriscar qualquer coisa. Era o momento de vender caro a pele. Agora, a vossa pele nada vale, mas vocês gostam demasiado do poder: eis a verdade. E os italianos sabem isso.» (p.468)

### **III. A vergonha e o preço da própria “pele”:**

#### **1. *La Pelle* e a libertação de Nápoles.**

«A luta pela liberdade é a grande batalha, o grande combate que Malaparte travou em toda a sua obra. E toda a sua obra é um reflexo objectivo da sua vida, vivida perigosamente (como ensinava o decálogo fascista), mas contra o fascismo, sobretudo a partir do momento em que a *Marcha sobre Roma* se transformou numa marcha a caminho dos empregos rendosos que uma vitória política proporcionava aos jerarcas. E o primeiro a experimentar as consequências de tal estado de coisas é, exactamente, Malaparte, ainda quando se afastava dos círculos de pressão ou de influência romanos, e em Paris podia lançar o alarme que está presente em *Técnica do Golpe de Estado*.»<sup>133</sup>

Esta é a síntese que Amândio César<sup>134</sup> faz da vida e da obra de Curzio Malaparte. Malaparte colocou, por diversas vezes, a “liberdade” em detrimento da sua própria liberdade e as suas obras são um testemunho disso. Foi através dos seus livros que o escritor denunciou esses abusos de poder que eram a realidade do seu país e da Europa, em geral. Renunciou a uma vida cómoda e rentável que o fascismo lhe proporcionaria, para denunciar, sozinho, os abusos que o regime, que inicialmente apadrinhara, cometia contra a liberdade.

Não podemos, assim, negar o carácter determinado do autor, que como referimos anteriormente, o levaria ao cárcere por diversas vezes. Malaparte ficará para sempre ligado à II Guerra Mundial, como uma das poucas personalidades que ousou divulgar as atrocidades e os abusos cometidos pelas mais altas figuras políticas. Sem que jamais tenha pertencido às altas hierarquias militares, podemos atestar que Malaparte foi o “General sem medo” do lado italiano.

*La Pelle* faz um retrato final da II Guerra Mundial, a libertação de Itália pelos aliados. Nápoles é o espaço central da obra e podemos afirmar que *La Pelle* é um romance dedicado a Nápoles e às suas gentes.

---

<sup>133</sup> Amândio César, «Meditação sobre a obra de Curzio Malaparte», in: Curzio Malaparte, *A Pele*, Livros do Brasil, Lisboa, [1969?], pp.5-6.

<sup>134</sup> Tradutor português, responsável por verter para português algumas obras de Curzio Malaparte e alguns prefácios; neste caso prefaciou a tradução da obra *La Pelle* para português da Editora Livros do Brasil.

Publicado em 1949, já finda a guerra, apesar de ainda se viver no seu rescaldo, a Europa ainda se encontrava *kaputt*. *La Pelle* é como que um grito desesperado do autor. Com o término dos combates, Malaparte também se encontrava no limite das suas forças.

«A Pele, publicada em 1949, surgia numa sociedade que se ressarcia das feridas sangrentas, herança trágica de um conflito que viera de 1939 até 1945.»<sup>135</sup>

Durante a concepção desta obra, Malaparte encontrava-se ao serviço dos aliados; era o uniforme de soldado que trazia vestido, mais do que o de jornalista. Esta diversidade de profissões que caracterizam o escritor torna-se significativa para melhor compreendermos o seu discurso e as suas ideias. Nas suas obras, da qual a presente é um bom exemplo, cruzam-se diferentes estilos: o discurso jornalístico, objectivo e marcadamente descritivo; a perspectiva do soldado, prática e distante; e o registo do romancista, preocupado com o enriquecimento do texto, amante da construção de imagens que fazem as delícias do leitor. É difícil encontrarmos um escritor tão complexo e tão completo, sem dúvida uma figura ímpar da cultura italiana.

Como o próprio título indicia, *La Pelle* é uma obra que trata do modo como as pessoas lutavam para salvar a sua própria pele numa Itália arruinada e caótica, onde os abusos e as misérias eram uma constante do dia-a-dia, onde se assistia a cada esquina, em cada momento, a uma luta desesperada do homem para salvar a sua própria vida num autêntico vazio de valores.<sup>136</sup>

Como o tradutor esclarece, esta luta ainda é actual, ainda hoje há quem lute para salvar a sua própria pele. Mais uma vez fica atestado que, apesar de terem sido tratados há quase um

---

<sup>135</sup> Idem, *Ibidem*, p.8.

<sup>136</sup> A este propósito, Amândio César afirma:

«Tratava-se de salvar a pele a todo o custo e por qualquer preço, se se queria sobreviver. E, a partir desta verdade humaníssima, compreender-se-á toda a degradação do humano [...] Nesta ocupação da Itália compreenderemos hoje, por exemplo, a luta racial que nos Estados Unidos da América rebenta ciclicamente todos os anos. Os agentes de violência são os mesmos. Os valores humanos não mudam com a cor da pele. Também os negros americanos querem salvar a sua pele de qualquer maneira. Tal como aconteceu com os Italianos, nos anos que nos parecem muito afastados da meia década de 40 [...] é também verdade que temos uma pele para pôr a salvo, em qualquer momento e de qualquer maneira. A Pele não é apenas um documento terrível; é também um aviso, como o som daqueles sinos de Hemingway recordou... Eles não tangiam só pelos que tinham morrido; tangiam também por nós! A Pele também tem muito a ver connosco, embora o sofrimento, o vexame, o aviltamento, se processasse em Itália. Essa identidade é que nos torna humanos. Essa identidade é que faz que um livro de 1949 seja hoje tão actual como no momento em que saiu dos prelos. [...] É que é sempre tempo de fazermos, todos, um exame de consciência. E não conheço melhor convite a esse exame de consciência do que as páginas dramáticas que Curzio Malaparte escreveu sob o título de A Pele.» [Idem, *Ibidem*, p.9.]



século atrás, as questões que preocupavam Malaparte são semelhantes às que nos inquietam no momento presente.

A ironia de Malaparte está presente, até mesmo nos momentos mais tensos. Neste caso, até quando justifica o facto de os soldados italianos, que tinham perdido a guerra ao lado dos alemães, na hora da libertação da Itália tinham-se alistado do lado dos “vencedores”, vestindo os uniformes dos soldados aliados que os próprios italianos tinham abatido. O autor reage desta forma:

«Non c'è che dire era proprio finita bene, per noi, quella stupida guerra. Non poteva certo finir meglio. Il nostro amor proprio di soldati vinti era salvo: ormai combattevano al fianco degli Alleati, per vincere insieme con loro la loro guerra dopo aver perduto la nostra, ed era perciò naturale che fossimo vestiti con le uniformi dei soldati alleati ammazzati da noi.»<sup>137</sup>

Nestas suas palavras, além da ironia, está também presente uma crítica tanto aos soldados italianos, que tanto estavam de um lado das trincheiras como, no momento seguinte, passavam para o lado adversário; assim como aos denominados “vencedores” que integraram nas suas fileiras os seus antigos inimigos, vestindo-os com as roupas dos seus companheiros mortos.

Malaparte elegeu a cidade de Nápoles como palco principal deste seu livro por ser a primeira cidade italiana a ser libertada pelas tropas aliadas e porque o escritor nutre por ela um carinho especial e, em especial, pelo seu povo. São diversas as intervenções que faz ao longo do discurso para celebrar o carácter dos habitantes, a coragem das suas gentes, a forma digna como conseguem enfrentar as mais horríveis adversidades, que se cruzam constantemente nas suas vidas.

«Nessun popolo sulla terra ha mai tanto sofferto quanto il popolo napoletano. Soffre la fame e la schiavitù da venti secoli, e non si lamenta. Non maledice nessuno, non odia nessuno: neppure la miseria. Cristo era napoletano.»<sup>138</sup>

---

<sup>137</sup> Curzio Malaparte, *La Pelle*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978, p.6. Tradução em português: «Nada há para dizer: aquela estúpida guerra acabara realmente bem para nós. O nosso amor-próprio de soldados vencidos estava salvo: doravante combatíamos ao lado dos Aliados, para ganharmos juntamente com eles a guerra deles, depois de termos perdido a nossa, e por isso era natural que fôssemos vestidos com as fardas dos soldados aliados abatidos por nós» (p.12)

<sup>138</sup> *Idem, Ibidem*, p.9. Tradução em português: «Nunca nenhum povo na Terra sofreu tanto como o povo napolitano. Sofre de fome e escravidão há vinte séculos, e não se lamenta. Não maldiz ninguém, não odeia ninguém: nem mesmo a sua própria miséria. Cristo era napolitano.» (p.15)

Malaparte sofre com os napolitanos. No meio da sua ironia e da sua frieza, é possível captar nas entrelinhas que, ao tempo, era um homem devastado.

No decurso da obra, as cenas mais chocantes vão alternando com as mais diversas apreciações acerca dos mais variados temas, que por vezes podem parecer descontextualizados aos olhos do leitor, mas que vão aliviando as cenas mais horrendas da carga dramática de que se revestem.

## **2. Os Americanos e o preço da liberdade.**

Apesar de Malaparte, no momento em que compõe esta obra se encontrar do lado dos americanos, é com ironia que a eles se dirige, ridicularizando a sua atitude perante a Europa “vencida”. Assim, assistimos a mais um momento de humor, mas que é cuidadosamente pensado:

«'Siete troppo alti' dicevo 'troppo belli. È immorale che vi sia al mondo una razza d'uomini così alti, così belli, così sani. Mi farebbe piacere che tutti i soldati americani si sposassero con quelle nanerottole. Quelle *Italian brides* avrebbero un enorme successo, in America. La civiltà americana ha bisogno di aver le gambe più corte.»<sup>139</sup>

Malaparte ironiza desta forma o sentimento de superioridade dos americanos.

E, para agravar a situação, juntamente com os malefícios da guerra, Nápoles fora assolada por uma temível epidemia, uma peste que corrompera a alma dos napolitanos:

«Lo straordinario carattere di tal morbo era questo: che non corrompeva il corpo, ma l'anima. Le membra rimanevano in apparenza intatte, ma dentro l'involucro della carne sana l'anima si guastava, si disfaceva. Era una specie di peste morale, contro la quale non pareva vi fosse difesa alcuna. Le prime ad essere contagiate furono le donne, che, presso ogni nazione, sono il riparo più debole contro il vizio, e la porta aperta ad ogni male.»<sup>140</sup>

---

<sup>139</sup> *Idem, Ibidem*, p.24. Tradução em português: « – Vocês são demasiado altos – continuava eu –, demasiado belos. É uma imoralidade haver no mundo uma raça de homens tão altos, tal belos, tão são. Dar-me-ia prazer que todos os soldados americanos se casassem com essas anãzitas. Essas *italian brides* teriam enorme sucesso na América. A civilização americana precisa de ter as pernas mais curtas.» (p.32)

<sup>140</sup> *Idem, Ibidem*, p.26. Tradução em português: «A extraordinária característica dessa epidemia era não corromper o corpo, mas a alma. Os membros ficavam aparentemente intactos, mas dentro do invólucro da carne a alma apodrecia. Era uma espécie de peste moral, contra a qual parecia não haver nenhuma defesa. As primeiras a serem contagiadas foram as mulheres, que, em qualquer nação, são as mulheres menos fortes contra o vício e a porta aberta para todos os males.» (p.34)

A capacidade de enfrentar as adversidades por parte dos napolitanos é aí, uma vez mais, posta à prova. As descrições feitas por Malaparte desta peste são mesmo de uma violência desmedida. Mais do que apenas o corpo, as almas eram também de tal maneira corrompidas que as vítimas perdiam qualquer réstia de dignidade. Como em todas as adversidades, também na peste, as principais vítimas eram as mulheres e as crianças, alvos mais fáceis. E o resultado desta peste era bem o espelho da sociedade italiana.

Malaparte, assim como o povo napolitano, começavam a recear os seus libertadores, pois os aliados eram os únicos que se mantinham imunes à epidemia. Começava a sentir-se o preço a pagar pela liberdade tão ambicionada.

«Forse era scritto che la libertà dell'Europa dovesse nascere non dalla liberazione, ma dalla peste. Forse era scritto che, come la liberazione era nata dalle sofferenze della schiavitù e della guerra, la libertà dovesse nascere dalle sofferenze, nuove e terribili, della peste portata dalla liberazione. La libertà costa cara. Molto più cara della schiavitù. E non si paga né con l'oro, né col sangue, né con i più nobili sacrifici: ma con la vigliaccheria, la prostituzione, il tradimento, con tutto il marciume dell'animo umano.»<sup>141</sup>

### **3. A peste da alma.**

Toda a liberdade tem um preço e era bem visível o preço a pagar pelos napolitanos, particularmente com o sofrimento advindo da peste.

Estas descrições, que tinham dominado a vida de todos os napolitanos, onde ninguém estava a salvo, evidenciam o impacto da escola e da mundivisão neo-realista. Não podemos esquecer que o neo-realismo teve em Itália a sua manifestação mais evidente nos finais da II Guerra Mundial, tendo como principal objectivo denunciar os horrores da vida quotidiana, representando as cenas tal como sucediam na realidade, e tornando-se uma forma de luta contra a ideologia do regime fascista italiano. Apesar de a manifestação do neo-realismo ser mais evidente no cinema, esta obra literária, assim como as anteriormente estudadas, podiam servir de guião a qualquer realizador neo-realista italiano.

No entanto, apesar de Malaparte tecer muitos elogios ao carácter dos aliados, à sua predisposição em auxiliar o povo italiano e toda a Europa, está patente nas entrelinhas senão

---

<sup>141</sup> *Idem, Ibidem*, p.29. Tradução em português: «Talvez estivesse escrito que a liberdade da Europa devia nascer não da libertação, mas da peste. Talvez estivesse escrito que, como a libertação nascera dos sofrimentos, da escravidão e da guerra, a liberdade devia nascer dos sofrimentos, novos e terríveis, da peste trazida pela libertação. A liberdade custa caro. Muito mais cara que a escravidão.» (pp.37-38)

uma crítica aberta, pelo menos uma certa ironia, que traduz uma certa condenação das suas atitudes. Não parece que Malaparte esteja a ser sincero quando afirma:

«Gli stessi liberatori erano atterriti e commossi da tanto flagello. [...] Ma i soldati alleati, specialmente gli americani, davanti al miserando spettacolo della peste di Napoli, non avevano compassione anche di se stessi. Poiché già da qualche tempo s'era insinuato nel loro animo ingenuo e buono il sospetto che il terribile contagio era nel loro sorriso onesto e tímido, nel loro sguardo pieno di umana simpatia, nelle loro affettuose carezze.»<sup>142</sup>

A permanente referência aos Aliados como os libertadores de Nápoles acarreta em si uma certa conotação disfórica, quando não mesmo uma reprovação. Apesar de os intitular de libertadores, o autor sublinha o facto de a eles estar associada a manifestação da peste e por conseguinte a corrupção dos napolitanos.

«Eppure, tutto ciò che quei magnifici soldati toccavano, subito si corrompeva. Gli infelici abitanti dei paesi liberati, non appena stringevano la mano ai loro liberatori, cominciavano a marcire, a puzzare.»<sup>143</sup>

E para além de a peste estar relacionada com a chegada dos libertadores a Nápoles, a sua manifestação era tão aterradora que os napolitanos e o próprio Malaparte já não sabiam se a liberdade justificava o sofrimento causado por tamanho flagelo.

«Non mi piace vedere fino a che punto l'uomo possa avvilitarsi, per vivere. Preferivo la guerra, alla "peste" che, dopo la liberazione, ci aveva tutti sporcati, corrotti, umiliati, tutti, uomini, donne, bambini. Prima della liberazione, avevamo lottato e sofferto *per non morire*. Ora lottavamo e soffrivamo *per vivere*. [...] Gli uomini che lottano per non morire serbano la loro dignità, la difendono gelosamente, tutti, uomini, donne, bambini, con ostinazione feroce. [...] Lottavano per non morire. Era una lotta nobile, dignitosa, leale. [...] Soffrivano la fame, ma non si vendevano. Non vendevano i loro uomini al nemico. Preferivano vedere i proprii figli morir di fame, piuttosto che vendere i loro uomini. Soltanto le prostitute si vendevano al nemico. I popoli d'Europa, prima

---

<sup>142</sup> *Idem, Ibidem*, p.28. Tradução em português: «Os próprios libertadores estavam aterrorizados e emocionados com um tal flagelo. [...] Mas os soldados aliados, especialmente os americanos, diante do miserando espectáculo da peste de Nápoles, não tinham compaixão apenas do infeliz povo napolitano: tinham compaixão de si próprios. Isto porque já há algum tempo se insinuara na sua alma ingénua e boa a suspeita que o terrível contágio estava no seu sorriso honesto e tímido, no seu olhar cheio de humana simpatia, nas suas afectuosas carícias.» (p.37)

<sup>143</sup> *Idem, Ibidem*, p.28. Tradução em português: «E, no entanto, tudo aquilo que estes magníficos soldados tocavam corrompia-se logo. Os infelizes habitantes dos países libertados, mal apertavam a mão aos seus libertadores, começavam a apodrecer, a cheirar mal.» (p.37)

della liberazione, soffrivano con meravigliosa dignità. Lottavano a fronte alta. Lottavano *per non morire*. [...] Lottano per salvare la propria anima.

[...] Ma dopo la liberazione gli uomini avevano dovuto lottare *per vivere*. È una cosa umiliante, orribile, è una necessita vergognosa, lottare per vivere. Soltanto per vivere. Soltanto per salvare la propria pelle. [...] Quando gli uomini lottano per vivere, tutto, anche un barattolo vuoto, una cicca, una scorza d'arancia, una crosta di pan secco raccattata nella immondizie, un osso spolpato, tutto ha per loro un valore enorme, decisivo. Gli uomini son capaci di qualunque vigliaccheria, per vivere: di tutte le infamie, di tutti i delitti, per vivere. Per un tozzo di pane ciascuno di noi è pronto a vendere la propria moglie, le proprie figlie, a insozzare la propria madre, a vendere i fratelli e gli amici, a prostituirsi a un altro uomo. [...] Ed ha un sorriso umile, dolce, uno sguardo pieno di una speranza famelica, bestiale, una speranza meravigliosa.

Preferivo la guerra alla peste.»<sup>144</sup>

#### **4. A prostituição.**

Nesta asserção que Malaparte faz da vida antes e após a libertação de Nápoles, coloca nos dois pratos da balança a vida dos napolitanos antes e após a chegada dos americanos. A chegada dos americanos teve, por conseguinte um impacto mais negativo; neste caso, na óptica de Malaparte, que é a voz dos napolitanos, a dignidade que caracterizava o povo napolitano até à chegada das tropas aliadas tinha sido usurpada pela peste.

Esta perda de dignidade está bem patente nas diversas descrições que Malaparte vai fazendo ao longo do seu texto, nos relatos de acontecimentos, que naquele momento faziam parte da vida dos napolitanos, mais precisamente das napolitanas e, posteriormente, das crianças. A prostituição das mulheres, o mercado de crianças e até mesmo a prostituição masculina, apesar de mais dissimulada, eram episódios que faziam parte do quotidiano de

---

<sup>144</sup> *Idem, Ibidem*, pp.35-36. Tradução em português: «Não gosto de ver até que ponto o homem pode tornar-se vil para viver. Preferia a guerra a essa “peste” que depois da libertação nos deixara a todos emporcalhados, corrompidos, humilhados – todos: homens, mulheres, crianças. Antes da libertação, havíamos lutado e sofrido para não morrer. Agora lutávamos e sofriamos para viver. [...] Os homens que lutam para não morrer conservam a sua dignidade, defendem-se ciosamente. [...] com feroz obstinação. [...] Lutavam para não morrer. Era uma luta nobre, digna, leal. [...] Sofriam a fome, mas não se vendiam. Não vendiam os seus homens ao inimigo. Antes queriam ver os próprios filhos morrer de fome que venderem-se, que venderem os seus homens. Somente as prostitutas se vendiam ao inimigo. Os povos da Europa, antes da libertação, sofriram com maravilhosa dignidade. Lutavam de cabeça erguida. Lutavam para não morrer. [...] Lutam para salvar a alma. Mas depois da libertação os homens tiveram de lutar para viver. É uma coisa humilhante, horrível, é uma necessidade vergonhosa lutar para viver. Só para viver. Só para salvar a própria pele. [...] Quando os homens lutam para viver, tudo, até uma panela vazia, uma ponta de cigarro, uma casca de laranja, uma côdea de pão seco apanhada no lixo, um osso esburgado, tudo tem para eles um valor enorme, decisivo. Os homens são capazes de todas as velhacarias para viver; de todas as infâmias, de todos os crimes, para viver. Por um pedaço de pão, cada um de nós está pronto a vender a própria mulher, as filhas, a macular a própria mãe, a vender os irmãos e os amigos, a prostituir-se a um outro homem. [...] E tem um sorriso humilde, doce, um olhar cheio de uma esperança famélica, bestial, uma esperança espantosa. Eu preferia a guerra à “peste”» (pp.45-47)

Nápoles desde a chegada da peste. Como podemos constatar, apesar da tão almejada liberdade que os aliados vieram trazer a este povo exausto de sofrer, o preço que este desafortunado povo teve depois que pagar foi muito alto. Um presente envenenado, como lhe podemos chamar.

«[...] E di mano in mano che progredivano su per gli scalini, nello stretto passaggio lasciato libero attraverso quella muta folla di donne sedute, vedevo le gambe di quelle sciagurate lentamente aprirsi, divaricarsi in modo orribile, mostrando il nero pube fra il róseo bagliore della carne nuda.[...]

Ma non appena i negri eran passati, non appena i loro piedi d'oro s'erano staccato dallo scalino, le gambe delle ragazze sedute su quello scalino lentamente si richiudevano come tenaglie di bruni granchi marini, come le valve di una rósea conchiglia, e le ragazze, agitando le braccia, si voltavano indietro mostrando i pugni, gridando insulti osceni ai soldati negri, con una furia allegra e feroce.»<sup>145</sup>

As mulheres vendiam o seu corpo em troca de alguma coisa. Eram mulheres sem alma, somente donas do seu corpo que alugavam para tentarem sobreviver, para matar a fome.

«[...] la fame, in Europa, si puo comprare come un oggetto qualunque. [...] 'I soldati americani credono di comprare una donna, e comprano la sua fame. Credono di comprare l'amore, e comprano un pezzo di fame.'»<sup>146</sup>

Foi este espectáculo degradante que o escritor também foi encontrar em Nápoles, cidade que lhe era muito cara. Uma cidade que retratava o fim da Guerra, o encontro com a liberdade, mas uma liberdade com sabor amargo.

A mulher italiana encontrava-se numa situação de profunda degradação, assim como toda a Itália, levando Malaparte a desabafar deste modo:

«'Guardate che cosa son ridotte le nostre donne' dissi, mentre le lacrime mi scorrevano per le gotte 'ecco che cosa è ridotta una donna, una donna italiana: un ciuffo di peli biondi per soldati negri. Guardate, tutta l'Italia non è che un ciuffo di peli biondi.'»<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> *Idem, Ibidem*, pp.46-47. Tradução em português: «À medida que subiam os degraus, na passagem estreita deixada livre através dessa multidão calada de mulheres sentadas, eu via as pernas dessas desgraçadas abrirem-se lentamente, afastarem-se de uma maneira horrível, mostrando o negro púbis no brilho róseo da carne nua. [...] Mas mal os negros passavam, mal os seus pés de ouro se levantavam do degrau, as pernas das mulheres sentadas nesse mesmo degrau fechavam-se lentamente, como tenazes de róseos caranguejos marinhos, como as valvas de uma rósea concha, e as mulheres, agitando os braços, voltavam-se mostrando o punho, lançando insultos obscenos aos soldados negros, com uma fúria alegre e feroz.» (p.58)

<sup>146</sup> *Idem, Ibidem*, pp.183-184. Tradução em português: «[...] a fome, na Europa, pode ser comprada como qualquer objecto. [...] é que os soldados americanos supõem que comprem uma mulher, mas estão a comprar a sua fome. Supõem que comprem o amor, e comprem um pedaço de fome.» (p.212)

## 5. A degradação moral vs. Solidariedade.

O autor estava despedaçado com a Nápoles que se lhe revelava à sua volta, uma cidade que lhe era desconhecida, uma população que já não conseguia reconhecer, que deixara um passado de dignidade e de glória para se entregar à miséria e à corrupção da alma.

Os napolitanos estavam desesperados, completamente alheios a valores morais. O desespero tomara conta da população, havendo até uma luta dos vivos pela posse dos mortos:

«Uomo, certo, non vide mai così feroce lotta, né così pietosa. Ogni brano di cadavere era conteso da dieci, da venti di quei forsennati, resi pazzi dal dolore e, più, dal timore di vedersi portar via il proprio morto da un altro, di vederselo rubar da un rivale.»<sup>148</sup>

A humilhação das pessoas e daquela terra que anteriormente fora uma cidade digna era geral. Apesar do sofrimento que sempre caracterizou os napolitanos, as suas gentes eram unidas, sofriam em conjunto; as dores de um eram as dores da comunidade.

Nesta perspectiva, podemos tomar esta obra como uma apologia que o escritor faz a Nápoles e às suas gentes. Apesar de variadas descrições que dão uma imagem de uma cidade corrompida, sem valores morais, Malaparte não deixa de dar a conhecer ao leitor aquela realidade que o cercava e que tanto o atormentava e envergonhava.

Os napolitanos eram um povo unido. Até no sofrimento eram companheiros:

«Tutti piangevano, poiché un lutto, a Napoli, è un lutto commune, non di uno solo, né di pochi o di molti, ma di tutti, e il dolore di ciascuno è il dolore di tutta la città, la fame di uno solo è la fame di tutti. Non v'è dolore privato, a Napoli, né miseria privata: tutti soffrono e piangono l'uno per l'altro, e non c'è angoscia, non c'è fame, né strage, che questo popolo buono, infelice, e generoso, non consideri un tesoro comune, un comune patrimonio di lacrime.»<sup>149</sup>

---

<sup>147</sup> *Idem, Ibidem*, p.72. Tradução em português: «– Veja ao que estão reduzidas as nossas mulheres – disse eu, enquanto as lágrimas me corriam pela cara. – É a isto que está reduzida uma mulher, uma mulher italiana: um tufo de cabelos louros para soldados negros. Veja, a Itália inteira não é mais que um tufo de cabelos louros.» (p.87)

<sup>148</sup> *Idem, Ibidem*, p.62. Tradução em português: «Jamais certamente homem algum viu uma luta tão feroz nem tão lamentável. Cada pedaço de cadáver era disputado por dez, por vinte desses possessos, tornados loucos pela dor e pelo temor de verem levar para fora o morto que lhes pertencia, de o verem ser roubado por um rival.» (p.75)

<sup>149</sup> *Idem, Ibidem*, pp.60-61. Tradução em português: «Todos choravam, porque em Nápoles um luto é um luto colectivo, não de um só, não de alguns ou de muitos, mas de todos, e a dor de cada um é a dor de toda a cidade, a fome de um só é a fome de todos. Não há dor privada em Nápoles, nem miséria privada. Todos sofrem e choram uns pelos outros, e não há angústia, fome, cólera ou catástrofe que este povo bom, infeliz e generoso não considere um tesouro comum, um comum património de lágrimas.» (p.74)

O sofrimento aproximava este povo que, ao longo dos tempos, estava familiarizado com o sofrimento, habituado a passar por grandes adversidades, e a ultrapassá-las dignamente, sem nunca baixar os braços.

Os napolitanos tinham um lugar cativo no discurso malapartiano. Nunca um outro povo que o autor nos deu a conhecer, e foram variados, tivera um lugar tão especial na vida e obra de Malaparte. Somente, a par, poderiam partilhar tal lugar com os Finlandeses, de *Kaputt*.

Para enaltecer ainda mais o carácter do povo napolitano, e porque era esse o seu principal propósito com a redacção das suas obras, Malaparte não deixa de descrever os mais variados cenários que com ele se cruzaram enquanto deambulava pelas ruas de Nápoles como guia das tropas aliadas. E tanto esboçava os mais horrendos, para mostrar a capacidade daquele povo em ultrapassar as mais adversas situações, como até os mais favoráveis, tal como a sua capacidade de entreatajuda.

«Era l'ora dei morti, l'ora in cui i carri della Nettezza Urbana, quei pochi carri risparmiati dai continui, terribili bombardamenti di quegli anni, andavano di vicolo in vicolo, di tugurio in tugurio, a raccogliere i morti, nel modo stesso come, prima della guerra, andavano a raccoglierele immondizie. [...] Cinque, dieci, e fin quindici giorni rimanevano i cadaveri nelle case, in attesa del carro delle immondizie: lentamente si disfacevano sui letti, nella calda e fumosa luce dei ceri, ascoltando le voci dei familiari, il borbottio della caffettiera e della pentola di fagioli sul fornello di carbone acceso in mezzo alla stanza, i gridi dei bambini che ruzzavano nudi sul pavimento, e il gemito dei vecchi rannicchiati sui vasi, nell'odore caldo e viscido degli escrementi, simile a quello che mandano i morti già sfatti.»<sup>150</sup>

Estas misérias que ele nos vai apresentando, sem jamais abdicar da sua objectividade e da sua clareza, são-nos transmitidas apesar de tudo, seleccionando as palavras certas para descrever cada cenário, em alguns casos até, tendo como finalidade enaltecer ainda mais o povo napolitano e denunciar a situação calamitosa que se vivia em Nápoles, agravada pelas tropas libertadoras.

---

<sup>150</sup> *Idem, Ibidem*, pp.54-55. Tradução em português: «Era a hora dos mortos, a hora em que os carros da limpeza urbana, os poucos carros poupados pelos constantes e terríveis bombardeamentos desses anos, iam de ruela em ruela, de tugúrio em tugúrio, recolher os mortos, exactamente como, antes da guerra, iam recolher o lixo. [...] Assim, os cadáveres ficavam cinco, dez e mesmo quinze dias nas casas, à espera do carro do lixo, decompondo-se lentamente sobre as camas, na quente e fumarenta luz das velas, ouvindo as vozes dos parentes, o fervor da água na cafeteira e na panela de feijões no fogareiro aceso no meio do quarto, os gritos das crianças, que, todas nuas, brincavam no chão, e o gemido dos velhos sentados em pequenos potes, no cheiro quente e persistente dos excrementos, semelhante ao que desprendem os mortos já em plena decomposição.» (p.67)



Estas suas descrições apelam intimamente aos sentidos do leitor. Quando lemos os seus textos conseguimos construir a cena que nos está a ser narrada, e principalmente, conseguimos sentir o odor a cadáver, o odor da miséria. Malaparte abusa dos adjectivos nas suas descrições e não tem medo de ferir a susceptibilidade do leitor; pelo contrário, ele quer chocar com a sua escrita. Para isso, serve-se dos adjectivos mais violentos, que estão em melhor sintonia com a cena que ele quer passar para o papel.

## **6. A homossexualidade.**

E como se não bastasse o facto de Nápoles ser a cidade escolhida pela peste, também a ela afluíam outras minorias vindas de toda a Itália, assim como, de todo o mundo, encontrando na cidade um porto de abrigo, pois procuravam viver livremente as suas escolhas.

«Non era ancora trascorso un mese dalla sua liberazione, e già Napoli, questa nobile e illustre capitale dell'antico Regno delle Due Sicilie, era diventata la capitale dell'omosessualità europea, il più importante "carrefour" mondiale del vizio proibito, la grande Sodoma alla quale accorrevano, da Parigi, da Londra, da New York, dal Cairo, da Rio de Janeiro, da Venezia, da Roma, tutti gli invertiti del mondo.»<sup>151</sup>

Nápoles era agora um refúgio para as minorias marginalizadas. Segundo Malaparte, estas minorias vieram contribuir mesmo para o agravamento da situação calamitosa que a cidade já vivia.

Em relação a estas minorias, no que diz respeito aos homossexuais, Malaparte tece duras críticas à sua falta de carácter, ao seu oportunismo, aos seus princípios pouco ortodoxos.

«(Essi chiamavano comunismo il loro marxismo omosessuale.) Ma dopo qualche tempo l'esigenza, da loro improvvisamente e fortemente sentita, di mescolarsi in modo più intimo al proletariato, di cercar nuovo cibo per la loro insaziabile fame di novità e di "sofferenza", e nuove giustificazioni ai loro atteggiamenti marxisti, ... pense a nuove ricerche e a nuove esperienze,

---

<sup>151</sup> *Idem, Ibidem*, p.73. Tradução em português: «Não decorrera ainda um mês desde que fora libertada, e já Nápoles, essa nobre e ilustre capital do antigo Reino das Duas Sicílias, se tornara a capital da homossexualidade europeia, o mais importante *carrefour* mundial do vício proibido, a grande Sodoma à qual ocorriam, de Paris, de Londres, de Nova Iorque, do Cairo, do Rio de Janeiro, de Veneza, de Roma, todos os invertidos do mundo.» (p.88)

capaci di distraerli dalla noia che la prolungata sosta degli eserciti alleati davanti a Cassino cominciava a insinuare nei loro animi bem nati.»<sup>152</sup>

Esta minoria, a qual Malaparte intitulava ironicamente de narcisos, na perspectiva do autor, tinha como principal finalidade aproveitar-se do sofrimento dos napolitanos para assim satisfazerem os seus desejos mais sórdidos:

«Fra quegli infelici andavano i nobili Narcisi cercando di arruolare qualche nuova recluta per la loro *fairy band*, sembrando loro un gran tratto, o chi sa mai quale bravura o quale raffinatezza, tentar di corrompere quei giovani senza tetto, senza pane, istupiditi dalla disperazione. E forse era il loro aspetto selvatico, i loro vestiti a brandelli, cio che svegliava nei nobili Narcisi strani desiderii e raffinate voglie. O forse l'angoscia e la miseria di quegli infelici eran proprio quell'elemento "sofferenza" che mancava al loro estetismo marxista? La sofferenza altrui bisogna bene che serva a qualche cosa.»<sup>153</sup>

Na sua maioria estes narcisos eram oriundos de classes mais abastadas. Como a Itália tinha perdido a guerra, pelas ruas de Nápoles vagueavam soldados italianos que não conseguiram inserir-se no exército aliado, e, por conseguinte, deambulavam esfomeados e esfarrapados numa busca desesperada por quem lhes estendesse a mão, em busca de algum pedaço de pão, capaz de vender a dignidade que lhes restava.

São palavras de um profundo pesar, de uma grande revolta. Malaparte estava cansado de se deparar com tanta falta de dignidade. O escritor dirige a sua revolta contra a geração a que pertence, concluindo que não se revê nela:

«Ed io mi domandavo con stupore como mai, dalla mia generazione, forte, coraggiosa, virile, di uomini formati nella guerra, nella lotta civile, nell'opposizione individuale alla tirannia dei dittatori e della massa, una generazione maschia, non rassegnata a morire, e certamente non vinta, malgrado le umiliazioni e le sofferenze della disfatta, fosse nata una generazione così corrotta,

---

<sup>152</sup> *Idem, Ibidem*, p.78. Tradução em português: «Eles chamavam comunismo ao seu marxismo homossexual, mas, passado algum tempo, a exigência, por eles súbita e fortemente sentida, de se misturarem de uma maneira mais íntima ao proletariado, de procurarem um novo alimento para a sua fome insaciável de novidade e de "sofrimento" e novas justificações para as atitudes marxistas que tomavam, levou-os a novas procuras e a novas experiências, capazes de os distraírem do tédio que a longa paragem dos exércitos aliados diante de Cassino começava a instilar-lhes nas almas bem-nascidas.» (p.94)

<sup>153</sup> *Idem, Ibidem*, pp.79-80. Tradução em português: «E era entre estes infelizes que os narcisos andavam a tentar aliciar novos recrutas para a sua *fairy band*, supondo praticarem um grande feito ou, quem sabe, um acto de intrepidez ou de astúcia ao experimentarem corromper esses jovens sem tecto e sem pão, embrutecidos pelo desespero. Seria talvez o seu aspecto selvagem – a barba hirsuta, os olhos brilhantes de febre e insónia, os factos andrajosos – que despertava nos nobres narcisos estranhos desejos e requintados apetites. Ou talvez a angústia e a miséria destes desgraçados fossem precisamente o elemento "sofrimento" que faltava à sua estética marxista, pois é necessário que o sofrimento alheio sirva para qualquer coisa.» (p.95)

cínica, e feminina, così tranquillamente e dolcemente disperata, della quale i giovani come Jeanlouis rappresentavano il fiore, sbocciato all'estremo limite della coscienza del nostro tempo.»<sup>154</sup>

Denuncia aqui, de certo, um certo preconceito em relação aos homossexuais, uma revolta contra eles reforçada pelas suas atitudes oportunistas perante a miséria alheia.

Esta revolta sentida por Malaparte contra os homossexuais que se diziam caridosos para com os maltrapilhos soldados italianos, é reforçada quando estas almas caridosas se intitulam de comunistas. É sabido que o escritor nutria uma especial simpatia pelos ideais do comunismo russo, mas quando estes recém-chegados a Nápoles, com gestos efeminados, se proclamam comunistas, a sua indignação ainda é mais notória:

«Non potevo assuefarmi all'idea che il marxismo non fosse nient'altro che un pretesto per giustificare la libertà di costume delle giovani generazioni europee. Quel pretesto doveva celare una ragione più profonda. Dopo ogni guerra, dopo ogni rivoluzione, così come dopo una carestia o una pestilenza, si sa che i costumi decadono. Nei giovani, la corruzione dei costumi è altrettanto un fatto morale quanto fisiologico, e sconfina facilmente nell'anormalità. Il suo aspetto più frequente è l'omosessualità [...]»<sup>155</sup>

A homossexualidade é um tema de especial interesse para Malaparte, para além de ser destacada nesta obra, outros textos do autor referenciam-na, tecendo-lhe duras críticas, como podemos verificar com a leitura de *Mãe Apodrecida*.<sup>156</sup>

Para além da pederastia, Malaparte retrata também o comércio de crianças nas ruas de Nápoles, muitas delas pelas suas próprias mães a soldados marroquinos:

«[...] C'era il mercato dei bambini, che anche quel giorno, in quell'ora, in quel momento, ragazzi dagli otto ai dieci anni sedevano seminudi davanti ai soldati marocchini che li osservavano

---

<sup>154</sup> *Idem, Ibidem*, pp.83-84. Tradução em português: «E eu perguntava a mim próprio como fora possível que da minha geração, forte, corajosa, viril, de homens formados na guerra, na luta civil, na oposição individual à tirania dos ditadores e das massas, como fora possível que de uma geração máscula, não resignada a morrer, e também não vencida, mau grado as humilhações e os sofrimentos da derrota, tivesse podido nascer uma geração tão corrupta, cínica, efeminada, tão tranquila e docemente desesperada, de que os jovens como Jean-Louis eram a flor aberta no extremo-limite da consciência do nosso tempo.» (p.100)

<sup>155</sup> *Idem, Ibidem*, p.112. Tradução em português: «Não podia habituar-me à ideia de que o marxismo fosse apenas um pretexto para justificar a liberdade de costumes das jovens gerações europeias. E tal pretexto devia esconder uma razão mais profunda. Depois de qualquer guerra, depois de qualquer revolução, tal como depois de uma fome ou de uma epidemia, sabe-se que os costumes decaem. Nos jovens, a corrupção dos costumes é tanto um facto moral quanto fisiológico e confina facilmente com a anormalidade. O seu aspecto mais frequente é a homossexualidade [...]» (pp. 132-133)

<sup>156</sup> Curzio Malaparte, *Mãe Apodrecida*, Livros do Brasil, Lisboa, [1975?].

attentamente, li sceglievano, contrattavano il prezzo con le orribili donne sdentate, dal viso scarno e vizzo incrostato di belletto, che facevan commercio di quei piccoli schiavi.

Non s'erano mai viste cose simili a Napoli, in tanti secoli di miséria e di schiavitù. S'era venduto di tutto, a Napoli, sempre, ma non mai di bambini. Non s'erano mai venduti i bambini per le strade, a Napoli. A Napoli i bambini son sacri. Sono la sola cosa sacra che vi sai a Napoli.»<sup>157</sup>

Este era mais um cenário consequência da chegada dos aliados. O autor faz questão de referir que anteriormente as crianças eram sagradas em Nápoles, mas no presente nem elas estavam imunes às consequências da peste. Este comércio de crianças nas ruas da cidade traduz bem a ausência de qualquer valor moral.

## 7. Febo, o cão.

Para abordar toda esta realidade dramática, o autor recorre a estratégias comuns a obras anteriormente analisadas.

É evidente a referência constante aos bichos, com que se estabelecem correlatos expressivos. Dentro destes atribui particular destaque ao cão. Já anteriormente em *Kaputt*, Malaparte fizera constantes alusões a animais e através deles caracterizou diversos povos. Na presente obra o escritor reserva algumas páginas para falar do seu cão, *Febo*, e dedica-lhe depois outro texto na sua totalidade, pela enorme importância que este animal teve na sua vida. Como é do conhecimento geral, *Febo* era um dos epítetos pelos quais era conhecido Apolo, deus do arco e da lira. Era uma das mais importantes divindades da cultura clássica. Só por si, a figura do cão encerra em si uma conotação muito eufórica: é conhecido pela sua lealdade e companheirismo, acompanhando sempre o seu dono até ao fim da vida. Pelo facto, Malaparte afirma mesmo:

«Non ho mai voluto tanto bene a una donna, a un fratello, a un amico, quanto a Febo. Era un cane come me. Per lui ho scritto le pagine affettuose di *Un cane come me*. Era un essere nobile, la più nobile creatura che io abbia mai incontrato nella vita.»<sup>158</sup>

---

<sup>157</sup> Curzio Malaparte, *La Pelle*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978, p.101. Tradução em português: «[...] era o mercado das crianças, que também nesse dia, nessa mesma hora, crianças de oito a dez anos estavam sentadas, seminuas, diante dos soldados marroquinos que as examinavam atentamente, as escolhiam, combinavam o preço com as horrendas mulheres desdentadas, de rosto magro e pisado coberto de uma camada de pó, que faziam comércio com esses pobres escravos. Em Nápoles já se fizera comércio com tudo, mas nunca com as crianças. Nunca se havia vendido crianças nas ruas de Nápoles. Em Nápoles as crianças são sagradas, são até a única coisa sagrada que há em Nápoles.» (p.120)

Nestas palavras está bem explícito o sentimento que Malaparte nutria pelo seu cão *Febo*. O único que se manteve fiel ao escritor em todas as situações, que o compreendia, que tinha estado ao seu lado durante os períodos difíceis. Havia mais que um companheirismo entre os dois. *Febo* funcionava como um espelho do autor:

«Sentivo la sua presenza come quella di un'ombra, della mia ombra. Egli era come il riflesso del mio spirito. M'aiutava, con la sua sola presenza, a ritrovare quel disprezzo degli uomini, che è la prima condizione della serenità e della saggezza nella vita umana. Sentivo che mi assomigliava, che altro non era se non l'immagine della mia coscienza, della mia vita segreta. Il ritratto di me stesso, di tutto ciò che v'è di più profondo, di più intimo, di più proprio in me il mio subcosciente e, per così dire, il mio spettro.»<sup>159</sup>

*Febo* era, assim, a consciência da Malaparte.

A descrição que nos é apresentada de *Febo* é feita à imagem da do deus grego, conhecido pela sua beleza. Ambos eram fisicamente semelhantes. *Febo*, o cão, para além da sua sensibilidade, lealdade, era belo como a lua, a sua beleza era digna de uma divindade. Como se não bastasse a sua sensibilidade, para o individualizar dos outros cães, também a sua beleza física era divina:

«Aveva il manto del color della luna, roseo e dorato, del color della luna sul mare, del color della luna sulle scure foglie dei limoni e degli aranci, sulle scaglie di quei pesci morti che il mare, dopo le tempeste, lasciava sulla riva, davanti alla porta della mia casa. Aveva il colore della luna sul mare greco di Lipari, della luna nel verso dell'*Odissea*, della luna su quel selvaggio mare di Lipari che Ulisse navigò per giungere alla solitaria riva di Eolo, il re dei venti. Del colore della luna morta, poço prima dell'alba. Lo chiamavo Caneluna.

Non si allontanava mai di un sol passo da me. Mi seguiva come un cane. [...] La notte, egli illuminava la mia nuda stanza col chiaro tepore dei suoi occhi lunari. Aveva gli occhi di un azzurro pallido, del colore del mare quando la luna tramonta.»<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> *Idem, Ibidem*, p.140. Tradução em português: «Nunca gostei tanto de uma mulher, de um irmão ou de um amigo como gostei de *Febo*. Era um cão igual a mim, e foi para ele que escrevi as páginas afectuosas de *Um Cão Igual a Mim*. Era um ser nobre, a mais nobre criatura que encontrei na minha vida.» (p.163)

<sup>159</sup> *Idem, Ibidem*, pp.140-141. Tradução em português: «Sentia a sua presença como a presença de uma sombra, da minha sombra, como um reflexo do meu espírito, e unicamente a sua presença me ajudava a reencontrar o desprezo dos homens, que é a primeira condição da serenidade e da sabedoria da vida humana. Sentia que ele se parecia comigo, que ele não era mais que a imagem da minha consciência, da minha vida secreta, o retrato de mim mesmo, de tudo o que existe de mais secreto, de mais misterioso, de mais pessoal em mim – o meu subcosciente e, por assim dizer, o meu espectro.» (p.164)

<sup>160</sup> *Idem, Ibidem*, p.140. Tradução em português: «A sua pele era cor de luar, rosa e dourada, a cor do luar sobre o mar, a cor do luar sobre as escuras e brilhantes folhas dos limoeiros e das laranjeiras e sobre as

Homem e animal fundem-se. Por vezes, o cão era uma metamorfose de escritor, aspecto que está bem patente no título do livro que lhe dedicou inteiramente: *Un cane come me*.

«Riconoscevo in lui i miei moti più misteriosi, i miei istinti segreti, i miei dubbi, i miei spaventi, le mie speranze. Mia era la sua dignità di fronte agli uomini, miei il suo coraggio e il suo orgoglio di fronte alla vita, mio il suo disprezzo per i facili sentimenti dell'uomo. Ma più di me egli era sensibile agli oscuri presagi della natura, alla invisibile presenza della morte, che sempre si aggira tacita e sospettosa intorno agli uomini. Egli sentiva venir di lontano per l'aria notturna le tristi larve dei sogni, simili a quegli insetti morti che il vento porta non si sa di dove.»<sup>161</sup>

Esta cumplicidade uniu-os até à morte, neste caso a de *Febo*. Um dia, Malaparte vai encontrar *Febo* quase sem vida. Parece que o cão esperava o seu dono, a sua outra parte, para lhe dar um último adeus. Malaparte e *Febo* eram um só, afinal. O desgosto do escritor quando reencontra *Febo* desfalecido é enorme. Mas antes da morte de *Febo* já o cão e o autor pressentiam essa ameaça:

«[...] Sentivo su me il suo sguardo tiepido e lieve, quella sua presenza viva e affettuosa nella stanza buia, e quella sua tristezza, quel suo deserto presentimento della morte. Un giorno uscì, e non tornò più.»<sup>162</sup>

O presságio da morte é uma característica atribuída ao cão, e neste caso, tendo em conta a ligação muito estreita entre ambos, havia uma espécie de fusão dos dois seres, o homem com o animal. Malaparte também pressentiu a aproximação da morte, e quando *Febo* saiu pela última vez de casa, Malaparte sentiu que aquela era a última vez que tal acontecia.

---

escamas dos peixes mortos que o mar, depois das tempestades, deixa no litoral, diante da porta da minha casa. Era da cor do luar sobre o mar grego de Lipari, no luar do verso da *Odisseia*, no luar sobre o selvagem mar de Lipari que Ulisses atravessou para chegar à solitária costa de Eolo, o rei dos ventos. Era da cor da Lua morta, pouco antes da aurora. E chamava-lhe até *Cão-Lua*. Nunca se afastava de mim um pouco que fosse, seguindo-me como um cão. [...] À noite, a tépida claridade dos seus olhos iluminava o quarto nu, uns olhos azul-claros, da cor do mar quando a Lua se põe.» (pp.163-164)

<sup>161</sup> *Idem, Ibidem*, p.141. Tradução em português: «Reconhecia nele os mais misteriosos movimentos, os meus instintos mais indefinidos, as minhas dúvidas, os meus medos, as minhas esperanças. A sua dignidade perante os homens era a minha, a sua coragem, o seu orgulho perante a vida, o seu desprezo pelos sentimentos fáceis do homem, eram os meus também. Entretanto, muito mais que eu, era sensível aos obscuros presságios da Natureza, à presença invisível da morte, que ronda sempre, taciturna e traiçoeira, em torno dos homens. E sentia vir de longe, no vento da noite, as tristes larvas dos sonhos, semelhantes àqueles insectos mortos que o vento traz não se sabe donde.» (pp.164-165)

<sup>162</sup> *Idem, Ibidem*, p.144. Tradução em português: «[...] sentia em mim o seu olhar cálido e leve, a sua presença viva e afectuosa no quarto nu, e a sua tristeza, o seu presentimento de morte. Até que certo dia saiu e não voltou mais.» (p.168)

## 8. A reconstituição estética do inferno.

Como Malaparte já familiarizou o leitor nas obras analisadas previamente com as suas construções de imagens maravilhosas através da descrição de acontecimentos chocantes que ele próprio presenciou, esta obra não poderia ser exceção.

Quando o escritor descreve o resultado do ataque da cidade de Hamburgo, ficamos, mais uma vez, presos às suas palavras:

«Per alcuni giorni Amburgo offrì l'aspetto di Dite, la città infernale. Qua e là nelle piazze, nelle strade, nei canali, nell'Elba, migliaia e migliaia di teste sporgevano fuor dell'acqua e della terra, e quelle teste, che parevano mozze dalla mannaia, livide dallo spavento e dal dolore, muovevan gli occhi, aprivan la bocca, parlavano. Intorno alle orribili teste, conficcate nel selciato delle strade o galleggianti alla superficie delle onde, andavano e venivano notte e giorno i familiari dei dannati, una folla smunta e lacera, che parlava a voce bassa, quasi per non turbare quella straziante agonia: e chi portava cibo, bevande, unguenti, chi un cuscino da metter sotto la nuca del loro caro, chi, seduto accanto a un sepolto, gli dava sollievo al viso con un ventaglio contro il calore del giorno, chi gli riparava la testa dal sole sotto un ombrello, o gli asciugava la fronte coperta di sudore, o gli umetteva le labbra con un fazzoletto bagnato, o gli ravviava i capelli con un pettine, e chi, sporgendosi da una barca, o dalla riva del canale o del fiume, confortava i dannati aggrappati alle corde e dondolanti sul filo della corrente. Bande di cani correvano qua e là abbaiano, lambivano il viso dei padroni interrati, o si buttavano a nuoto per soccorrerli. Talvolta alcuni di quei dannati, presi dall'impazienza, o dalla disperazione, gettavano un alto grido, tentando di uscire fuor dell'acqua o della terra, e por fine allo strazio di quella inutile attesa: ma subito, al contatto dell'aria, le loro membra avvampavano, e zuffe atroci si accendevano tra quei disperati e i loro familiari, che a pugni, a colpi di pietra e di bastone, o con tutto il peso del proprio corpo, si sforzavano di rificar nell'acqua o nella terra quelle terribili teste.»<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> *Idem, Ibidem*, p.91. Tradução em português: «Durante alguns dias Hamburgo ofereceu o aspecto de Dite, a cidade infernal. Nas praças, nos canais, no Elba, um pouco por toda a parte, milhares e milhares de cabeças surgiam da água e da terra, e essas cabeças, que pareciam cortadas a machado, lívidas de pavor e sofrimento, mexiam os olhos, abriam a boca e falavam. Em redor das horríveis cabeças, urgindo do pavimento das ruas ou flutuando à superfície das águas, iam e vinham, noite e dia, os parentes dos condenados, multidão esquelética e rota, que falava em voz baixa como para não perturbar a dilacerante agonia. E um trazia comida, bebida, unguentos, outro uma almofada para pôr sob a nuca do ente querido, aquele outro, sentado junto de um sepultado, aliviava-o do calor do dia abanando-o com um leque, outro ainda defendia do sol uma cabeça com a ajuda de uma sombrinha, enxugava-lhe a testa coberta de suor, humedecia-lhe os lábios com um lenço molhado, arranjava-lhe os cabelos com um pente, ou, inclinado de um barco, encorajava os condenados que se agarravam às cordas e balançavam na corrente. Bandos de cães corriam de um lado para o outro, ladrando, lambendo o rosto dos donos enterrados ou lançando-se à água para os socorrerem. Às vezes, alguns dos condenados, presas da impaciência ou do desespero, lançavam um grito, tentando sair da água ou da terra, para porem fim à tortura dessa espera inútil. Mas de repente, ao contacto do ar, os seus membros incendiavam-se, e então desencadeavam-se lutas atroztes entre esses desesperados e os seus parentes, que, a soco, à pedrada, à bastonada ou com todo o peso do próprio corpo, se esforçavam por mergulhar de novo na água ou na terra aquelas horríveis cabeças.» (pp.108-109)

Apesar de terrível, este cenário tem em si algo de belo e surpreendente, como muitas das imagens correntes no discurso malapartiano. O leitor é surpreendido com sentimentos antagónicos ao ler estas descrições tão pormenorizadas, que parecem construções de um verdadeiro artista plástico, pois à medida que vamos percebendo as suas palavras, vamos projectando a cena e aquele terror nelas transmitido fica cristalizado no imaginário do leitor.

As vítimas deste massacre submergem nas águas ou então na terra, para, deste modo, tentar apaziguar a sua dor; somente as suas cabeças se vêm saídas da água e ocupando toda a superfície do rio.

Para enriquecer mais este cenário, o escritor estabelece uma comparação da imagem destes condenados, que testemunhou com a dos condenados da cidade de Dite, a cidade infernal, construída por Dante no *Inferno*.

« ‘Meu filho’, disse o mestre, ‘perto estamos  
Da cidade que tem por nome Dite,  
Almas contendo em guarnição tamanha.’»

“Já mesquitas distingo, senhor meu,  
Lá no vale, tão rubras que parecem  
Por um fogo recente incandescidas.”

“Devorando-as por dentro”, replicou,  
”O fogo eterno adensa-lhes a cor  
Que vês, nestas profundas, tom de sangue.’»<sup>164</sup>

Tal como os condenados de Malaparte, os de Dante também eram devorados pelo fogo.

É marcante o modo como Malaparte se refere a estes condenados, nunca como pessoas íntegras, completas, mas de maneira fragmentária sobretudo como cabeças. Na verdade, era essa a única parte visível que não estava a ser devorada pelo fogo.

«Per tutto il giorno quelle teste parlaron fra loro, piansero, gridarono, con la bocca a fror di terra, facendo smorfie orrende, mostrando la lingua agli *schupos* di guardia ai crocicchi, e pareva che mangiassero il terriccio, e sputassero i sassi. Poi scese la notte: e ombre misteriose si aggiravano intorno ai dannati, si curvavan su loro, in silenzio. Colonne di autocarri con i fari spinti giungevano, sostavano. Si alzava da ogni parte uno strepito di zappe e di badili, uno sciacquio, i

---

<sup>164</sup>Dante Alighieri, *A Divina Comédia: Inferno*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1981, p.120.



tonfi sordi dei remi nelle barche, e grida subito soffocate, e lamenti, e schiocchi secchi di pistola.»<sup>165</sup>

Estas sombras que o autor refere, eram, de facto, figuras humanas, mas como se movimentavam na escuridão e pressagiavam algo de trágico, elas eram os carrascos das cabeças flutuantes.

Este cenário das cabeças dispersas pelo rio traz-nos à memória a descrição feita anteriormente por Malaparte das cabeças cortadas dos cavalos suecos que tinham ficado prisioneiros do gelo, agora enriquecida com as alusões dantescas.

Outra imagem aterradora que marca, sem dúvida, a sensibilidade do leitor, é a descrição que nos faz do massacre dos judeus.

«Un grido di orrore mi si rupe nella gola. Erano uomini crocifissi. Erano uomini inchiodati ai tronchi degli alberi, le braccia aperte in croce, i piedi congiunti, fissati al tronco da lunghi chiodi, o da fili di ferro attorti intorno alle caviglie. Alcuni avevano la testa abbandonata sulla spalla, altri sul petto, altri alzavano il viso a mirar la luna nascente. Molti eran vestiti del nero kaftano ebraico, molti erano nudi, e la loro carne splendeva castamente nel tepore freddo della luna. Simile all'uovo turgido di vita, che nei sepolcreti etruschi di Tarquinia i morti sollevano fra due dita, simbolo di fecondità e di eternità, la luna usciva di sotterra, si librava nel cielo, bianca e fredda come un uovo: illuminando i visi barbuti, le nere occhiaie, le bocche spalancate, le membra contorte degli uomini crocifissi.»<sup>166</sup>

Se, por um lado, a objectividade do jornalista está aqui bem presente, por outro, é de assinalar como Malaparte vai ao mais pequeno pormenor nas suas descrições. Malaparte, quando pensava que já tinha assistido a todas as espécies de horrores, era constantemente surpreendido por novos factos, muitas das vezes superando em crueldade os anteriores.

---

<sup>165</sup> Curzio Malaparte, *La Pelle*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1978, p.92. Tradução em português: «Durante todo o dia as cabeças falaram umas com as outras, choraram, gritaram com a boca ao rés da terra, fazendo terríveis esgares, deitando a língua de fora aos polícias de guarda às encruzilhadas. E até pareciam que comiam terra e escarravam pedras. Depois a noite desceu e sombras misteriosas começaram a vaguear em torno dos condenados, curvando-se silenciosamente sobre eles. Colunas de camiões de faróis apagados chegavam, paravam. E de todos os lados subia um ruído de picaretas e de pás, surdas pancadas de remos nos barcos, gritos logo abafados, lamentos e tiros secos de revólver.» (p.109)

<sup>166</sup> *Idem, Ibidem*, pp.135-136. Tradução em português: «Abafei um grito de terror: eram homens crucificados, eram homens pregados ou presos por arames aos troncos das árvores, os braços abertos em cruz, os pés sobrepostos, fixados ao tronco por longos pregos. Uns tinham a cabeça caída sobre o ombro, outros sobre o peito, e alguns, olhando para o céu, contemplavam a Lua que nascia. Quase todos envergavam o cafetã negro dos judeus, mas alguns estavam nus e as suas carnes brilhavam castamente na tibia frieza do luar. Semelhante a um ovo túmido de vida, símbolo da fecundidade e da eternidade que, nas pinturas dos túmulos etruscos de Tarquínia, os mortos levantam entre os dois dedos, a Lua saía da terra, subia no céu, branca e fria como um ovo, iluminando os rostos barbados, as órbitas negras, as bocas trémulas, os membros retorcidos dos homens crucificados.» (p.158)

Não admira, por conseguinte que o escritor comece a mostrar falhas na sua sanidade mental. Estava esgotado, estava no seu limite, estava *kaputt*...

Quando passara de regresso por este local, o tumulto que tanto o incomodou na sua primeira passagem, fora substituído por um silêncio aterrador. Os crucificados já tinham sucumbido ao sofrimento. Era um silêncio bem familiar ao escritor, um silêncio de morte.

Mais uma vez a presença dos corvos verifica-se. São os animais que se alimentam da carne dos mortos, que vêm conferir a esta cena uma carga ainda mais disfórica e mais densa. Os corvos estão presentes em várias cenas de morte descritas por Malaparte. Para o autor, o corvo é o animal que melhor simboliza a morte.

«Quando imboccammo il viale fiancheggiato d'alberi, chiusi gli occhi, e dato di sprone al cavallo m'inoltrai di galoppo fra le due terribili schiere d'uomini crocifissi. Cavalcavo tutto curvo sulla sella, a occhi chiusi, stringendo i denti. A un tratto frenai il cavallo: 'Che è questo silenzio?' gridai 'perché questo silenzio?'

Avevo riconosciuto quel silenzio. Aprii gli occhi, e guardai. Quegli orribili Cristi pendevano inerti dalle loro croci, gli occhi sbarrati, la bocca spalancata, e mi guardavano fisso. Il vento Nero correva qua e là per la steppa come un cavallo cieco, muoveva gli stracci che coprivano quei poveri corpi piagati e contorti, agitava le foglie degli alberi – e non il più lieve mormorio correva per le fronde. Neri corvi stavano appollaiati, immoti, sulle spalle dei morti, e mi guardavano fisso.»<sup>167</sup>

O lirismo do discurso contrapõe-se à crueldade da cena. E, uma vez mais, regista-se a técnica da referência habitual de Malaparte à simbologia dos animais para enriquecer os seus textos, dignos de um bom romancista.

Por outro lado, verifica-se a par e passo a capacidade que o escritor tem de transfigurar uma cena horrível, utilizando uma escrita poética que surpreende o leitor. Enquanto lemos as suas obras, somos surpreendidos por sentimentos antagónicos. Há momentos em que nos deixamos enredar pelo discurso poético do escritor, mas quando nos apercebemos do horror

---

<sup>167</sup> *Idem, Ibidem*, p.139. Tradução em português: «Logo que nos encaminhámos para a álea de árvores, fechei os olhos e, esporeando imediatamente o cavalo, parti a galope por entre as duas terríveis filas de homens crucificados. Galopava completamente curvado sobre a sela, os olhos fechados, apertando os dentes. De repente, porém, refreei o cavalo.

– Mas que significa este silêncio? – gritei. – Porquê? Este silêncio total?

Eu havia reconhecido tal silêncio. Abri os olhos e olhei. Os horríveis Cristos pendiam inertes das suas cruces, os olhos, extáticos, a boca entreaberta – e olhavam-me fixamente.

O vento negro que, como um cavalo cego, corria por aqui e por ali, pela estepe fora, brincava com os farrapos que cobriam aqueles pobres corpos mortificados e torcidos, agitava as folhas das árvores – e nem o mais leve murmúrio corria por entre os ramos. Corvos negros estavam empoleirados, absolutamente imóveis, nos ombros dos mortos, e olhavam-me fixamente.» (pp.162-163)

da cena montada, a revolta que sentimos é imensa, pois a cena, além de dramática, é, acima de tudo, real.

### **9. *La Pelle* e o drama humano retratado.**

Nesse crescendo de intensidade dramática, justifica-se referir o porquê deste título tão curioso, *La Pelle*. É bem evidente que a Europa, e em especial a Itália, passava por uma crise moral sem precedentes. Esta crise leva o autor a constatar que os princípios que individualizavam o homem dos restantes animais, no momento, já não se verificavam. Na altura, o homem já não se destacava dos outros animais. Só pensava na sua própria pele, em sobreviver, agindo com instintos animais, sendo capaz de tudo pela sua ínfima condição:

«La nostra pelle, questa maledetta pelle. Voi non immaginate neppure di che cosa sia capace un uomo, di quali infamie sia capace, per salvare la pelle. Questa, questa schifosa pelle, vedete? [...] ‘Una volta si soffriva la fame, la tortura, i patimenti più terribili, si uccideva e si moriva, si soffriva e di faceva soffrire, per salvare l’anima, per salvar ela propria anima e quella degli altri. Si era capaci di tutte le grandezze e di tutte le infamie, per salvare l’anima. Non la propria anima soltanto, ma anche quella degli altri, oggi si soffre e si fa soffrire, si uccide e si muore, si compiono cose meravigliose e cose orrende, non già per salvare ela propria anima, ma per salvare ela propria pelle. Si crede di lottare e di soffrire per la propria anima, ma in realtà si lotta e si soffre per la própria pelle, soltanto per la propria pelle. Tutto il resto non conta. Si è eroi per una ben povera cosa, oggi! Per una brutta cosa. La pelle umana è una cosa brutta. Guardate. È una cosa schifosa. E pensare che il mondo è pieno di eroi pronti a sacrificar la propria vita per una cosa simile!’»<sup>168</sup>

O desalento do escritor é bem evidente. Malaparte constata que a mudança de valores é uma marca dos novos tempos. O tempo em que o homem lutava com dignidade já se diluíra e não havia sinais de um dia regressar. O que move a civilização moderna é a salvação da pele:

---

<sup>168</sup> *Idem, Ibidem*, pp.109-110. Tradução em português: «A nossa pele, esta maldita pele. O senhor não imagina sequer de que é capaz um homem, de que heroísmos e infâmias é capaz para salvar a pele. Esta pele, esta pele suja, está a ver? [...] Tempo houve em que se sofria a fome, a tortura, os mais terríveis padecimentos, se matava e se morria, se sofria e se fazia sofrer, para salvar a alma, para salvar a própria alma e a dos outros. Era-se capaz de qualquer grandeza e de qualquer vilania para salvar a alma. Não só a própria alma, mas também a dos outros. Hoje sofre-se e faz-se sofrer, mata-se e morre-se, realizam-se feitos maravilhosos e feitos horrendos, já não para salvar a própria alma, mas para salvar a própria pele. Supomos lutar e sofrer pela própria alma, mas, na realidade, lutamos e sofremos pela própria pele, apenas pela própria pele. O resto não conta. Actualmente é-se herói por bem pouca coisa! Por uma coisa feia. A pele humana é uma coisa feia. Veja. É uma coisa suja. E pensar que o mundo está cheio de heróis prontos a sacrificar a própria vida por uma coisa assim!» (p.129)

«È la civiltà moderna, questa civiltà senza Dio, che obbliga gli uomini a dare una tale importanza alla propria pelle. Non c'è che la pelle che conta, ormai. Di sicuro, di tangibile, d'innegabile, non c'è che la pelle. È la sola cosa che possediamo. Che è cosa nostra. La cosa più mortale che sia al mondo. Solo l'anima è immortale, ahimè! Ma che cosa conta l'anima, ormai? Non c'è che la pelle che conta. Tutto è fatto di pelle umana. Anche le bandiere degli eserciti son fatte di pelle umana. Non ci si batte più per l'onore, per la libertà, per la giustizia. Ci si batte per la pelle, per questa schifosa pelle.»<sup>169</sup>

A Europa estava completamente devastada. Malaparte não vislumbra nenhuma possibilidade de reverter esta situação de calamidade geral em que a Europa estava mergulhada e insurge-se por variadas ocasiões contra as tropas aliadas, que, segundo o autor, não tinham a devida consciência do estado em que se encontravam os povos europeus:

«Che ne posson sapere dell'Europa gli Alleati sbarcati a Salerno? Credono forse che ci siano ancora dei bambini, in Europa? Che ci siano ancora dei padri, delle madri, dei figli, dei fratelli, delle sorelle? Un mucchio di carne marcia, ecco quel che troverete in Europa, quando l'avrete liberata. Nessuno vuol che si dica, nessuno vuol sentirselo dire, ma è la verità. Ecco che cosa è l'Europa, ormai: un mucchio di carne marcia.»<sup>170</sup>

A Europa é “um monte de carne pobre”: eis a síntese que Malaparte faz sobre o estado actual continente. Mais uma vez o adjetivo mais marcante que utiliza, “podre”, apela aos sentidos do leitor. Este consegue imaginar o cheiro a podre da Europa e até chega a ficar enojado depois de todos os pormenores que artista descreve nos seus textos. Esta situação devastadora que a Europa vivia leva Malaparte a questionar a função e a importância da chegada das tropas aliadas e até que ponto aqueles soldados iriam ser benéficos para a Europa. Assaltam-no muitos momentos de dúvida, tendo em conta o completo desconhecimento dos problemas que assolam os povos europeus por parte das tropas aliadas. Se os libertadores não conhecem a Europa e a sua verdadeira situação actual como poderão

---

<sup>169</sup> *Idem, Ibidem*, p.110. Tradução em português: «É a civilização moderna, esta civilização sem Deus, que obriga os homens a darem uma tal importância à própria pele. Só a pele conta agora. De seguro, de tocável, de inegável, apenas existe a pele. É a única coisa que possuímos que é nossa. A coisa mais mortal que há no mundo. Só a alma, infelizmente é imortal... Mas que valor tem hoje a alma? Só a pele é que conta. Tudo é feito de pele humana. Até as bandeiras dos exércitos são feitas de pele humana. Já ninguém se bate pela honra, pela liberdade, pela justiça. Todos se batem pela pele, por esta suja pele.» (p.130)

<sup>170</sup> *Idem, Ibidem*, pp.108-109. Tradução em português: «Que podem saber da Europa os soldados que desembarcaram em Salerno? Julgam talvez que ainda haja crianças na Europa? Que haja ainda pais, mães, filhos, irmãos, irmãs? Um monte de carne podre, eis o que encontrareis na Europa quando a libertardes. É evidente que ninguém quer que isto seja dito, ninguém quer ouvi-lo, mas é a verdade. Eis o que é a Europa presentemente: um monte de carne podre.» (p.128)

libertar e posteriormente auxiliar aqueles povos? Esta é uma das questões mais importantes que o levam a duvidar da intervenção dos aliados.

Nesta perspectiva, se, como já referimos, esta obra é um estudo da sociedade napolitana, e a quase totalidade da obra é dedicada ao povo napolitano, durante as suas alusões ao carácter deste povo, vai tecendo igualmente algumas considerações ao carácter dos povos libertadores.

O próprio vocábulo utilizado por Malaparte, quando se dirige às tropas aliadas, rotulando-as de libertadoras, comporta consigo uma ironia muito fina, pois os libertadores teoricamente libertam do mal, mas o que aconteceu é que esta libertação esperada ansiosamente trouxe consigo outros males, como exemplo, a peste das almas.

Como se não bastasse o domínio dos alemães, a fome, a peste, os napolitanos tiveram que enfrentar mais uma calamidade: o despertar do Vesúvio que veio pôr à prova, uma vez mais, a coragem e a capacidade de enfrentar o sofrimento das populações locais.

«Il cielo, a oriente, squarciato da un'immensa ferita, sanguinava, e il sangue tingeva di rosso il mare, l'orizzonte si sgretolava, ruinando in un abisso di fuoco. Scossa da profondi sussulti, la terra tremava, le case oscillavano sulle fondamenta, e già si udivano i tonfi sordi dei tegoli e dei calcinacci che, staccandosi dai tetti e dai cornicioni delle terrazze, precipitavano sul lastrico delle strade, segni forieri di una universale rovina. Uno scricchiolio orrendo correva nell'aria, come d'ossa rotte, stritolate. E su quell'alto stripito, sui pianti, sugli urli di terrore del popolo, che correva qua e là brancolando per le vie come cieco, si alzava, squarciando il cielo, un terribile grido.

Il Vesuvio urlava nella notte, sputando sangue e fuoco.»<sup>171</sup>

O Vesúvio é personificado como se se tratasse de uma figura humana, que, naquele momento, comandava a vida dos napolitanos. Situando-se no alto da montanha, num patamar elevado, era superior e controlava a vida dos restantes homens comuns. A natureza transcende o homem:

«Quello spettrale Cesare dalla testa di cane, seduto sul suo trono di lava e di cenere, spaccava il cielo con la fronte incoronata di fiamme, e orribilmente latrava. L'albero di fuoco che usciva dalla

---

<sup>171</sup> *Idem, Ibidem*, p.220. Tradução em português: «O céu, a oriente, rasgado por uma imensa ferida, sangrava – e o sangue tingia de vermelho o mar. O horizonte rumorejava e desmoronava-se num abismo de fogo. Sacudido por profundos sobressaltos, a terra tremia, as casas oscilavam sobre os alicerces, e já se ouvia o ruído das telhas e da calça que, saltando dos telhados e das cornijas dos terraços, iam cair no pavimento das ruas, como sinais precursores de uma ruína universal. Um crepitar horrendo espalhava-se no ar, um crepitar de ossos triturados, e, dominando o estrépito, os prantos, os uivos de terror do povo, que corria de um lado para o outro, cambaleando pelas ruas como cego, erguia-se, rasgando o céu, um espantoso grito. O Vesúvio urrava na noite, cuspidando sangue e fogo.» (p.253)

sua gola affondava profondamente nella volta celeste, scompariva negli abissi superni. Fiumi di sangue sgorgavano dalle sue rosse fauci spalancate, e la terra, il cielo, il mare tremavano.

[...]Il bagliore del fuoco batteva nei muri, accendeva le grondaie e i cornicioni delle terrazze: e contro il cielo sanguigno, di un tono cupo, teso al viola, quella gengiva rossa che orlava i tetti contrastava con effetti allucinanti.»<sup>172</sup>

A grandeza e imponência do Vesúvio, descrito aqui como uma figura mitológica, impõe-se pela sua vertente sugestiva.

Para contrastar com este cenário de agitação e sofrimento, Malaparte insere um episódio curioso, tendo em conta os episódios vívidos até ao momento, que se evidencia pelo desajustamento perante o contexto em que se situa:

«Una ragazza, in piedi sulla riva sabbiosa, là dove l'erba verde moriva nelle onde, si pettinava guardando il mare. Guardava il mare come una donna si mira in uno specchio. Da quell'erba nuova, appena creata, ella nuova alla vita, ella appena nata, si mirava nell'antico specchio della creazione con un sorriso di felice stupore, e il riflesso del mare antico tingeva di un verde stanco i suoi lunghi, morbidi capelli, la sua pelle liscia e bianca, le sue mani piccole e forti. Si pettinava lentamente, e il suo gesto era già d'amore. Una donna vestita di rosso, seduta sotto un albero, allattava il suo bambino. E il seno, sporgente fuor del corpetto rosso, era bianchissimo, splendeva come il primo frutto di un albero appena sorto dalla terra, come il seno della prima donna della creazione. Un cane, accucciato presso gli uomini addormentati, seguiva con gli occhi i gesti lenti e sereni della donna. Alcune pecore brucavano l'erba, e ogni tanto alzavano la fronte, guardando il mare verde. Quegli uomini, quelle donne, quegli animali, erano vivi, erano salvi. Lavati dei loro peccati. Già assolti della viltà, della miseria, della fame, dei vizii e dei delitti degli uomini. Avevano già scontato la morte, e la discesa all'inferno, e la resurrezione.»<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> *Idem, Ibidem*, p.226. Tradução em português: «Esse spectral César de cabeça de cão, sentado no seu trono de lava e de cinzas, furava o céu com a fronte coroada de chamas, ladrando horrivelmente. A árvore de fogo que lhe saía da garganta mergulhava profundamente na voluta celeste, desaparecia nos supremos abismos. Rios de sangue jorravam-lhe das rubras fauces hiantes, e a terra, o céu e o mar tremiam.[...] O clarão do incêndio batia nas paredes, acendia as goteiras e as cornijas dos terraços, e contra o céu sanguíneo, de um tom sombrio, próximo do violeta, essa gengiva vermelha que orlava os telhados criava efeitos de contraste alucinantes.» (p.260)

<sup>173</sup> *Idem, Ibidem*, pp.231-232. Tradução em português: «Uma rapariga, de pé na costa arenosa, lá onde a erva verde morria nas ondas, penteava-se olhando o mar. E olhava para o mar como uma mulher olha para um espelho. Dessa erva nova, recém-criada, ela, que acabava de nascer, contemplava-se no espelho antigo da Criação com um sorriso de feliz admiração, e o reflexo do mar antigo tingia de cansado verde os seus longos e macios cabelos, a sua pele lisa e branca, as suas mãos pequenas e fortes. Penteava-se lentamente, e o gesto que fazia era já de amor. Uma mulher vestida de vermelho, sentada sob uma árvore, aleitava o filho. E o seio que saía do corpete vermelho era branquíssimo, brilhava como o primeiro fruto de uma árvore apenas saída da terra, como o seio da primeira mulher da Criação. Um cão, deitado junto dos homens adormecidos, seguia com os olhos os lentos e serenos gestos da mulher. Algumas ovelhas pastavam a erva, e de quando em quando levantavam a cabeça, olhando para o verde mar. Aqueles homens, aquelas mulheres, aqueles animais, estavam vivos, estavam salvos, lavados dos seus pecados, já absolvidos da vileza, da miséria, da fome, dos vícios e dos crimes dos homens. Tinham já sofrido a morte, a descida aos infernos, a ressurreição.» (pp.265-266)

Depois de todos os horrores descritos, o leitor é surpreendido por este episódio que nos parece estar completamente desarticulado com o contexto de guerra. Uma cena de plena contemplação da natureza, onde o homem está em sintonia com a natureza, uma natureza agradável, feliz, harmoniosa. Este cenário funciona como contraponto depois das provações sofridas pelos homens durante a erupção do Vesúvio. O vulcão caracteriza um ambiente infernal, e depois do inferno, aparece-nos esta paisagem característica de um ambiente bucólico. Os horrores provocados pelo Vesúvio purificaram o homem como o escritor afirma. O homem renasce das cinzas, renasce purificado. Trata-se, pois, da descrição de um ritual que conduz à purificação.

## **10. A caminho de Roma.**

Após terem libertado Nápoles, as tropas aliadas seguem, depois, em direcção a Roma, cidade onde estava concentrado o poder.

Malaparte segue juntamente com os soldados aliados em direcção a Roma. A descrição que o escritor nos faz da entrada em Roma das tropas aliadas faz ocorrer a de um cortejo, uma parada triunfante da Roma Antiga:

«La colonna si scosse, si avviò, e poco dopo entrammo in Roma per l'arco della Porta di San Sebastiano, inoltrandoci per la stretta strada incassata fra gli alti muri rossi coperti di antica muffa verde. [...]

Con un orrendo fragore di cingoli sboccammo in faccia al Palatino, curvo sotto il peso dei ruderi del Palazzo dei Cesari, risalimmo la Via dei Trionfi, e a un tratto, immensa nella quieta luna, sorse davanti a noi la mole del Colosseo.»<sup>174</sup>

Por outro lado, a entrada das tropas aliadas em Roma é descrita também como um passeio de turistas. A coluna entra em Roma por uma das vias mais importantes da cidade, por onde desfilaram imperadores e figuras célebres da sociedade romana. Avança lentamente em direcção ao centro da cidade e vai fazendo algumas paragens ao longo de seu percurso. Nessas paragens, Malaparte, que é o narrador, assume um papel de guia turístico para os

---

<sup>174</sup> *Idem, Ibidem*, pp.253-254. Tradução em português: «A coluna vibrou, pôs-se em movimento, e pouco depois entrávamos em Roma pelo arco da Porta de San Sebastiano, lançando-nos pela ruela apertada entre os altos muros vermelhos cobertos de velho musgo verde. [...]Num horrível fragor de lagartas, desembocámos frente ao Palatino, curvado sob o peso dos vestígios do Palácio dos Césares, subimos a Via dei Trionfi, e subitamente, imensa na quietude do luar, surgiu diante de nós a massa formidável do Coliseu.» (p.290)

soldados aliados, dando conta do que sucedera naquele lugar, na Antiguidade, e quais as celebridades que estavam sepultadas nos túmulos que abundavam na Via Appia. Mais parecia um passeio de turistas, do que uma marcha de libertação. Os soldados paravam para tirarem algumas fotografias aos túmulos que se lhes apresentavam.

Quando por fim a coluna dos aliados avançou:

«Un'immensa folla scendeva contro di noi, urlando, per la Via dell'Impero. Erano donne, in gran parte, e parevano muovessero all'assalto della nostra colonna. Scendevan di corsa, discinte, scarmigliate, deliranti, agitando le braccia, ridendo, piangendo, gridando: [...] come al solito la propaganda fascista mentiva, quando annunciava che l'esercito americano, se fosse entrato in Roma, avrebbe assalito le nostre donne: sono le nostre donne che hanno assalito, e sconfitto, l'esercito americano.»<sup>175</sup>

O discurso malapartiano ganha aqui uma maior individualidade e vigor, na reconstituição destes episódios. A ironia do autor, torna-se mais incisiva quando afirma que as mulheres italianas assaltaram as tropas aliadas e ridiculariza os soldados libertadores, que foram surpreendidos pelas mulheres romanas. Em diversos passos do texto, é apontada a superioridade dos aliados em relação ao povo italiano, muito embora estes elogios não sejam gratuitos, pois, Malaparte elogia para satirizar. Aquele era o povo superior que afinal não tinha conhecimento da cultura romana.

Em resposta a essa superioridade dos Americanos, Malaparte responde desta forma às dúvidas dos aliados acerca da veracidade dos seus textos:

«'Ah, se avessi chiuso gli occhi, mangiando questo *Kouskous!* Poiché dianzi, nel caldo e vivo sapore della carne di montone, m'avvenne a un tratto d'avvertire un gusto dolciastro, e sotto i miei denti una carne più fredda, più molle. Guardai nel piatto e inorridii. Tra la sêmola vidi spuntare prima un dito, poi due dita, poi cinque, e finalmente una mano dalle unghie pallide. Una mano d'uomo.»

[...]Che potevo fare? Sono stato educato nel Collegio Cicognini, che è il migliore collegio d'Italia, e fin da ragazzo mi hanno insegnato che non bisogna mai, per nessuna ragione, turbare una gioia comune, un ballo, una festa, un pranzo. Mi son fatto forza per non impallidire, per non gridare, e

---

<sup>175</sup> *Idem, Ibidem*, p.254. Tradução em português: «Uma multidão imensa descia ao nosso encontro, urrando, pela Via dell'Impero. Na sua maior parte, eram mulheres, e pareciam que vinham assaltar a nossa coluna. Corriam, despenteadas, delirantes, agitando os braços, rindo, chorando, gritando. [...] “como habitualmente, a propaganda fascista mentia quando afirmava que o Exército americano, se entrasse em Roma, assaltaria as nossas mulheres. Afinal foram as nossas mulheres que assaltaram e derrotaram o Exército americano’.» (pp.290-291)



mi son messo tranquillamente a mangiar la mano. La carne era un po'dura, non aveva avuto il tempo di cuocere.'

[...]'Sono un ospite bene educao' dissi 'e non è colpa mia se, mentre rosicchiavo in silenzio la mano di quel povero *goumier*, sorridente come se nulla fosse per non turbare una così piacevole colazione, voi avete commesso l'imprudenza di prendermi in giro. Non bisogna mai burlarsi di un ospite, mentre sta divorando la mano di un uomo.'

[...] 'Se non mi credete' dissi 'guardate qui, nel mio piatto. Vedete questi ossicini? Sono le falangi. E queste, allineate sull'orlo del piatto, sono le cinque unghie. Vogliate scusarmi se, non ostante la mia buona educazione, non sono stato capace di mandar giù le unghie.'»<sup>176</sup>

O recurso ao absurdo ou ao grotesco torna-se uma estratégia recorrente no modo como o escritor transfigura a realidade. Malaparte constrói esta história para se vingar dos que questionavam os seus textos. A capacidade que ele tem em contornar a situação a seu favor redundava na composição de episódios verdadeiramente macabros, com o objectivo explícito de chocar.

## 11. Reflexão sobre o fraco valor da condição humana em tempos de guerra.

A terminar este seu texto sobre a libertação de Itália, Malaparte retoma o tema da pele humana. Anteriormente já se tinha mostrado indignado pelo facto de o homem da actualidade ter como única preocupação a salvação da sua pele. Para mostrar como estavam errados esses homens que tinham abandonado todos os seus antigos princípios em benefício da sua pele, o autor narra outro episódio significativo:

«In mezzo alla strada, lì, davanti a me, giaceva l'uomo schiacciato dai cingoli di un carro armato.

Vennero alcuni ebrei, e si misero a scrostare dalla polvere quel profilo d'uomo morto. Adagio

---

<sup>176</sup> *Idem, Ibidem*, pp.244-245. Tradução em português: « – Ah, se eu tivesse fechado os olhos ao comer o *kouskous*! Pois mesmo agora, no quente e vivo sabor da carne de carneiro, sucedeu-me descobrir subitamente um sabor adocicado e entre os meus dentes uma carne mais fria, mais mole. Olhei para o prato, e fiquei aterrorizado. Entre as sêmeas vi aparecer primeiro um dedo, depois dois dedos, depois cinco dedos... e, finalmente, uma mão de unhas brancas. Uma mão de homem. [...]

Que podia eu fazer? Fui educado no Colégio Cicognini, que é o melhor colégio da Itália, e desde criança ensinaram-me que nunca se deve, seja qual for a razão, estragar uma alegria comum, um baile, uma festa, uma refeição. Fiz muitos esforços para não empalidecer, para não gritar. E pus-me tranquilamente a comer a mão, embora a carne fosse um pouco dura, pois não tivera tempo de cozer. [...]

– Sou um hóspede bem-educado – disse – e não é culpa minha se, enquanto roía em silêncio a mão do pobre *goumier*, sorrindo como se nada fosse, para não estragar uma tão agradável refeição, tiveram a imprudência de começar a brincar comigo. Nunca devemos troçar de um hóspede quando ele está a devorar a mão de um homem. [...]

– Se não me acredita – disse eu –, observe o meu prato. Não vê todos estes ossinhos? São as falanges. E isto alinhado à beira do prato, são as cinco unhas. Queiram desculpar-me se, não obstante a minha boa educação, não fui capaz de engolir as unhas.» (pp.279-280)

adagio sollevarono con la punta delle vanghe i lembi di un tappeto. Era un tappeto di pelle umana, e la trama era una sottile armatura óssea, una ragnatela d'ossa schiacciate. Pareva un vestito inamidato, una pelle d'uomo inamidata. La scena era atroce e insieme leggera, delicata, remota. Gli ebrei parlavano tra loro, e le voci suonavano distanti, dolci, smorzate. Quando il tappeto di pelle umana fu del tutto staccato dalla polvere della strada, uno di quegli ebrei la infilò dalla parte della testa sulla punta della vanga, e con quella bandiera si mosse.»<sup>177</sup>

A pele, pela qual o homem estava disposto a cometer as mais horrendas atrocidades, afinal, não era nada. Estava ali no meio da estrada misturada com a poeira e o seu fim era o fim de todas as peles, uma simples vala comum.

«'Andiamo' dissi 'a veder seppellire la bandiera della nostra patria.'

E unitici al corteo dei becchini, ci avviammo dietro la bandiera. Era una bandiera di pelle umana, la bandiera della nostra patria, era la nostra stessa patria. E così andiammo a vedere buttare la bandiera della nostra patria, la bandiera della patria di tutti i popoli, di tutti gli uomini, nell'immondezzaio della fossa comune.»<sup>178</sup>

Com recurso ao non-sense e ao grotesco, Malaparte ridiculariza a luta pela salvação da pele. Esta luta não tinha razão de ser; no final todas as peles iriam para o mesmo lugar, sem nada valerem. Todo o esforço do homem era vão. No fim de contas, todos estavam destinados a uma imunda vala comum.

Não admira, por isso, que Malaparte estivesse no limite das suas forças, exausto de ver as mais terríveis misérias do mundo e do homem.

«Ero stanco di veder ammazzare la gente. Da quattro anni non facevo altro che veder ammazzare la gente. Veder morire la gente è una cosa, vederla ammazzare è un'altra. Ti par d'essere dalla parte di chi ammazza, d'essere anche tu uno di quelli che ammazzano. Ero stanco, non ne potevo più. La vista di un cadavere, ormai, mi faceva vomitare: non soltanto di disgusto, di orrore, ma di rabbia, di odio. Cominciavo a odiare i cadaveri. Finita la pietà, cominciava l'odio. Odiare i

---

<sup>177</sup> *Idem, Ibidem*, pp.255-256. Tradução em português: «No meio da estrada, ali, diante de mim, jazia o homem esmagado pelas lagartas de um tanque. Então vieram alguns judeus e começaram a descolar da poeira aquele perfil de homem morto. Muito lentamente, levantaram com a extremidade das pás os rebordos daquele desenho, como se levantam os rebordos de um tapete. Era um tapete de pele humana e a trama feita de ossos esmagados. Parecia um fato passado a ferro, uma pele de homem passada a ferro. A cena era atroz e, simultaneamente, leve, delicada, longínqua. Os judeus falavam uns com os outros, e as vozes soavam distantes, doces, apagadas. Quando o tapete de pele humana ficou completamente descolado do pó da estrada, um dos judeus meteu-lhe no sítio da cabeça a extremidade da pá – e com aquela bandeira pôs-se a caminho.» (p.292)

<sup>178</sup> *Idem, Ibidem*, p.257. Tradução em português: « – Vamos ver sepultar a bandeira da nossa pátria – disse eu. E, juntando-nos ao cortejo dos coveiros, caminhámos atrás da bandeira. Era uma bandeira de pele humana, a bandeira da nossa pátria, era mesmo a nossa pátria. E assim fomos ver lançar a bandeira da nossa pátria, a bandeira da pátria de todos os povos, de todos os homens, na imundície da vala comum.» (p.294)

cadaveri! Per capire in quale abisso di disperazione possa cadere un uomo, bisogna capire che cosa significa odiare i cadaveri.»<sup>179</sup>

Temos a sensação que o autor está a entrar numa profunda depressão, que todo o sofrimento a que ele assistira o tinha conduzido a uma dimensão surreal. E no final daquela guerra desconexa, a revolta do autor ainda era maior ao verificar que para além das tropas aliadas terem de enfrentar os alemães em Itália, tinham ainda como inimigos alguns italianos:

«Quella specie di rabbia omicida, quella sete di sangue, aveva preso a bruciarmi tra Siena e Firenze, quando avevamo cominciato ad accorgerci che fra i tedeschi che ci sparavano addosso c'erano anche degli italiani. In quei giorni, la guerra di liberazione contro i tedeschi veniva a poco a poco mutandosi, per noi italiani, in una guerra fratricida contro gli altri italiani.»<sup>180</sup>

E ainda vai mais longe, quando se declara horrorizado por ele próprio também sentir sede de sangue irmão, numa clara alusão à guerra civil entre italianos dos dois lados do combate:

«Mentre gli Alleati si facevano ammazzare per liberar l'Italia dai tedeschi, noi ci ammazzavamo tra noi.

[...] Ma quel che più m'inorridiva e mi spaventava, in quell'antico male, era che io pure mi sentivo toccato dal contagio. Io pure mi sentivo assetato di sangue fraterno. In quei quattro anni ero riuscito a rimaner cristiano: ed ora, mio Dio, ecco che il mio cuore era marcio d'odio, che io pure camminavo col fucile mitragliatore in pugno, pallido come un assassino, ecco che io pure mi sentivo bruciato fin nel profondo dei visceri da un'orribile furia omicida.»<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> *Idem, Ibidem*, p.268. Tradução em português: «Estava cansado de ver matar gente. Há quatro anos que via apenas matar gente. Ver morrer é uma coisa, ver matar gente é outra. Tem-se a impressão de que se está do lado de quem mata, de que se é também um dos que mata. Estava cansado, já não podia mais. A visão de um cadáver fazia-me vomitar, não só de desgosto, de horror, mas de raiva, de ódio. Começava a odiar os cadáveres. Extinta a piedade, começava o ódio. Odiar os cadáveres! Para compreender em que abismo de desespero pode cair um homem, é preciso compreender o que significa odiar os cadáveres.» (p.306)

<sup>180</sup> *Idem, Ibidem*, p.269. Tradução em português: «Essa espécie de raiva homicida, essa sede de sangue, começara a queimar-me entre Siena e Florença, quando percebemos que entre os alemães que disparavam para cima de nós haviam também italianos. Nesses dias, a guerra de libertação contra os Alemães ia-se transformando pouco a pouco, para nós, italianos, numa guerra fratricida contra os outros italianos.» (p.307)

<sup>181</sup> *Idem, Ibidem*, pp.269-270. Tradução em português: «Assim, enquanto os Aliados se faziam matar para libertarem a Itália dos Alemães, nós matávamos-nos uns aos outros.

[...] Mas o que mais me horrorizava e aterrorizava nesse velho mal era o facto de também me sentir contagiado, também me sentir sedento de sangue irmão. Durante esses quatro anos, conseguira manter-me cristão, e agora, santo Deus, o meu coração estava podre de ódio, eu próprio caminhava com a espingarda-metralhadora em punho, lívido como um assassino, eu próprio me sentia queimado até ao fundo das vísceras por uma horrível fúria homicida.» (p.308)

## 12. O colapso psicológico do escritor.

As marcas deixadas por aquela guerra jamais seriam apagadas. Tudo tinha sido corrompido, Malaparte já não acreditava no futuro.

É durante este estado de completo desequilíbrio emocional e cepticismo, que Malaparte vai estabelecer um diálogo imaginário com a figura de Mussolini, recriando uma situação de verdadeira alucinação:

**Malap.** «'Ero anch'io a Piazzale Loreto' dissi a voce bassa. 'Ti ho visto. Appeso per i piedi a un uncino.' [...]

'Solo un essere puro può odiare. Quel che gli uomini chiamano odio, non è che viltà. Tutto cio che è umano è sporco e vile. L'uomo è una cosa orrenda.'

**Mussol.** 'Anch'io ero una cosa orrenda' disse il feto.

**Malap.** 'Non v'è una cosa più schifosa al mondo dell'uomo nella sua gloria' dissi 'della carne umana seduta in Campidoglio.'

**Mussol.** 'Solo oggi capisco quanto fossi orribile allora' [...] 'Se il giorno in cui tutti mi hanno abbandonato, se il giorno in cui m'hanno lasciato solo in mano ai miei assassini, io ti avessi chiesto dia ver pietà di me' aggiunse dopo avermi guardato a lungo, in silenzio 'mi avresti fatto de male anche tu?'

**Malap.** 'Taci!' gridai. [...]

'Non sono degno di far del male a un altr'uomo' risposi a voce bassa. 'Il male è cosa sacra. Solo un essere puro è degno di far del male a un altro'uomo.'

**Mussol.** [...] 'Quando l'assassinoha puntato l'arma contro di me? Che cio ch'egli stava per darmi era una cosa sporca.'

**Malap.** 'Tutto quel che l'uomo dà all'uomo è una cosa sporca' dissi 'anche l'amore, anche l'odio, il bene, il male, tutto. Anche la morte che l'uomo dà all'uomo è una cosa sporca.'

Il mostro abbassò la testa, e tacque. Poi disse: 'Anche il perdono?'

'Anche il perdono è una cosa sporca.'<sup>182</sup>

---

<sup>182</sup> *Idem, Ibidem*, p.285. Tradução em português: « – Eu também estava na Piazzale Loreto – retorqui em voz baixa. – Também te vi pendurado de um gancho pelos pés.

[...]Só um ser puro pode odiar. Aquilo que os homens chamam ódio não é mais que vileza. Tudo que é humano é porco e vil. O homem é uma coisa horrorosa. – Também eu era uma coisa horrorosa – afirmou o feto. – Não há nada tão repugnante no mundo como o homem na sua glória – disse eu –, como a carne humana sentada no Capitólio. – Só agora vejo que eu devia ser horrível então [...] Se no dia em que todos me abandonaram, se no dia em que me deixaram sozinho nas mãos dos meus assassinos, eu te houvesse pedido que tivesses piedade de mim, também tu me terias feito mal? – Cala-te! – gritei. [...] – Não sou digno de fazer mal a outro homem – respondi em voz baixa. – O mal é uma coisa sagrada. Só um ser puro é digno de fazer mal a outro homem. [...]quando o assassino apontou a arma contra mim? Que o que ele ia fazer-me era uma coisa porca.

– Tudo o que o homem faz ao homem é uma coisa porca – respondi. Mesmo o amor, mesmo o ódio, o bem, o mal, tudo. Mesmo a morte que o homem dá ao homem é uma coisa porca. – Até o perdão que o homem concede ao homem? [...] – Até o perdão é uma coisa porca.» (pp.325-326)

Esta alucinação em que Malaparte dialoga com um feto que considera ser Mussolini, – no momento já assassinado –, é como que um exame de consciência que dá conta que toda aquela guerra, todas as atrocidades cometidas, não tinham nenhum fundamento, tendo sido tudo em vão. O próprio ser humano já não tinha nenhuma réstia de dignidade, nem de valores. Todos, no final, tinham perdido a guerra.

Ao fim e ao cabo, Malaparte sente-se revoltado contra o ser humano, concluindo que o Homem é incapaz de ter qualquer espécie de sentimento nobre. O homem vencedor, ou pelo menos com sentimento de vencedor, acaba por ser também um ser igualmente abominável:

«'Un uomo è una cosa ancor più triste e più orrenda di questo mucchio di carne sfatta. Un uomo è orgoglio, crudeltà, tradimento, viltà, violenza. La carne sfatta è tristezza, pudore, paura, rimorso, speranza. Un uomo, un uomo vivo, è poca cosa, in confronto di un mucchio di carne marcia.'[...] 'L'uomo è una cosa ignobile' dissi 'Non v'è spettacolo più triste, più disgustoso, di un uomo, di un popolo, nel loro trionfo. Ma un uomo, un popolo, vinti, umiliati, ridotti un mucchio di carne marcia, che cosa v'è di più bello, di più nobile al mondo?'"<sup>183</sup>

Esta é uma das respostas que Malaparte dá aos povos que se sentiam vencedores, pois na realidade todos tinham perdido a guerra, todos tinham sofrido, todos se encontravam devastados.

*La Pelle* é uma obra muito densa, porventura, a mais densa deste ciclo; é um grito desesperado de Malaparte contra a guerra, contra as atrocidades vividas. E o último desabafo do autor é: “É uma vergonha ganhar a guerra”. Vergonha é o sentimento que caracteriza muito bem a sociedade mundial no final da grande Guerra; vergonha de todas as vilezas de que o homem é capaz.

---

<sup>183</sup> *Idem, Ibidem*, p.284. Tradução em português: «Um homem é uma coisa ainda mais triste e mais horrorosa que este monte de carne podre. Um homem é orgulho, crueldade, traição, vileza, violência. A carne desfeita é tristeza, pudor, medo, remorso, esperança, um homem, um homem vivo, é pouca coisa quando comparado com um monte de carne podre. [...] – O homem é uma coisa ignóbil – disse eu. – Não há espectáculo mais triste, mais revoltante, que um homem ou um povo no seu triunfo. Mas um homem, um povo, vencidos, humilhados, reduzidos a um monte de carne podre – que pode haver de mais belo e de mais nobre no mundo?» (pp.324-325)

## **IV. Apologia da mulher vencida:**

### **1. Um olhar retrospectivo do desfecho da guerra.**

Se os romances-reportagens, foram responsáveis pela popularidade deste autor, com os quais reforçou a sua celebridade, dedicamos agora a nossa atenção a um tipo de texto que se distancia das obras estudadas até ao momento: o texto dramático, que, como não podia deixar de ser, retrata igualmente o contexto social do período ligado à guerra.

*Anche le Donne hanno perso la Guerra* é, assim, mais uma obra do autor italiano Curzio Malaparte, publicada em 1954, e constitui um dos dois textos teatrais que o autor nos legou, escrito no rescaldo de uma guerra que deixou marcas bem vincadas em toda a Humanidade.

É uma obra escrita no pós-guerra, mas, apesar do termo do conflito já se distanciar cerca de uma década, o presente texto testemunha as marcas bem evidentes que as hostilidades deixaram na memória do autor, denunciando a continuidade de vítimas que, mesmo após o fim dos combates ter sido oficializado, continuava a fazer, nomeadamente no seio da comunidade feminina vienense.

É uma obra dedicada às mulheres, mais especificamente às mulheres vienenses que tinham visto partir para o conflito os seus soldados e, como mulheres de vencidos, se viram obrigadas a recompensar os vencedores pelo facto de os seus soldados terem saído derrotados da guerra.

No final do conflito as tropas russas ocupam Viena, anteriormente na posse dos alemães. Os soviéticos estavam sedentos de vingança e, para satisfazerem este seu desejo, resolvem humilhá-las, passando a ideia de que os soldados aliados da Alemanha teriam feito muito pior às suas mulheres quando estavam a ganhar a guerra, legitimando desta maneira os seus actos. Os vencedores tinham poder absoluto sobre os vencidos.

Como já constatámos na obra anterior, *La Pelle*, as mulheres, juntamente com as crianças, foram as que mais sofreram com a guerra. A prostituição era a única saída para não morrerem à fome, para conseguirem sobreviver. Em Nápoles, prostituíam-se por iniciativa própria. Em Viena, foram obrigadas a prestarem serviço aos soldados soviéticos em troca de “meio quilo de batatas”. Era a decadência da moral da burguesia vienense.

Com o registo desta peça, o autor pretende criticar a sociedade do tempo, tanto a soviética, que humilhava as mulheres vienenses, como o sector feminino de Viena. No caso específico deste texto, Frau Emma aproveita-se da situação de humilhação em que se encontrava a sua nora Enrica para ter uma vida dedicada aos vícios (tabaco e álcool) e ao ócio, alertando o leitor para a realidade daqueles factos. Contudo, nem todas as personagens são vítimas da apreciação crítica ou da ironia do escritor. O dramaturgo procura pôr antes a nu as fraquezas dos intervenientes.

## **2. O retrato da burguesia e a violência do quotidiano.**

A peça divide-se em três actos e tem um único cenário, uma sala ricamente ornamentada de uma família da alta burguesia vienense. Esta encenação contrasta com os factos que vão ocorrer nele: a humilhação da mulher, fundada na perda de princípios morais que vai tomar conta das personagens que aí se movimentam.

O número das personagens é reduzido e maioritariamente feminino.

Apesar do espaço reduzido e do exíguo número de personagens, esta é uma obra bem ao estilo do autor.

Com base nas leituras feitas de uma parte da produção literária malapartiana, podemos asseverar com alguma segurança que a neutralidade de Malaparte é um alvo que continuamente persegue, não tomando partido definitivo por nenhum dos lados. Tanto recrimina os vencedores, como os vencidos. Procura descrever com objectividade os acontecimentos a que assistira, manifestando a sua opinião, sem se deixar manipular, nem impressionar pelos factos testemunhados. A imparcialidade do autor é, assim um dos seus grandes traços, talvez resultante da vertente jornalística, que é, sem dúvida uma marca determinante nos seus textos.

O debate do escritor acerca do valor dos vencedores e dos vencidos é um motivo central nas obras em estudo. Apesar de, na realidade, ser evidente a primazia dos vencedores, Malaparte procura afirmar constantemente a superioridade dos vencidos.

Essa questão surge aqui equacionada através da personagem de Enrica:

«**Enrica**

La carne di un vinto non vale nulla... Ma certe volte mi domando se il valore umano di un vinto non sia molto superiore al valore umano di un vincitore... Voi che ne pensate?»<sup>184</sup>

E Malaparte ousa até ironizar quando aborda a atitude dos vencedores perante os vencidos:

«**Enrica**

Dimenticavo che vincere una guerra significa poter imporre sul mercato i prezzi della carne umana...»<sup>185</sup>

O preço da carne humana oscilava, tendo em conta a sua proveniência; se pertencia a um vencedor ou a um vencido. Apesar da densidade e da tensão evidenciada na cena não podemos deixar de esboçar algum sorriso com estas palavras tão corrosivas. Ao ridicularizar de uma forma tão subtil os vencedores, o público esquece por instantes o ambiente dramático vivido por aquela mulher vencida.

E insiste-se na inferioridade dos vencedores:

«**Andreii**

La violenza, purtroppo, si giustifica da sé.

**Enrica**

È il diritto del vincitore, lo so. I vinti sono una brutta razza, ma la razza dei vincitore è ancora più abietta. Avete bisogno di far violenza ai vinti, di umiliarli, per potervi sentire vincitori.»<sup>186</sup>

Enrica torna-se a porta-voz do autor. Através das suas palavras fica implícito o parecer do dramaturgo: todos tinham perdido aquela guerra, em especial os vencedores, que, se

---

<sup>184</sup> Curzio Malaparte, *Anche le Donne hanno perso la Guerra*, Bologna, Cappelli Editore, 1954, p.50. Tradução em português: «**Enrica**

A carne de um vencido não vale nada... Mas, muitas vezes, pergunto a mim mesma se o valor humano de um vencido não é muito superior ao valor humano de um vencedor...» (p.54) Curzio Malaparte, *As Mulheres perderam a Guerra*, Lisboa, Livros do Brasil, [1966?].

<sup>185</sup> *Idem, Ibidem*, p.49. Tradução em português: «**Enrica**

Tinha-me esquecido que vencer uma guerra significa poder impor no mercado o preço da carne humana...» (p.53)

<sup>186</sup> *Idem, Ibidem*, p.125. Tradução em português: «**Andreii**

A violência, infelizmente, justifica-se por si.»

**Enrica**

É o direito do vencedor, eu sei. Os vencidos são uma raça ruim, mas a raça dos vencedores é ainda mais abjecta. Sentem necessidade de brutalizar os vencidos, de os humilhar, para se sentirem vencedores.» (p.139)



transformaram numa raça “objecta”. E a voz do escritor continuará a fazer-se sentir nas falas de Enrica, que ironiza face à sua nova condição de “funcionária” dos soldados soviéticos:

«**Commissario**

Ogni soldato che verrà a farvi visita vi consegnerà un “buono”...

**Enrica**

Soldati, o ufficiali?

**Commissario**

Soldati. Per gli ufficiali non è prevista alcuna assistenza del genere.

**Enrica**

Gli ufficiali sanno servirsi da sé. Bene. Soldati, dunque.

**Commissario**

Ogni “buono” vi darà diritto a una razione di generi alimentari a vostra scelta.

**Enrica**

Anche a una razione di patate, suppongo.

**Commissario**

Con un “buono” potrete procurarvi mezzo chilo di patate.

**Enrica**

Un vostro soldato vale dunque mezzo chilo di patate.

**Commissario**

Esatto. Vale né più né meno di quanto vale, oggi, una donna in questo paese.

**Enrica**

Il conto torna. Una donna come me vale mezzo chilo di patate. È molto. Credevo di valere assai meno...»<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> *Idem, Ibidem*, pp.47-48. Tradução em português: «**Comissário**

Cada soldado que venha visitá-la entregar-lhe-á um “vale”.

**Enrica**

Soldados ou oficiais?

**Comissário**

Soldados. Para os oficiais não está prevista assistência deste género.

**Enrica**

Claro... os oficiais sabem servir-se eles mesmos. Bem... então... soldados.

**Comissário**

Cada “vale” dar-lhe-á direito a uma ração de géneros alimentícios, à sua escolha.

**Enrica**

Dar-me-á direito a uma ração de batatas... suponho.

**Comissário**

Com um “vale” poderá obter meio quilo de batatas.

**Enrica**

Então cada um dos vossos soldados vale meio quilo de batatas?!...

**Comissário**

É verdade. Não vale mais nem menos do que aquilo que vale hoje uma mulher neste país.

**Enrica**

Concluindo: uma mulher como eu vale meio quilo de batatas. É muito! Supunha valer bastante menos...» (pp.51-52)

### 3. A Condição da mulher vencida.

Além de uma cena de denúncia da miséria vivida, o humor negro ridiculariza o modo como as tropas soviéticas resolvem as respectivas carências, mais em particular os oficiais, que se aproveitavam da sua posição de vencedores para humilharem as mulheres vencidas, num ambiente verdadeiramente selvagem e em que a dignidade humana é de todo obliterada.

Neste sentido, prossegue-se com a questionação da dignidade dos soldados soviéticos, que o comissário insiste em defender.

Todavia, Enrica brinca com as palavras do seu interlocutor e chega até a ironizar perante a sua situação actual, que era degradante, atenuando, desta forma, a densidade da situação:

«**Commissario**

A noi preme tutelare la dignità del soldato, non quella della donna.

**Enrica**

Strana dignità, comprare una donna con una razione di patate.

**Commissario**

Preferireste esser pagata in denaro?

**Enrica**

Forse. Una donna che si vende, vuol avere almeno l'illusione di essere stata comprata.

**Commissario**

Il vostro dev'essere un lavoro, non un mercato.»<sup>188</sup>

E Enrica prossegue desta forma irónica:

«**Enrica**

Spero si tratti della visita del dentista... Bisogna sorvegliarsi i denti, quando si soffre la fame.

---

<sup>188</sup> *Idem, Ibidem*, pp.51.52. Tradução em português: «**Comissário**  
A nós, importa defender a dignidade do soldado e não a da mulher.

**Enrica**

Que estranha dignidade! Comprar uma mulher com uma ração de batatas!...

**Comissário**

Preferiria ser paga em dinheiro?

**Enrica**

Talvez. Uma mulher que se vende quer ter pelo menos a ilusão de ter sido comprada.

**Comissário**

O que vai fazer é um trabalho; não é um negócio.» (p.56)

### **Commissario**

D'ora in poi non soffirete più la fame...»<sup>189</sup>

Pelas palavras do Comissário parece que a vida daquelas mulheres iria passar a ser muito melhor que a vida que tinham até então. Apresenta-se, pois, como um salvador, estando ali para auxiliar a família, para terminar com a fome existente e não tomando em consideração o alto preço a pagar por Enrica em troca de comida. Como anteriormente fora referido em *La Pelle*, os soldados pensavam que compravam as mulheres, mas na realidade era a sua fome que estavam a comprar. Esta era a realidade: as mulheres vendiam a sua fome e não o seu corpo.

É este o prémio para os vencedores de uma guerra:

### **«Enrica**

No. Anch'io applaudo alle vittorie dei nostri soldati. Ma allora non sapevo che cosa vuol dire vittoria, che cosa vuol dire sconfitta. Ora lo so... Vino, risse, prostitute... è questo il premio della vittoria per i soldati, per tutti i soldati, di qualunque bandiera, non è vero?»<sup>190</sup>

Podemos dizer que o prémio para os vitoriosos é a decadência moral, é a anulação de todos os princípios morais e éticos que caracterizam o ser humano. A condição de vencedor implica um elevado custo e é isso que se pretende vincar com este drama.

## **4. A falta de expectativas no futuro.**

A esperança dos vencidos, dos humilhados, num futuro melhor, era muito ténue, para não dizer nula. A mesma falta de esperança, o mesmo desespero e a mesma falta de vontade de lutar por um futuro, no qual não acreditavam, transparece por diversas vezes através das mais variadas formas.

---

<sup>189</sup> *Idem, Ibidem*, p.53. Tradução em português: «**Enrica**

Espero que se trate da visita do dentista... É preciso tratar os dentes, quando se sofre de fome.

### **Comissário**

A partir de agora não terá mais fome...» (p.58)

<sup>190</sup> *Idem, Ibidem*, p.125. Tradução em português: «**Enrica**

Não. Também aplaudia as vitórias dos nossos soldados. Mas, então, eu não sabia o que queria dizer a vitória. O que queria dizer a derrota. Agora sei: vinho, rixas, prostitutas... É esse o prémio da vitória para os soldados, para todos os soldados, qualquer que seja a sua bandeira, não é verdade?» (p.140)

**«Frau Lena**

[...] E così un giorno tutto questo finirà, avremo ancora diritto alla vita, all'amore... saremo ancora felici, signora Graber... Perché non mi rispondete?... Forse pensate che quel giorno non verrà mai, per noi?... Ma perché? che cosa abbiamo fatto di male?... Oh, signora Graber... vi supplico, rispondetemi... ditemi che anche noi... che anch'io avrò diritto alla vita, all'amore... che sarò ancora felice...»<sup>191</sup>

O desespero em não acreditar nesse futuro caracteriza algumas personagens, mais propriamente Andreii e Frau Lena. Estas duas figuras precisavam depositar a sua confiança na crença de que um futuro digno era possível, para conseguirem permanecer vivos. No final, constatamos que, afinal, esta esperança no futuro que Andreii partilhava, termina juntamente com a sua vida.

**«Andreii**

Perché non le avete risposto?... perché non le avete detto che un giorno tutto questo finirà, che avrete ancora diritto alla vita, all'amore?... che sarete ancora felici, un giorno?

**Enrica**

Perché non è vero, Andreii.

**Andreii**

Avete paura della verità. Perché?

**Enrica**

La verità è vergogna, fame, prostituzione.

**Andreii**

No. Per tutti coloro che soffrono, la verità è qualcosa di più che il contrario della menzogna. È il contrario del dolore, della sofferenza, della miseria. La verità è un mondo felice...»<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> *Idem, Ibidem*, p.136. Tradução em português: **«Frau Lena**

[...] E, portanto, um dia tudo isto acabará, teremos ainda direito à vida, ao amor... seremos ainda felizes, Frau Graber... Não me responde, porquê?... Pensa que esse dia nunca mais chegará, para nós?... Mas porquê? Que mal fizemos nós?... Oh, Frau Graber, suplico-lhe que me responda... Diga, diga que nós também, que eu também terei ainda direito a viver, a ser feliz, a amar...» (p.153)

<sup>192</sup> *Idem, Ibidem*, pp.137-138. Tradução em português: **«Andreii**

Porque não lhe respondeu? Porque não lhe disse que um dia tudo isto acabará, que terão ainda direito à vida, ao amor... que serão ainda felizes, um dia?

**Enrica**

Porque não é verdade, Andreii.

**Andreii**

Tem medo da verdade. Porquê?

**Enrica**

A verdade é vergonha, fome, prostituição.

**Andreii**

Não. Para todos os que sofrem, a verdade é algo mais do que o contrário da mentira, é também o contrário da dor, do sofrimento, da desgraça. A verdade é um mundo feliz...» (p.154)

Aparentemente, só ele nutria um sentimento optimista em relação ao futuro, pois este soldado era um idealista. Precisava de acreditar nesse dia feliz, como numa miragem, para que assim pudesse continuar a viver. No final da obra, conclui-se que, apesar dos seus esforços, Andreii não conseguiu acreditar nesse futuro e não encontrou em Enrica a confirmação da validade das suas aspirações. Daí a culpa que Enrica sente pela morte de Andreii. Afinal, ele encontra na morte a única forma de pôr termo ao seu sofrimento.

Como sucedâneo, Enrica sente-se revoltada com os mortos. Ao fim e ao cabo, trata-se da retomada de um tema já antes tratado. Este mesmo sentimento fora anteriormente partilhado por Malaparte enquanto narrador, aquando da libertação de Itália pelas tropas aliadas. O autor encontrava-se esgotado de conviver com tantas misérias, com tantos mortos, e só lhe restava odiar todos os que tinham sucumbido no conflito armado. Enrica, aqui, mais uma vez, verbaliza o ódio sentido pela mortandade e pela chacina que a guerra provocou:

«**Enrica**

È una vergogna essere vivi.

**Andreii**

Tutti i morti di questa guerra non sarebbero che un mucchio di carne marcia, se noi ci vergognassimo d'essere vivi.

**Enrica**

Che cosa ci hanno lasciato, tutti questi milioni e milioni di morti? Un mondo di dignità, di speranza? Ci hanno traditi. Paura, odio, disperazione... ecco quel che ci hanno lasciato... è questa vergogna d'essere vivi, questa intollerabile vergogna...

**Andreii**

Perché questo rancore per i morti, i vostri morti?

**Enrica**

Perché hanno tradito tutto, la pietà, l'amore, la speranza. Perché mi hanno tradita. Mi hanno lasciata sola, senza difesa, in un mondo di abbiezione.»<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> *Idem, Ibidem*, pp.138-139. Tradução em português: «**Enrica**

É uma vergonha estar-se vivo.

**Andreii**

Todos os mortos desta guerra não seriam senão um montão de carne podre, se tivéssemos vergonha de estar vivos.

**Enrica**

Que nos deixaram todos estes milhões e milhões de mortos? Um mundo de dignidade, de esperança? Atraíram-nos. O que eles nos deixaram foi o terror, o ódio, o desprezo e, também, sim, também esta vergonha de se estar ainda vivo, esta vergonha intolerável...

**Andreii**

E porquê esse rancor contra os mortos, contra os vossos mortos?

**Enrica**

Traduz-se deste modo o sentimento de revolta sentido pelo abandono a que tinha sido votada, já que os mortos jamais viriam em seu auxílio naquela hora tão crítica. Por outro lado, é também Enrica que faz sentir a necessidade de todas as atrocidades cometidas ao longo desta guerra se manter viva na memória das gerações vindouras:

«**Lilly**

Credi che i morti siano più felici di noi? che possano dimenticare?

**Enrica**

No, non dimenticano. Nessuno di noi deve dimenticare. Se dimenticassimo, non ci sarebbe più speranza per gli uomini.»<sup>194</sup>

Em simultâneo, torna-se igualmente sensível que a Humanidade precise aprender com os erros praticados durante a guerra, ideia aqui sublinhada igualmente por Enrica. Ela fora uma vítima, uma entre muitas. Representa assim todas as mulheres que foram sacrificadas. E não se poderia esquecer uma realidade que tantas marcas deixou na vida das pessoas. Até mesmo os mortos devem fazer ocorrer todos estes factos.

## **5. A metamorfose das personagens.**

É notória a metamorfose das personagens ao longo da guerra. Na presente obra a sua transformação é evidente a nível interior e exterior. Não só se descreve o modo como as personagens se começam a vestir com o final da guerra, como se expõem os seus comportamentos incompatíveis com a classe social a que pertencem.

Nesta obra, é-nos dado a conhecer a transformação que as mulheres sofreram nesse período e com a conseqüente ocupação das tropas soviéticas. Os valores femininos são agora bem diferentes.

---

Porque traíram tudo, a piedade, o amor, a esperança. Porque me traíram, deixando-me só, sem defesa, num mundo objecto.» (pp.155-156)

<sup>194</sup> *Idem, Ibidem*, p.194. Tradução em português: «**Lilly**

Acreditas que os mortos sejam mais felizes do que nós? Que possam esquecer?

**Enrica**

Não. Eles não esquecem. Nenhum de nós deve esquecer. Se esquecêssemos, não haveria mais esperança para os homens.» (p.218)

Nesta nova realidade, as mulheres estavam dispostas a tudo para pôr fim à miséria que haviam enfrentado. A sua actual situação a isso as obrigava. Vendiam-se em troca de um vale de comida. Esta era, pois, a realidade dos vencidos. Os vencedores tinham todos os direitos sobre os vencidos.

Com a entrada das tropas soviéticas em Viena, a vida da sociedade daquela cidade muda radicalmente. Os valores são especialmente atropelados devido às novas e prementes necessidades da população. A fome dos vencidos e a ausência de homens que lhes poderiam dar alguma protecção tornam-se os motivos que, à partida, justificam este estado da sociedade em geral. Os vencedores servem-se disso para retribuir da mesma forma a humilhação que os soldados vencidos os obrigaram a passar no seu país, quando estes últimos supunham estar a ganhar a guerra. É um saldo de contas associado a uma sede de vingança por parte dos vencedores.

Estes dois grupos nunca deixam de ser referenciados e marca uma presença constante nas restantes obras do autor: os vencidos e os vencedores de uma guerra, que, no final, para ele, não teve nenhum vencedor, pois foram todos vítimas de um conflito sem sentido.

É notória a posição tomada contra este conflito da qual o próprio dramaturgo fora uma vítima. Como anteriormente referimos no final da obra *La Pelle*, Malaparte fica completamente transtornado. Todas aquelas desgraças trazidas pela guerra levaram o escritor a um profundo estado de insanidade, que acaba por desorientar o próprio leitor.

Como afirmámos, na presente obra assistimos à transformação da sociedade vienense, muito particularmente centrando-se a tenção no sector feminino.

A didascália inicial dá-nos conta da decoração de uma sala pertencente a uma família rica da burguesia vienense, que o escritor descreve minuciosamente. É um espelho do gosto requintado da burguesia da época. Todavia, quando o escritor refere: «[...]tappezzate di carta di Francia sbiadita dal tempo e umiliata dall'incuria degli anni di guerra.»<sup>195</sup>; «palpato e rovinato»<sup>196</sup>, esta degradação do espaço deixa transparecer a deterioração da própria sociedade, bem como das pessoas que se movimentam naquela sala. A sala é o espelho da sociedade que nela se movimenta.

Ao longo da peça vamos assistindo à evolução das personagens, muito particularmente, à sua decadência moral.

---

<sup>195</sup> *Idem, Ibidem*, p.11. Tradução em português: «[...]fornadas de papel desbotado pelo tempo e estragado pela incúria dos anos de guerra.» (p.7)

<sup>196</sup> *Idem, Ibidem*, p.11. Tradução em português: «bastante gasto e estragado» (p.7)

Na caracterização que é feita de Frau Emma «È una donna sui cinquant'anni, alta, grassa, un po'sfatta, dai capelli fra il grigio e il nero, mal pettinata»<sup>197</sup>, é evidente o desleixo a que estavam entregues as mulheres mais velhas do contexto em causa. Mas esta apresentação serve também para contrapor à descrição feita no final da peça desta mesma personagem, para termos mais presente a ideia da sua evolução, neste caso negativa.

A degradação de costumes está presente também no relacionamento entre Clara e a sua mãe. Clara não respeita a mãe; a mãe também não age de acordo com o seu estatuto de mãe. Há uma completa ausência de regras de convivência familiar. A única pessoa que poderia trazer esse respeito mútuo à família e que, apesar de morto, consegue ainda ter alguma influência positiva no comportamento das personagens, é Hans, marido de Enrica e filho de Frau Emma, desaparecido durante a guerra. Hans era a referência masculina positiva para as mulheres daquela família, mas está ausente e em nada as poderá auxiliar naquele momento tão delicado que atravessam.

Por conseguinte, as personagens transfiguram-se continuamente, desde o início ao final da peça. Frau Emma, que inicialmente tinha «capelli fra il grigio e il nero, mal pettinata, avvolta in un' ampia vestaglia scura»<sup>198</sup>, já tomada pela inércia, «È seduta davanti alla tavola, catarellando, intenta a un solitario. A destra e a sinistra della sua poltrona, due treppiedi di legno, a ognuno dei quali è legato il capo di un cordone di seta: quello di sinistra serve ad aprire la porta d'ingresso, quello di destra a far squillare un campanello nell'interno dell'appartamento.»<sup>199</sup>. No final da obra verificamos que a languidez inicial tomou conta dela por completo, com «un mazzo di carte in mano, la sigaretta in bocca. È vestita come nel primo atto, della sua solita vestaglia stinta, ma in modo più sciatto. Ha l'aria imbambolata, come se si alzasse dal letto in quel momento.»<sup>200</sup>, apesar de, no início do segundo acto, esta personagem apresentar, aparentemente, algumas alterações físicas favoráveis. «Frau Emma è abbigliata con eleganza equivoca: i capelli, che prima aveva neri, striati di grigio, sono ora di un biondo acceso, fra il giallo e il rosso. Ha il viso embellettato, le unghie laccate. È vestita di

---

<sup>197</sup> *Idem, Ibidem*, p.15. Tradução em português: «mulher de cinquenta anos, alta, pesada, o rosto gasto, cabelo entre o grisalho e o negro, mal penteado» (p.11)

<sup>198</sup> *Idem, Ibidem*, p.15. Tradução em português: «cabelo entre o grisalho e o negro, mal penteado. Tem vestido um amplo roupão escuro» (p.11)

<sup>199</sup> *Idem, Ibidem*, p.15. Tradução em português: «está sentada diante de uma mesa, cantarolando, enquanto faz uma paciência. Ao alcance da mão, à direita e à esquerda da sua poltrona, encontram-se dois cordões de seda, colocados, cada um, sobre um tripé de madeira. O cordão da esquerda abre a porta da entrada e o da direita serve para tocar uma campainha colocada no interior da casa.» (p.11)

<sup>200</sup> *Idem, Ibidem*, p.159. Tradução em português: «um baralho de cartas na mão, cigarro na boca; está vestida como no primeiro acto, mas o seu roupão está ainda mais desmazelado. Tem um ar sonolento, como se se tivesse levantado da cama nesse momento.» (p.177)



una stoffa chiara, con grandi foglie e fiori stampati. Le avvolge le spalle una vecchia volpe argentata, dal pelo arruffato, sparsa qua e là di chiazze giallicce.»<sup>201</sup>. De modo paralelo, a moldura com a fotografia de Enrica e Hans, que, no início da peça, fazia parte do cenário da sala, fora substituída por «alcuni bicchieri e qualche bottiglia di vino e di birra.»<sup>202</sup>

Lilly, a mais jovem e inocente das mulheres, aponta essa decadência a que se entregava a sua mãe, Frau Emma, de modo acutilante:

«Lilly

Ora so perché vengono a cercar di te... perché la casa è piena di sigarette, di vino, di cioccolata... perché la mamma è sempre ubriaca... ora lo so, Enrica!»<sup>203</sup>

Apesar da sua ingenuidade, Lilly apercebe-se da situação decadente em que a família se encontra e consegue reconhecer as consequências negativas da ocupação soviética.

Neste texto a atenção do autor incide sobre o estilo de vida das mulheres vienenses, devido ao facto de os seus homens se encontrarem ausentes, uns porque sucumbiram no campo de batalha, outros por terem sido feitos prisioneiros do exército vencedor e alguns, temendo as represálias, se esconderem. As mulheres encontravam-se praticamente sozinhas numa cidade dominada pelas tropas inimigas.

No entanto, não podemos deixar de referir que também as mulheres vienenses não estavam de todo inocentes no meio de toda esta situação lamentável. Frau Emma impele Enrica para as teias da prostituição, não mostrando nenhuma compaixão para com a “condenada”, pensando somente na sua própria pele, na sua vida ociosa, entregue a alguns poucos prazeres da vida.

---

<sup>201</sup> *Idem, Ibidem*, p.83. Tradução em português: «Frau Emma está vestida com uma elegância equívoca. O cabelo, que antes tinha negro raiado de grisalho, é agora de um loiro vivo, entre o amarelo e o ruivo. Tem o rosto pintado e as unhas envernizadas. Está vestida com um tecido claro, com grandes folhas e flores estampadas. Envolve-lhe os ombros uma velha raposa prateada, de pêlo eriçado, cheia de manchas amareladas.» (p.91)

<sup>202</sup> *Idem, Ibidem*, p.83. Tradução em português: «copos e garrafas de vinho e de cerveja.» (p.91)

<sup>203</sup> *Idem, Ibidem*, p.156. Tradução em português: «Lilly Agora sei porque vêm à tua procura... Já sei porque é que a casa está cheia de cigarros, de vinho, de chocolates; porque é que a mamã está constantemente embriagada!... Agora já sei, Enrica!» (p.174)

## 6. O estímulo da acção e do comportamento humano.

Depois de nos ter familiarizado com grandes obras, densas e com uma variedade de temas, que se desenrolavam em diversos espaços físicos, a presente obra, apesar de tudo, não deixa de nos surpreender. Para além de ter sido escrita sob a forma de texto dramático, o que não era o género privilegiado do autor, também vê o seu espaço restringido a uma só sala de uma casa, o que contrasta com os diversos pontos de passagem do autor durante a II Guerra Mundial.

Ao fim e ao cabo, todos se devem sentir envergonhados pelas atitudes tomadas, pelo esquecimento dos princípios da dignidade humana, que individualizam os seres humanos dos outros animais, muito embora agora ninguém estivesse em posição de se superiorizar.

Evidencia-se, assim, o que o ser humano é capaz de fazer para salvar a sua própria pele. No início da obra, as mulheres, apesar da fome que sentiam ainda tinham uma certa dignidade, respeitavam os seus princípios morais e éticos. Enrica tinha saído de casa à procura de um comprador para o seu casaco de peles, para que pudesse comprar comida, mas à medida que a acção se desenrola, esses princípios vão-se desvanecendo, assim como a fome. No final da obra, as personagens já não sofriam com a fome, pois, devido à comercialização do corpo de Enrica, a família denunciava até abundância de bens alimentares, só que, com os alimentos, veio também o álcool e, principalmente, a generalização da inércia de Frau Emma.

Se, como afirmámos, a figura de Enrica se vai degradando ao longo da peça, verificamos igualmente que a degradação psicológica acompanha a física.

A personagem que se mantém mais fiel aos seus princípios é Lilly, que, até ao final, mantém puros os seus sentimentos. Clara, apesar da sua rudeza de palavras é a que está mais consciente da situação real em que vive a sua família, permanecendo a personagem mais igual a si própria durante toda a acção.

Uma das personagens masculinas que tem algum destaque na obra é Andreii, um soldado soviético, que apesar de pertencer ao grupo dos vencedores, afinal partilha sentimentos de vencido. A descrição deste soldado é reveladora do seu carácter humano, que o individualiza dos restantes companheiros:

«È un soldato sui trentacinque anni, alto, magro, dai capelli di un biondo scuro, striati di ciocche più chiare, dagli occhi pallidi leggermente velati, in un viso severo e triste. La sua uniforme,

benché sia quella di un semplice soldato, è pulita, tenuta con cura. Egli stringe fra le dita il solito biglietto verde.)»<sup>204</sup>

Prosseguindo deste modo com a caracterização dessa personagem, apesar de parecer deslocada do seu grupo de soldados soviéticos, assume-se como a representação de outros soldados que nutrem os mesmos sentimentos de vergonha pela vitória alcançada.

«(Solleva gli occhi in viso a Enrica, e sorride. Ha un sorriso buono, semplice e dolce, così strano in quel viso severo e triste. Riabbassa gli occhi, e di nuovo fa scivolare la mano sulla tastiera, con una lunga, delicata, muta carezza. Poi solleva il viso, e nuovamente sorride a Enrica.)»<sup>205</sup>

Apesar de fazer parte do grupo dos “vencedores”, Andreii não nutre o sentimento característico de vencedor; pelo contrário, ainda se sente mais “emporcalhado” com aqueles anos de guerra:

«**Andreii**

È lo stesso gradino al quale sono sceso anch'io, in questi quattro anni di guerra.»<sup>206</sup>

São palavras de Andreii que retratam bem o seu estado de alma. E seguidamente reafirma:

«**Andreii**

Se potessi, scenderci ancora più in basso. È il solo modo di salvarsi.»<sup>207</sup>

Apesar de Andreii se destacar entre todos os outros soldados soviéticos, no final da peça, o Comissário vem afirmar que muitos outros soldados partilham os mesmos sentimentos e o mesmo estado de espírito: vergonha de si próprios, vergonha da sua condição de

---

<sup>204</sup> *Idem, Ibidem*, p.116. Tradução em português: «Andreii é um soldado alto e magro, de aproximadamente trinta e cinco anos; os seus cabelos são de um loiro cendrado, com madeixas mais claras; ligeiramente velados, num rosto severo e triste. O uniforme, ainda que de um simples soldado, está limpo e bem arranjado.» (pp.128-129)

<sup>205</sup> *Idem, Ibidem*, p.118. Tradução em português: «(Erguendo os olhos para Enrica, tem um sorriso bom, simples e doce, estranho nesse rosto severo e triste. Baixa de novo os olhos e mais uma vez faz perpassar a mão sobre o teclado, numa carícia longa, delicada, muda. Depois levanta os olhos e torna a sorrir a Enrica)»

<sup>206</sup> *Idem, Ibidem*, p.120. Tradução em português:

«**Andreii**

É o mesmo grau até onde eu também descí, nestes quatro anos de guerra.» (p.134)

<sup>207</sup> *Idem, Ibidem*, p.121. Tradução em português:

«**Andreii**

Se pudesse, desceria ainda mais. É o único meio de nos salvarmos.»

vencedores, o que, em muitos casos, os leva ao suicídio, como se veio a verificar com o próprio Andreii. Estes suicídios eram frequentes dentro do grupo dos militares soviéticos, contrariando a ideia que se poderia fazer dos sentimentos da euforia da vitória.

Ao descobrirmos, porém, que apesar de fazerem parte desse grupo, muitos dos soldados soviéticos eram invadidos por sentimentos de vergonha e desespero, e a tal ponto que eram conduzidas à morte pelas suas próprias mãos. Assim, somos levados a compreender de modo mais explícito a atitude do dramaturgo em relação aos vencedores, quando ele refere por diversas vezes que é melhor perder uma guerra do que ganhá-la:

«[...]Possivelmente é mais imoral vencer que perder, que perder uma guerra. (Sim, certamente, é uma vergonha vencer as guerras. Não nos resta, na Europa, senão esta consolação, que nos vem do Cristianismo.)»<sup>208</sup>

Estas são as palavras de Malaparte que reflectem bem a sua posição em relação ao conflito, e podemos ainda referir que o pensamento do escritor está patente no espírito e no estado de ânimo de Andreii. O autor sentia-se igualmente envergonhado, devastado até, com todos os acontecimentos que testemunhou durante a guerra.

## **7. A denúncia social e dos valores dominantes.**

Neste sentido, esta obra é uma comédia que ridiculariza os vencedores e os vencidos, principalmente as mulheres vencidas, que se aproveitaram do facto de terem sido sacrificadas para se entregarem ao oportunismo, à vida fácil, ao ócio.

Apesar do assunto tratado ser sério e perturbador, o autor confere-lhe um sentido irónico que leva o leitor, por diversas vezes, ao riso com situações que eram profundamente trágicas.<sup>209</sup>

O sentimento de superioridade dos vencedores, aqui expresso pela voz da personagem do Comissário, é até ridicularizado por Malaparte. O escritor não consegue admitir esse sentimento de superioridade da parte de alguém que cometera tamanhas atrocidades. Um ser que não respeita os seres iguais a ele não pode sentir-se superior.

Apesar desta reprovação dos vitoriosos, o dramaturgo também não deixa de sublinhar que muitos dos soldados vencedores, não se sentindo como tal, sentem-se vencidos,

---

<sup>208</sup> Curzio Malaparte, *O Sol é Cego*. Lisboa: Livros do Brasil, [1972?], p.10.

<sup>209</sup> Teoria do riso para Bergson e Pirandello.

“emporcalhados”. Através das palavras do Comissário temos, pois, conhecimento dessa realidade, de soldados que, apesar de tudo, ainda preservam sentimentos humanos:

**«Commissario**

Da quando la guerra è finita, i casi di suicídio fra i soldati, e non soltanto fra i nostri, sono purtroppo molto frequenti... Non lo hanno ammazzato, si è ucciso... Penso che a voi non importi nulla.»<sup>210</sup>

Mas, apesar da existência destes soldados, tanto no interior do exército soviético, como no exército alemão, há um outro grupo de soldados, no qual se insere o Comissário, que defende que um exército não pode ter homens como Andreii, que se sintam envergonhados, homens que ainda detenham características e emoções próprias de homens e fujam à caracterização estereotipada do militar.

**«Commissario**

Era un uomo finito. Molti uomini escono dalla guerra col senso della colpa. Andreii era uno di questi. Se non si fosse ucciso, sarebbe finito molto peggio. Di uomini come lui non sappiamo che farcene.

**Enrica**

Avete paura degli uomini che hanno il senso della colpa. Sono pericolosi.

**Commissario**

Pericolosi no. Sono esseri inutili, che bisogna toglier di mezzo senza esitare. Con esseri simili non si costruisce una società di uomini liberi. E voi avreste voluto aiutarlo? Avete il rimorso di non averlo aiutato?

**Enrica**

Era un uomo disperato, e mi parlava di speranza. Si faceva forza per non tradire la sua disperazione, per darmi coraggio. Ero anch'io disperata, anch'io desideravo di morire. È stato Andreii a salvarmi. Mi ha aiutato a sperare. Se ho ancora un po' di stima di me stessa, lo debbo a lui. E non ho capito che anch'egli aveva bisogno di aiuto, non ho fatto nulla per aiutarlo. Soltanto ora capisco che egli ha speso le sue ultime forze per salvarmi. Non soltanto ho il rimorso di non averlo aiutato, ho il rimorso di avergli tolto l'ultima speranza.»<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> *Idem, Ibidem*, p.187. Tradução em português: «**Comissário**

Desde que a guerra acabou, os casos de suicídio entre os soldados – e não somente entre os nossos – são, infelizmente, muito frequentes... Não o mataram, matou-se ele... Suponho que a si não lhe importa nada.» (p.209)

<sup>211</sup> *Idem, Ibidem*, pp.189-190. Tradução em português: «**Comissário**

Era um homem liquidado. Muitos homens saem da guerra com o sentimento da culpa. Andreii era um desses. Se não se matasse, teria acabado muito pior. Não sabemos que fazer de homens como ele.

**Enrica**

Têm medo dos homens que têm o sentimento da culpa. São perigosos.

A frieza manifestada pelo Comissário deveria ser uma característica comum a todos os soldados. Não havia lugar no exército para homens fracos, e aqui se evidencia uma vez mais a ironia do escritor, quando ridiculariza as palavras desta personagem, particularmente quando refere que, com homens fracos detentores de sentimentos humanos, como é o caso da vergonha, não se podem construir sociedades de homens livres. Esboça-se assim uma contradição manifesta, pois normalmente uma sociedade de homens livres tem que defender a liberdade desses homens, a sua liberdade de sentimentos e acções, e não proibir os seres humanos de terem as suas emoções, de as deixarem transparecer.

---

**Comissário**

Perigosos, não. São seres inúteis de que temos de nos desembaraçar, sem hesitações. Com pessoas assim não se constrói uma sociedade de homens livres... E a senhora, desejaria ajudá-lo? Sente remorsos de não o ter feito?

**Enrica**

Era um homem desesperado, e falou-me de esperança. Esforçava-se por não trair o seu desespero, para me inculcar coragem. Eu também estava desesperada – também desejava morrer. Foi Andreii que me salvou; ajudou-me a esperar. Se me resta ainda um pouco de apreço por mim mesma, é a ele que o devo. E não compreendi que ele também tinha necessidade de auxílio; nada fiz para o ajudar. E só agora compreendo que ele gastou as suas últimas forças para me salvar. Não somente sinto remorsos de o não ter ajudado, como ainda sinto remorsos de lhe ter tirado a sua última esperança.» (pp.211-212)

## **Conclusão:**

Não podemos ficar indiferentes após a realização deste trabalho, resultado da leitura de algumas das obras escritas por Curzio Malaparte e de uma consequente pesquisa biográfica do escritor. Outras obras foram surgindo à medida que a minha curiosidade ia ficando cada vez mais afilada. Uma variedade de temas foi surgindo ao longo da leitura dos seus livros e avivou uma vontade cada vez mais intensa em tentar compreender este espírito que tanta controvérsia gerou à sua volta.

Esta dissertação funcionou como uma viagem por diversos palcos de horrores que nos apaixonam, ao mesmo tempo que nos aterrorizam. Fomos surpreendidos, por diversas vezes, por sentimentos antagônicos que se misturam e nos confundem. A densidade destas obras, e por conseguinte deste autor, é inquestionável.

Por diversas vezes, ao longo das nossas leituras, somos transportados para o lugar da cena descrita, somos surpreendidos pelos mesmos sentimentos que assaltaram o escritor aquando das suas vivências.

Após algumas reflexões é bem notória a consciência do autor quando escreve os seus textos da polémica de que irão ser alvos, o que realmente se veio a verificar, mais intensamente dentro do seu país.

Malaparte pretende, sim, denunciar todas as atrocidades a que assistia durante as suas passagens pelos diversos pontos do conflito mundial que foi a II Guerra, mas também através destes seus testemunhos, valorizar o seu trabalho como escritor. É certo que Malaparte não conhecia uma vida calma e sem polémicas: toda a sua vida está repleta de altos e baixos, muita agitação, muita contestação, apesar de, em alguns casos, estas controvérsias da sua vida não terem sido procuradas pelo próprio. Este trabalho leva-me a pensar que Malaparte precisava desta agitação para viver, arrisco mesmo a dizer que o autor defendia a ideia de que “falem mal ou bem, o importante é que falem de mim e das minhas obras”, e foi o que se verificou ao longo da sua vida. Apesar de muitos contestarem os seus escritos e negarem o seu valor como escritor, não deixaram de falar nele e Malaparte continuou a provocar cada vez mais a opinião pública até à sua morte. O fim de Curzio Malaparte sepultou também o escritor para grande parte dos italianos, passando a ser um escritor tabu para as gerações futuras, votado ao esquecimento, talvez porque traga à memória lembranças muito dolorosas, incómodas até, que muitos preferem esquecer.

A escrita malapartiana é sem dúvida única; quem lê Malaparte pela primeira vez com alguma atenção jamais se esquece da sua escrita envolvente, da construção das suas imagens fascinantes que nos absorvem por completo, da sua ironia constante. É, sem dúvida, uma escrita apaixonante.

Até mesmo quem possa malquerer o escritor não lhe pode negar o seu valor. Malaparte escreveu desde poesia, romances, reportagens, teatro, chegando até ao cinema – era um espírito insatisfeito! Esta riqueza de géneros é merecedora da atenção dos estudiosos da literatura italiana.

Para os que possam questionar o valor deste personagem fascinante instigo a deixarem-se envolver pela sua escrita.

Malaparte é sem dúvida um escritor que se ama ou se odeia, mas perante o qual não se consegue ficar indiferente. Ele consegue despertar os mais variados sentimentos ao leitor.

O mais relevante nesta dissertação não era tanto comprovar, ou não, a veracidade dos factos narrados, mas sim discutir o valor literário que as obras em estudo poderiam ter. É evidente que para nos dedicarmos mais à vertente literária, houve necessidade de evidenciar a vertente de romancista em detrimento da de jornalista, apesar de esta última faceta do autor estar sempre presente no seu discurso, de modo indissociável, e nalgumas vezes até mais evidente, noutras deixando apenas ténues marcas do discurso jornalístico.

É inquestionável o valor das obras estudadas, e por conseguinte, do seu autor no campo da Literatura e Cultura Italianas, dignas de ocuparem um lugar de destaque entre outras grandes obras.

A escrita malapartiana apresenta características muito próprias, é evidente a singularidade das suas imagens que combinam o trágico com o respectivo revestimento estético, absorvendo por completo os sentidos do leitor.

Não podemos atestar com certeza a veracidade dos factos narrados nas obras em estudo, mas com base nos diversos escritos que documentam este período da II Guerra Mundial, tendo em conta o pormenor com que o escritor descreve os acontecimentos, sendo a sua presença confirmada por todos esses pontos do conflito, podemos constatar que não sendo de todo verídicos os acontecimentos narrados, seria bem possível que tivesse ocorrido do modo apresentado.

Os seus livros são acima de tudo obras literárias que Malaparte nos legou, textos inconfundíveis e únicos que documentam um período da História Mundial impossível de esquecer, e atestam o olhar minucioso e objectivo de um jornalista, juntamente com a



perspicácia do sociólogo, rematada com a criatividade e talento do artista: esta é, pois, a receita das obras de Malaparte.

Uma escrita penetrante que deixa marcas a quem lê. Marcas essas que chegaram ao público leitor português. Tendo em conta as suas traduções, Malaparte foi um escritor eleito pelos leitores no nosso país, muito embora actualmente esquecido, dada a carência de reedições das suas obras na língua de Camões. Possivelmente esta falta de interesse pelo escritor é resultado dos temas incómodos que ele aborda e da necessidade do público em esquecer tais acontecimentos.

Após a realização deste breve estudo da vida e das obras do autor, são inúmeras as passagens em que ele nos dá conta dos seus princípios, da sua ideologia, dos seus temores, dos seus sentimentos, das suas dúvidas. É, pois, através destas indicações e da interpretação destas suas reacções que nos é possível traçar um perfil do seu pensamento. É visível o seu fascínio e admiração pelo exército russo, assim como é inquestionável a sua antipatia pelas tropas alemãs, apesar de constantemente alertar o leitor para a sua imparcialidade, a imparcialidade que deve reger o discurso jornalístico e que Malaparte não conseguiu respeitar.

Inúmeros são os documentos existentes que retratam os acontecimentos durante a II Guerra Mundial, mas tratam-se de documentos tipicamente históricos, textos jornalísticos, ou então textos muito ficcionados, escritos por indivíduos que somente leram ou ouviram falar sobre os acontecimentos que elas romaneiam. Mas em Malaparte estas duas vertentes andam justapostas e daí a singularidade das suas obras.

Certamente que muito mais haveria para estudar e redescobrir, mas a carência de materiais, obras e estudos, sobre o autor e suas obras impõe-se como uma limitação acentuada para o desenvolvimento desta dissertação. Esta é uma visão possível, mas não a única; é um caminho que poderá vir a ser alargado, enriquecido com futuros trabalhos. Foi o caminho que trilhei, estimulada pelo entusiasmo.

Em mim ficou a vontade de um dia aprofundar estas matérias.



## **Bibliografia:**

### **1. Obras de Curzio Malaparte:**

MALAPARTE, Curzio. *Anche le Donne hanno perso la Guerra*. Bologna: Licinio Cappelli Editore, 1954.

MALAPARTE, Curzio. *Donna come me*. Milano: A. Mondadori, 1958. (1ª ed.: 1940).

MALAPARTE, Curzio. *Fughe in Prigione*. Firenze: Vallecchi, 1954. (1ª ed. : 1936).

MALAPARTE, Curzio. *Fughe in Prigione*. Firenze: Vallecchi, 1954. (1ª ed. : 1936).

MALAPARTE, Curzio. *Il Volga nasce in Europa*. Milano: Bompiani, 1943.

MALAPARTE, Curzio. *Il Volga nasce in Europa e altri scritti di guerra*. Firenze: Vellecchi Editore, 1965.

MALAPARTE, Curzio. *Kaputt*. Milano: Adelphi Edizioni, 2009.

MALAPARTE, Curzio. *La Pelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

MALAPARTE, Curzio. *La Pelle*. Milano: A. Mondadori, 2001. (1ª ed.: 1949).

MALAPARTE, Curzio. *Maledetti Toscani*. Milano: Oscar Mondadori, 2001. (1ª ed.: 1956).

MALAPARTE, Curzio. *Sangue*. Firenze: Vallecchi, 1995. (1ª ed. : 1937).

MALAPARTE, Curzio. *Sodoma e Gomorra*. Milano: Oscar Mondadori, 2002. (1ª ed. : 1931).

MALAPARTE, Curzio. *Tecnica del colpo di Stato*. Milano: Oscar Mondadori, 2002 [1ª ed.: 1931].

### **1.1 Traduções de obras de Curzio Malaparte**

MALAPARTE, Curzio. *A Pele*. Lisboa: Livros do Brasil, [1969?].

MALAPARTE, Curzio. *As Mulheres também perderam a Guerra*. Lisboa, [1966?].

MALAPARTE, Curzio. *Eu na Rússia e na China*. Lisboa: Livros do Brasil, [1974?].

MALAPARTE, Curzio. *Kaputt*. Lisboa: Livros do Brasil, [1962?].

MALAPARTE, Curzio. *Mãe apodrecida*. Lisboa: Livros do Brasil, [1974?].

MALAPARTE, Curzio. *Malditos Toscanos*. Lisboa: Livros do Brasil, [1960?].

MALAPARTE, Curzio. *Mulher como eu*. Lisboa: Livros do Brasil, [1961?].

MALAPARTE, Curzio. *O Sol é Cego*. Lisboa: Livros do Brasil, [1972?].

MALAPARTE, Curzio. *O Volga nasce na Europa*. Lisboa: Livros do Brasil, [1969?].

MALAPARTE, Curzio. *Sangue e prisão*. Lisboa: Livros do Brasil, [1960?].

MALAPARTE, Curzio. *Técnica do golpe de Estado*. Mem Martins: Europa-América, 1984.

## 2. Bibliografia consultada:

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: Inferno*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1982.

BEEVOR, Antony e VINAGRADOVA, Luba (org.). *Um escritor na guerra: Vasily Grossman com o Exército Vermelho, 1941-1945*. Lisboa: Edições 70, 2007.

BERGSON, Henri. *O Riso*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BRITO, Ferreira de. *Para uma teoria do riso e a sua escala cromática*. Porto: Instituto de Estudos Franceses da Universidade, 2003.

CASTRO, Luís. *Repórter de guerra*. Cruz Quebrada: Oficina do livro, 2007.

CERQUEIRA, Dorine Daisy de. *Neo- Realismo: a montagem cinematográfica no romance*. Duque de Caxias: Centro de Editoração e Jornalismo da AFE, 1981.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. Lisboa: Dom Quixote, 2000.

CLENDINNEN, Inga. *Um olhar sobre o Holocausto*. Lisboa: Edições Prefácio, 2000.

DIAS, Augusto da Costa. *Literatura e luta de classes*. Lisboa: Editorial Estampa, 1975.

FERRO, Manuel. *O Mito Veneziano na obra de Hugo von Hofmannsthal*. Coimbra: 1992.

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação: história da literatura como provocação literária*. Lisboa: Vega, 1993.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

LÉVI, Bernard-Henri. *Reflexões sobre a guerra, o mal e o fim da história*. Lisboa: Editorial Notícias, 2001.

- LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. Lisboa: Teorema, 2001.
- MARNOTO, Rita Maria da Silva. *A Narrativa Neo-Realista Italiana*. Biblos, 1983, pp.125-195.
- MARTELLINI, Luigi. *Invito alla lettura di Curzio Malaparte*. Milano: Mursia editore, 1981.
- MIANO, Vincenzo. *Comunismo, socialismo e marxismo: continuidade e evolução do magistério da Igreja*. Porto: Livr. A.I.; São Paulo : Loyola, 1983 imp.
- PULLEGA, Paolo. *Scrittori e idee n Italia: antologia della critica; il novecento*. Bologna: Zanichelli, 1975.
- SANTOS, José Rodrigues dos. *O correspondente de guerra, o discurso jornalístico e a história: para uma análise da reportagem de guerra em Portugal no século XX*. Tese de doutoramento em Ciências da Comunicação apresentada à Fac. de Ciências Sociais e Humanas da Univ. Nova de Lisboa, Lisboa, 2001.
- SANTOS, José Rodrigues dos. *Crónicas de Guerra I: Da Crimeia a Dachau*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2002.
- SANTOS, José Rodrigues dos. *A Verdade da Guerra*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2003.
- SERRANO, Estrela. *Para compreender o jornalismo*. Coimbra: Minerva, 2006.
- SOUSA, Jorge Pedro. *As notícias e os seus efeitos*. Coimbra: Minerva, 2000.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Introdução à análise do discurso jornalístico impresso: um guia para estudantes de graduação*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.
- VIEIRA, Padre António. *Sermões*. Porto: Livr. Chardron. 1908.

