

**VIVIANE SANTOS BEZERRA**

**UMA LEITURA DE *LA DISUBBIDIENZA* DE ALBERTO MORAVIA  
COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO**

**ASSIS**

**2017**

**VIVIANE SANTOS BEZERRA**

**UMA LEITURA DE *LA DISUBBIDIENZA* DE ALBERTO MORAVIA  
COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO**

Dissertação apresentada à Faculdade  
de Ciências e Letras de Assis – UNESP  
– Universidade Estadual Paulista para  
a obtenção do título de Mestrado  
Acadêmico em Letras (Área de  
Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gabriela  
Kvacek Betella

Bolsista CAPES

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Bezerra, Viviane Santos

B126L Uma leitura de *la disubbidienza* de Alberto Moravia como romance de formação / Viviane Santos Bezerra. Assis, 2017. 130 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista  
Orientador: Dr<sup>a</sup> Gabriela Kvacek Betella

1. Histórias de formação. 2. Literatura italiana. 3. Ficção italiana. 4. Moravia, Alberto, 1907-1990. I. Título.

CDD 853

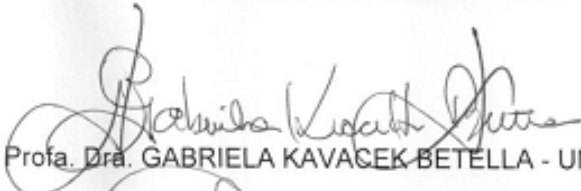
VIVIANE SANTOS BEZERRA

UMA LEITURA DE "LA DISUBBIDIENZA" DE ALBERTO  
MORAVIA COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a  
obtenção do título de Mestrado Acadêmico  
em LETRAS (Área de Conhecimento:  
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 10/02/2017

COMISSÃO EXAMINADORA

  
Presidente: Profa. Dra. GABRIELA KAVACEK BETELLA - UNESP/ASSIS

  
Membros: Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES - UNESP/ASSIS

  
Profa. Dra. DENISE REGINA DE SALES - UFRGS/PORTO ALEGRE

*O declínio da literatura indica o  
declínio de uma nação”*

Johan Goethe

A Marli, minha mãe e Benedita, minha avó,  
meu porto seguro ;

A Gabriela Kvacek Betella, meu exemplo e  
referência

## **AGRADECIMENTOS**

A Profª Drª Gabriela Kvacek Betella, orientadora e amiga, pela sugestão desta pesquisa, pelo norte, orientação e conversas inspiradoras, para a dissertação e para a vida;

Ao Profº Dr Francisco Cláudio Alves Marques, Profª Drª Carla Cavalcanti e Profª Drª Denise Regina de Sales pela leitura atenciosa e sugestões que acrescentaram em muito durante o Exame de Qualificação;

À minha mãe e minha avó, pelo suporte essencial para que mais esta etapa se tornasse possível, pelo carinho, amor incondicional e credibilidade que sempre recebi;

A todos os professores que contribuíram para minha formação;

A todos os amigos que me acompanharam desde o início da graduação, dividindo interesses, curiosidades, sonhos e momentos inesquecíveis;

À CAPES, pelo auxílio financeiro, imprescindível para que este processo pudesse ser concluído;

BEZERRA, Viviane Santos. *Uma leitura de La disubbidienza de Alberto Moravia como romance de formação*. 2017. 130f. Dissertação (Mestrado acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

## RESUMO

Próximo de completar setenta anos de sua publicação, *La disubbidienza*, sexto romance dos mais de trinta livros publicados ao longo da carreira do escritor italiano Alberto Moravia, continua a ser uma obra um tanto ofuscada pelo sucesso de outros livros consagrados do autor: *Gli Indifferenti* (1929) obteve reconhecimento e repercussão sem precedentes; *La romana* (1947), *Il conformista* (1951), *Il disprezzo* (1954), *La ciociara* (1957), *La noia* (1960), entre outros, são incansavelmente citados como obras representativas e que despertam interesse da pesquisa acadêmica. Entretanto, buscaremos aqui instaurar uma reflexão sobre a importância do romance de 1948, uma vez que o próprio Moravia, em uma entrevista concedida a Alain Elkann, que compõe a biografia *La vita di Moravia*, declara que, como crítico de si mesmo, considerava *La disubbidienza* uma de suas melhores obras (ELKANN, 1990, p. 176). Dito isto, buscaremos contextualizar esse romance, além de oferecer uma leitura interpretativa do mesmo, a partir da análise de suas veredas, principalmente destacando as características que inserem a obra no gênero literário Romance de Formação, o *Bildungsroman*.

**Palavras-chave:** *Bildungsroman*; romance moderno; Alberto Moravia; literatura italiana.



BEZERRA, Viviane Santos. *A reading of La disubbidienza by Alberto Moravia as a formation romance*. 2017. 130f. *Dissertation (Master's thesis in Language and Literature)*. – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

## ABSTRACT

Close to the seventy-year anniversary of its publication, *La Disubbidienza*, the sixth novel out of more than thirty books published throughout his career, Italian writer Alberto Moravia, remains somewhat overshadowed by the success of other successful books: *Gli Indifferenti* (1929) obtained unprecedented recognition and repercussion; *La romana* (1947), *Il conformista* (1951), *Il disprezzo* (1954), *La ciociara* (1957), *La noia* (1960), among others, are tirelessly cited as representative works that raise interest in academic research. However, we will try to do some thinking about the importance of the 1948 novel, since Moravia himself, on an interview with Alain Elkann, who writes the biography *La vita di Moravia*, states that, as a critic of himself, considered *La Disubbidienza* one of his best works (ELKANN, 1990, p.176). Thus, we will attempt to contextualize this novel, besides offering a comprehensive reading analyzing its paths, mainly highlighting features that place this work in the literary genre Novel of Formation, the Bildungsroman.

**Key Words:** *Bildungsroman*; Modern Novel; Alberto Moravia; Italian Literature

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1. CAPÍTULO 1: ANTES DA DESOBEDIÊNCIA</b> .....	15
1.1 Terreno fértil para o sucesso?.....	15
1.2 O que se encontra sob a polêmica do escritor.....	22
1.3 O existencialismo e a indiferença.....	38
<b>2. CAPÍTULO 2: O LONGO CAMINHO PERCORRIDO PELO ROMANCE DE FORMAÇÃO MODERNO</b> .....	48
2.1 Um novo conceito de herói.....	59
<b>3. CAPÍTULO 3: LA DISUBBIDIENZA: UMA LEITURA GUIADA PELA FORMAÇÃO ÀS AVESAS</b> .....	71
3.1 A trajetória da personagem: o plano de fracasso.....	80
3.2 A trajetória da personagem: a mudança de plano.....	101
3.3 Características e estrutura do texto.....	115
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	124

## INTRODUÇÃO

A chave inicial para esta pesquisa vem, primeiramente, do interesse pela literatura italiana, especialmente a contemporânea, que, como bem define Silvia La Regina, para muitos leitores estrangeiros representa “uma espécie de buraco negro intercalada por poucos pontos de luminosidade; poucos autores célebres ou celeberrimos rodeados de perfeitos desconhecidos<sup>1</sup>” (REGINA, 2002, p. 8, tradução nossa). Há uma espécie de senso comum que considera tal fase uma literatura:

(...) de grande riqueza e variedade temática, linguística, estilística, a ponto de representar às vezes mais uma constelação de literaturas do que uma só, da qual aquela italiana, no exterior, é representada por alguns grandes nomes que certamente são particularmente significativos, mas que não fazem jus àquela variedade que a torna tão múltipla e única, ao mesmo tempo<sup>2</sup>. (REGINA, 2002, p. 8, tradução nossa).

Alberto Moravia, ao lado de Italo Calvino, Umberto Eco e, mais recentemente, Antonio Tabucchi, vem sendo bem difundido e traduzido por editoras, porém, apenas parte da obra está traduzida para a língua portuguesa no Brasil, e sabemos como a penetração de um escritor estrangeiro pode facilitar a pesquisa, no sentido de assegurar um bom retorno de leitores, melhor acompanhamento do estilo, dos temas, da ideologia.

Alberto Moravia é considerado um dos maiores narradores italianos do *Novecento*, e o requinte da sua análise psicológica foi reconhecido pelos críticos mais hostis. No mais, seus livros venderam milhões de cópias em um mercado restrito (aquele italiano do segundo pós-guerra); foram traduzidos com sucesso em muitas línguas, tornados filmes dirigidos por diretores de valor como Bertolucci, Damiani, De Sica, Godard, Maselli e Zampa (PARISI, 2008, p. 78).

---

<sup>1</sup> (...) una specie di buco nero inframmezzato da pochi punti luminosi; pochi autori celebri o celeberrimi circondati da perfetti sconosciuti (REGINA, 2002, p. 8).

<sup>2</sup> (...) grande ricchezza e varietà tematica, linguistica, stilistica, tanto da rappresentare a volte più una costellazione di letterature che una sola, quale quella italiana, all'estero è rappresentata da alcuni grandi nomi che di certo sono particolarmente significativi, ma che non rendono giustizia appunto a quella varietà che la rende moltiplice e unica allo stesso tempo (REGINA, 2002, p. 8).

Vicenzo Binetti levanta a problemática de que entre discussões sobre o desaparecimento de excelentes teóricos, o que se destaca sem dúvida é aquele do intelectual “engajado<sup>3</sup>” (BINETTI, 1997, p. 360, tradução nossa), engajamento este que Alberto Moravia certamente não deixou de lado em suas obras, nas quais os personagens representam os sentimentos mais obscuros de toda uma sociedade da qual fez parte: A dimensão “oracular” desse tipo de intelectual se tornou menos discutível em uma sociedade na qual o sistema dos meios de comunicação e um uso sempre mais amplo da tecnologia impuseram um processo irreversível de “descentralização” e de “redistribuição” na difusão da cultura que não pode sempre dar validade a um tipo “tradicional” de informação proveniente de uma única fonte pretensiosamente depositária de verdades absolutas e incontestáveis (...). Indubitavelmente este período (pós-guerra) apresenta as problemáticas e controvérsias de fundo que são examinados com maior atenção para poder “reler” um momento particular da história italiana que, por diversas razões, sejam políticas ou emotivas, parecem frequentemente subtraídas a uma mais objetiva e menos desencantada verificação histórica (BINETTI, 1997, p. 360-1).

Se pensamos na redefinição do papel do intelectual naqueles anos do imediato pós-guerra, período que assiste ao lançamento de romances marcantes de Moravia, incluindo *Il conformista* como representante dos mais analisados e *La disubbidienza*, entre os menos citados, concluímos que o escritor atacou o problema que residia, segundo Binetti (1997), em “procurar, por um lado, analisar a complexidade de algumas figuras catalisadoras e emblemáticas de um específico ambiente cultural<sup>4</sup>” (BINETTI, 1997, p. 362, tradução nossa), como fizeram Cesare Pavese e Elio Vittorini desde o início dos anos de 1940. Por outro lado, Moravia se alinhava a Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini “na tentativa de superar as dificuldades que ainda hoje certa crítica encontra a querer abrir-se a novas interpretações e perspectivas<sup>5</sup>” (BINETTI, 1997, p. 362, tradução nossa).

---

<sup>3</sup> “impegnato” (BINETTI, 1997, p. 360).

<sup>4</sup> (...) cercare da un lato di analizzare la complessità di alcune figure catalizzanti ed emblematiche di uno specifico milieu culturale (BINETTI, 1997, p. 362).

<sup>5</sup> (...) nel tentativo di superare le difficoltà che ancor oggi certa critica incontra a volersi aprire a nuove interpretazioni e prospettive (BINETTI, 1997, p. 362).

Narrador de fundo polêmico e satírico, Alberto Moravia tornou-se uma das personalidades de maior relevo entre os escritores dessa referida geração. Retratava aspectos desesperados e corruptos da vida e da sociedade de sua época, com frieza e lucidez meticolosas, com uma incrível vocação para a narrativa e originalidade na criação de ambientes e personagens, invenção de tramas e situações. Essas características levaram-no a uma posição de primeiro plano entre os literários contemporâneos.

Giorgio Bárberi Squarotti (1989) delinea o território no qual se encontrava Alberto Moravia no início de sua produção: “o fim das liberdades constitucionais, o início oficial da ditadura em 1925 também assinalam, paradoxalmente, o início de um longo período de segurança para a produção literária italiana” (SQUAROTTI, 1989, p. 510). O “vintênio fascista, com a censura e a perseguição da oposição política, com toda a parafernália grotesca de sua retórica imperial e romana, e sobretudo com a eliminação de qualquer real alternativa”, representa o ponto final do experimentalismo que marcou o início do século XX. Na interpretação de Squarotti, a paralisação pode significar, com certa ironia, o início da paz e da clareza na literatura, pois os livros produzidos durante os anos do fascismo “instauraram um confronto (à distância ou no seu interior com o monstruoso sistema retórico elaborado pelo regime) com o conjunto dos seus princípios teóricos” (SQUAROTTI, 1989, p. 510-1).

Uma das afirmações mais contundentes diz respeito ao comportamento do escritor de oposição, que, justamente para expressar o seu não alinhamento, “deve permanecer em seu gueto, e fazer dessa incomunicabilidade a própria característica de sua personalidade. Só assim escapa-se ao perigo da retórica do regime, de um ‘engajamento’ fascista e nacionalista” (SQUAROTTI, 1989, p. 512). No entanto, não se pode limitar o panorama literário durante o fascismo aos grupos intelectuais, como aqueles ligados a revistas como *Solaria*. Houve manifestações diversas de desenvolvimento do romance entre os anos de 1930 e o segundo pós-guerra, até a recuperação econômica. A tentativa de estabelecer contato intelectual e criativo com a Europa tornou-se uma tônica na cultura italiana que resistiu ao fascismo.

Alberto Moravia pode ser encarado como um exemplo de redução ensaística da narrativa tradicional – até transformá-la num fio extremamente depurado e seco de raciocínio: “Todos os romances de Moravia nada mais são do que divagações ensaísticas que, no entanto, rejeitam os códigos ensaísticos para adotar os da escritura convencional do romance, só que esvaziada e como que imposta do exterior” (SQUAROTTI, 1989, p. 523-4). Textos como *Le ambizioni sbagliate* (1935), *La disubbidienza* (1948), *Il disprezzo* (1954), *La noia* (1960), até *Io e lui* (1971) e *La vita interiore* (1978), têm os últimos resquícios de narração em franco desaparecimento, como se Moravia abandonasse todas as amarras da narrativa tradicional – tão caras a Walter Benjamin – para favorecer uma estrutura que pudesse conter a mesquinhez da burguesia, contra a qual o autor se colocava. Assim, seus romances vão se tornando cada vez mais privados de raciocínio provocado pela narrativa, porém o procedimento reflete uma verdadeira artilharia contra o clima dominante na Itália fascista, perpetuado, de certo modo, no futuro. As armas de Moravia se apresentam na forma de um realismo provocatório e irredutível ao contexto burguês e, com isso, sua literatura não perde qualidade, ao contrário, a elaboração ficcional e formal ganha modernidade.

Na concepção de Squarotti (1989) Moravia também soube construir romances mais clássicos, menos desossados, mostrando uma participação mais calorosa e apaixonada, e aí temos textos como *Agostino* (1944) e *La romana* (1974), dedicados à temática sexual como forma de conhecimento do mundo. E são textos sem dúvida mais “belos”, com laivos de lirismo e esperança utópica, mas também tradicionais com relação a outras obras moravianas.

Compreendendo esse panorama, a intenção da leitura e interpretação do romance *La disubbidienza* escrito dez anos antes da publicação e sete antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial é tentar compreender e mostrar por quais caminhos se enveredava Alberto Moravia neste período de sua carreira de escritor e intelectual. Para tanto, é necessário destacar que nossos resultados refletem as etapas da pesquisa e, portanto, apresentam-se em capítulos que buscaram apresentar um panorama geral da literatura italiana no século XX e a representatividade de Alberto Moravia neste período. Em

seguida, reconstituímos alguns aspectos da vida e da obra do autor, atentando para sua escrita, com destaque para sua produção romanesca e foco mais detido no romance escolhido. Também tivemos a oportunidade de observar o diálogo de Moravia com outros autores, seus contemporâneos e o papel da crítica sobre o autor e suas obras, principalmente a que constitui o nosso objeto. A fortuna crítica reunida sobre o Romance de Formação (*Bildungsroman*) nos ajudou determinadamente na análise das características abordadas em *La disubbidienza*. Por fim, a leitura e interpretação do romance foi realizada sob o escopo de destacar suas características estéticas.

Portanto, no primeiro capítulo, buscamos traçar um panorama geral sobre a vida e obra de Alberto Moravia, o terreno no qual se forma seu estilo, o que pensava a crítica sobre ele e sua obra e a resposta no fazer literário para tal crítica. No segundo capítulo, tentamos reconstruir um desenvolvimento da fortuna crítica sobre o gênero *Bildungsroman*, desde suas origens, tentando passar pelo caminho que percorreu até chegar no romance de formação trabalhado por Moravia, destacando as características e tentando encontrá-las na obra do escritor. Em seguida apresentamos algumas ideias sobre aspectos da estética textual, como o papel do herói no romance moderno.

No terceiro capítulo fizemos uma leitura detalhada do romance aplicando breves análises e interpretações, partindo de uma jornada pontuada pela história de Luca, guiada pela narrativa em terceira pessoa, aproveitando os conceitos já expostos e as observações acerca da personagem como constituição do enredo. Buscamos estabelecer algumas relações com outras obras do escritor e com as nossas escolhas teóricas.

Por fim, no terceiro capítulo, buscaremos ainda traçar um trajeto detalhado pelo qual passa o protagonista Luca até formar-se como personagem, sua recusas, angústias, medo, indecisão, descobertas e motivações. Além disso, existe um elemento muito importante utilizado nessa obra que é a metáfora, através da qual pessoas são comparadas a animais, clima, delírios e assim por diante e que devem ser meticulosamente interpretadas a fim de compreender tudo o que o narrador tem a nos dizer. Outro aspecto interessante que pretendemos destacar no texto é a associação dos elementos do clima (a chuva, o sol, a névoa, o céu nublado) com as

emoções do personagem, característica moraviana destacada pela crítica. Em *La disubbidienza* o céu se comporta como se fosse uma pessoa: o choro é relacionado à chuva, a alegria ao sol, a indecisão ou tristeza à neblina, ao cinza e tudo isso é claramente descrito capítulo a capítulo na obra, como destaca Jen Wienstein: “aquele céu moraviano, escuro e turvo, é igual ao ânimo perturbado e doloroso do adolescente; a chuva igual ao seu pranto violento, à raiva que o assalta e investe<sup>6</sup>” (WIENSTEIN, 1969, p. 23, tradução nossa), as metáforas temporais participam do romance, se tornam um espelho que reflete os sentimentos dos personagens.

---

<sup>6</sup> (...) quel cielo moraviano, scuro e torbido, è uguale all'animo turbato e doloroso dell'adolescente; quella pioggia, uguale al suo pianto violento, alla rabbia che l'assale e l'investe (WIENSTEIN, 1969, p. 23).



## **CAPÍTULO 1: ANTES DA DESOBEDIÊNCIA**

### **1.1 Terreno fecundo para o sucesso?**

É justo que façamos um panorama histórico a fim de delinear o terreno no qual nasce a escrita de Alberto Moravia, quais movimentos sociais existiam, qual era o influxo do contexto histórico sobre a literatura, entre outros aspectos. A respeito do romance moderno, o que se sabe é que este é fruto da expressão dos gostos e dos interesses da burguesia praticamente em toda a Europa, entre o fim do século XVIII e início do XIX. Porém, a história enfatiza que na Itália, ao contrário, faltavam pressupostos sociais e políticos que permitissem o firmamento desse gênero, de certa forma, visto com suspeita nos ambientes literários tradicionalistas, que o achavam inferior e, portanto, adequado a um público classificado como ignorante.

A situação que distanciava a Itália do resto da Europa era que entre 1815 e 1861, o país foi marcado pela falta de unidade e pela fragmentação em pequenos estados administrados por regimes que atrapalhavam a formação do cidadão moderno e opinião pública. Além disso, as fronteiras territoriais impediam trocas econômicas e culturais e havia ainda a censura, que sufocava a expansão de ideias. Enquanto isso, outros países, há séculos, haviam formado grandes estados nacionais, onde novos movimentos culturais de certo peso, como o Romantismo, encontravam terreno fecundo.

A exigência de novas formas narrativas se apresentou paralelamente a lutas por ideais quando começou a delinear-se uma consciência burguesa em grau de promover, além de ideias políticas inovadoras, o envelhecimento da literatura nacional. Portanto, na Itália, o Romantismo e o Ressurgimento chegaram a coincidir, tornando-se um, substancialmente, a tradução literária do outro, no momento em que intelectuais participavam de diversas revoluções e discutiam sobre os êxitos em suas obras.

Acumular atrasos não significou, porém, não estar preparada, adverte Silvia Larese, uma vez que o projeto cultural sustentado pelo Romantismo lombardo “representa a vanguarda italiana que intencionava promover uma renovação no campo literário, civil e econômico”<sup>7</sup> (LARESE, 2012, p. 22, tradução nossa). Defensor e representante indiscutível do instrumento romanesco foi Alessandro Manzoni (1785-1873), que, em virtude de sua obra-prima, se afirmou na Itália como romancista histórico. Seu principal romance, *I Promessi Sposi*, foi considerado a obra mais representativa do Ressurgimento e Romantismo italianos, além de uma das mais representativas da literatura italiana em geral. Estruturalmente foi classificado o primeiro romance moderno na história da literatura italiana e é também um romance de formação (se considerarmos o percurso do protagonista Renzo), mas principalmente romance histórico, cuja tarefa é a de documentar o real por meio da veia artística do escritor, que, pelo recurso da dimensão fantástica e aventuresca, pode dar vivacidade e inspiração aos fatos históricos e à mensagem que esses buscam trazer.

A coragem de Manzoni, segundo Larese (2012, p. 23) “consiste no proveito do romance como veículo expressivo em 1821, desafiando os prejuízos retóricos e moralistas que sobrecarregavam o gênero”<sup>8</sup>. Essa forma narrativa lhe permitiu, como se pode ver em diversas críticas nas quais o autor vem citado, renovar a cultura italiana no sentido moderno, burguês e, sobretudo, europeu. Seu grande trunfo narrativo consistiu em ambientar as tramas no século XVII para falar dos problemas de sua época. Ademais:

O projeto político de Manzoni nasceu de uma fusão entre instâncias laico-liberais e religiosas, e é aquele de promover o progresso evitando a violência das revoluções e esta via é acessível somente confiando na moral da religião católica que pode garantir uma ordenada convivência civil aliviando as feridas da injustiça social<sup>9</sup>. (LARESE, 2012, p.24, tradução nossa).

<sup>7</sup> “(...) rappresenta l'avanguardia italiana che intende promuovere un rinnovamento in campo letterario, civile ed economico.” (LARESE, 2012, p.22)

<sup>8</sup> “(...) consiste nell'avvalersi del romanzo come veicolo espressivo attorno al 1821, sfidando i pregiudizi retorici e moralistici che gravavano sul genere.” (LARESE, 2012, p.23)

<sup>9</sup> Il progetto politico di Manzoni, nato da una fusione tra istanze laico-liberali e religiose, è quello di promuovere il progresso evitando la violenza delle rivoluzioni: questa via è percorribile

Justamente a harmonia social é o resultado esperado, como acontecia no *Bildungsroman* goethiano, no qual o indivíduo encontra a plena realização de si somente na aceitação do vínculo com a sociedade. Por outro lado *I Promessi Sposi* apresenta, de certa forma, a formação do futuro burguês desde o momento em que Renzo é protagonista de uma ascensão social não indiferente, que o leva da condição de operário assalariado àquela de pequeno empreendedor, além de diversas outras promoções culturais. A obra tem um final positivo, mas obtido através de uma formação político-social difícil mostrada no decorrer da trama. Há uma força violenta da mudança inevitável que constitui o ponto de convergência entre romance de formação e romance histórico.

Seguindo o panorama literário, em seguida a Manzoni, Ippolito Nievo apresenta sua obra-prima *Le confessioni d'un italiano*, que tem como característica fundamental a mescla entre gêneros literários diversos, garantindo uma estrutura aberta e dinâmica na qual podem convergir as contribuições formais e conteúdos do romance amoroso, por exemplo, do *Idílio* e do *Bildungsroman*. Escrito entre 1857 e 1858, a obra consegue representar o típico romance de formação italiano, narrando uma *Bildung* individual que encerra em si o sentido de um processo histórico.

Como observa Guido Baldi, porém, o panorama italiano do século XIX não apresenta romances que tenham como argumento principal aquele da *Bildung*, todavia “o tema da formação de um jovem recorre frequentemente, instalando-se em romances que mais visivelmente se inscrevem em outros gêneros<sup>10</sup>” (BALDI, 2007, p.40, tradução nossa). Ao lado do romance histórico que pode gabar-se na idade da pré-unificação por obras-primas como *I Promessi Sposi* e *Le confessioni d'un italiano*, existem outras hibridações de todo tipo que dizem respeito ao romance de formação para as crianças, que é algo recorrente na Itália: *Pinocchio*, ao mesmo tempo educativo e formativo e *Tigre Reale*, de Verga, por exemplo.

---

solo affidandosi alla morale della religione cattolica che può garantire un'ordinata convivenza civile alleviando le piaghe dell'ingiustizia sociale. (LARESE, 2012, p.24)

<sup>10</sup> “(...) il tema della formazione di un giovane appare spesso, stabilendosi a romanzi che più visibilmente iscrivono in altri generi.” (BALDI, 2007, p.40)

Podemos dizer que os escritores deviam ser conscientes do importante encargo moral ao qual haviam sido confiados, pois se esperava que eles encontrassem as palavras apropriadas para endereçar a juventude através de uma série de princípios éticos divididos, formando os italianos culturalmente, depois que a Unidade Política havia sido alcançada.

*Pinocchio* está próximo do projeto moderno do *Bildungsroman* porque trata da história de uma inserção na sociedade por parte de um juvenzinho que consegue um lugar de trabalho digno de modo a permitir uma promoção social a ele e seu velho pai. Segundo Silvia Larese “o sujeito burguês deve estar em grau de dividir o mundo em honestos e embrulhões, seja por uma questão moral ou um cálculo utilitário<sup>11</sup>” (LARESE, 2012, p. 43, tradução nossa).

O ano de 1919 é considerado data oficial da morte da forma simbólica que havia dominado o século anterior, uma vez que por causa da guerra a juventude europeia aparece traumatizada. Sem dúvida, o gênero se é de fato subtraído de maneira irreversível com a hipótese de uma integração orgânica e equilibrada do jovem na sociedade e se expressou de formas mais conflituosas e ambivalentes, mas, seja também em estruturas mais precárias, dificultosas e negativas, a parábola do *Novecento* mantém no centro as figuras inquietas da adolescência. Giovanna Rosa destaca: “a descoberta da juventude, núcleo genético do *Bildungsroman* do século XVIII e XIX perdeu valor da estação traumática e inquieta da adolescência” (ROSA, 2007, p.107).

Clelia Mantignoni (2007) evidencia, por outro lado, a estreita conexão entre o protagonismo na ficção literária e a aquisição de um papel público sempre mais reconhecido que, entre o fim do *Ottocento* e início do *Novecento* assegura à juventude uma função de primeiro plano na vida social e política.

Com o advento da modernidade os saltos geracionais, em um tempo mais lentos e quase imperceptíveis, se fazem de repente bruscos e velozes e a presença juvenil se acrescenta ao significado biológico de uma complexa construção sociocultural.

---

<sup>11</sup> “Il soggetto borghese deve essere in grado di dividere il mondo in onesti e imbroglioni, sia per una questione morale che per un calcolo utilitaristico.” (LARESE, 2012, p. 43)

É justamente nessas características do “*Bildungsroman* tardio” que Alberto Moravia encontra terreno fértil para o desenrolar de suas tramas, dentro das quais o autor consegue inserir as angústias do homem moderno, característica forte de sua obra. O século XX deixa um legado inegável de questões e impasses: catástrofes, incertezas, crises, revoluções, guerras, avanços das ciências, etc. Este ritmo acelerado, com tantos eventos praticamente incompreensíveis a quem viveu o século XIX causou um mal-estar para os mais sensíveis, fruto da incompreensão dos motivos de tantas catástrofes. Esse mal-estar foi percebido, então, pelo autor e representado em suas obras, nas quais a insatisfação, a revolta e o pendor ao existencialismo frente ao mundo que se configurava estão sempre presentes.

Na cultura italiana, desde sempre, houve um embate entre hegemonia e marginalidade, constituído por duas tensões opostas, construindo uma dupla alma, que através de fortes contradições, se manifesta em uma fértil desarmonia por aqueles (literários e não) que não estão em grau de colher as faíscas geradas desses atritos dolorosos e mal resolvidos. No século XX, o assim denominado “século breve” (HOBBSAWM, 1995), essa divisão se aguça ainda mais, dando origem a um panorama literário mais do que nunca fragmentado e irregular, no qual poucos grandes autores surgem e têm a força de impor-se em nível internacional.

O *Novecento* literário italiano está em conflito consigo mesmo e com a sua marginalidade, e se confronta com as outras literaturas europeias, sem libertar-se de suas profundas raízes: o seu ponto de força está nas contradições não resolvidas. O *Novecento* é o século que parece não começar e não acabar nunca, segundo críticos e historiadores, sendo, ao mesmo tempo breve e longo, de acordo com a definição do estudioso Eric Hobsbawm - pois começa tarde com o surto da Primeira Guerra Mundial em 1914 e termina logo com o colapso da URSS em 1991. (HOBBSAWM, 1995, p. 30).

Os mesmos paradoxos se encontram no campo literário. Nem mesmo a irrupção prepotente sobre a cena nas primeiras décadas do século, parte da vanguarda com as suas exigências instintivas de ruptura, de anarquia, de iniciativas não convencionais, conseguiram dar o impulso definitivo para um choque cultural: de fato, o próprio movimento futurista tanto na Itália quanto na

Rússia ou França, terminou para transformar a necessidade de negar o passado e de afirmar o novo em um traje convencional.

No denominado primeiro período do *Novecento*, o romance continua a dominar, mas diferente do século anterior, não é mais movido pela obsessiva ambição de registrar objetivamente a realidade, mas sim como instrumento para indagar os questionamentos do real que se manifestam através dos objetos e colocam em crise a lógica do cotidiano. A fenomenologia do romance do *Novecento* resulta bastante variada e complexa porque cada escritor colocou em prática estratégias individuais dificilmente catalogáveis, afrontando os mesmos problemas de fundo, ou seja, a busca de uma escrita que consiga iluminar as zonas obscuras da psique humana e do mundo.

O século se abre com a geração das vanguardas, que dará segmento à intervenção da juventude da guerra promovida em maior parte pelos ambientes intelectuais, o fim do conflito marca o tempo da desilusão e da dor para os sobreviventes da “geração de 1914”, corporações de jovens caracterizam também o próximo período.

No campo da literatura, o período anterior à guerra é animado em toda a Europa pelo fervor das vanguardas históricas que pretendiam proceder além dos caminhos marcados, deixando para trás todo o passado. O elemento que principalmente distingue a vanguarda é a ruptura do canal de comunicação com o público comum. É em substância a recusa dos códigos culturais correntes, de gosto dominante, das linguagens e dos meios expressivos habituais que fazem de modo que uma obra literária possa ser imediatamente entendida por usuários não especialistas. Se poderia afirmar que as vanguardas procuram encontrar uma dimensão autônoma distante do mercado cultural. O expressionismo é talvez a corrente artística e literária mais visionária e febril que coloca no centro da própria pesquisa subjetividade e mecanismos da psique transpondo toda a complexidade na linguagem e nas estruturas.

Na base do modernismo europeu, portanto, está a necessidade de ruptura com as restrições da sociedade dominante do fim do século XIX. Ainda hoje fluem os confins temporais da corrente modernista: alguns põem o foco sobre a continuidade do século anterior, ligando obras e autores das primeiras décadas do novo século à idade Vitoriana; outros enfatizam a ruptura na

passagem entre os dois séculos e individualizam alguns elementos de evidente descontinuidade com o passado.

O romance modernista chega à Itália, sobretudo, através da cidade de Trieste, que mantinha uma relação privilegiada com a cultura da Europa Central e hebraica. No início do século XX, a capital regional foi a porta pela qual chegaram os textos dos maiores autores de língua alemã, os primeiros estudos psicanalíticos de Freud, as novas técnicas do romance modernista. Também em Trieste foram escritos e ambientados alguns dos romances mais inovadores do panorama italiano, graças aos quais o provincianismo da literatura italiana conseguiu competir com as novas tendências europeias. Nesse sentido, *La coscienza di Zeno* (1923), de Italo Svevo (1861-1928), é certamente uma das fortalezas do modernismo europeu. Os elementos mais significativos do texto estão alinhados com as técnicas modernistas: a subdivisão do tempo narrativo em episódios isolados e remontados do narrador, de acordo com núcleos temáticos fundamentais e não progressivos no tempo, o papel central do tema da doença, da neurose, e o interesse pelos mecanismos da cura psiquiátrica, o colapso da identidade estática do personagem, sua divisão em múltiplos “eu” divididos e contraditórios, o jogo irônico sobre os nomes dos personagens.

A inadequação dos personagens svevianos desmascara a crise de identidade da sociedade contemporânea a ele, e de cada indivíduo singular. Por consequência, a impossibilidade de perseguir o romance naturalista da grande tradição italiana, na tentativa de uma análise do profundo que traga à tona dinâmicas ocultas, ainda que com risco de uma apocalíptica perda de sentido das coisas e do mundo. Os mesmos temas que dizem respeito à crise da modernidade haviam sido afrontados também por Luigi Pirandello nos seus romances, em particular a extensão do conceito de máscara na vida cotidiana com a multiplicação da identidade e o esvaziamento do sujeito. A crise de identidade, a duplicação da personalidade, a disseminação do eu em um mundo feito de aparências e falsas certezas, são as bases sobre as quais se apóiam a trama de *Il fu Mattia Pascal* (1904), o primeiro romance de repercussão europeia de Pirandello.

Apenas após o fim da Segunda Guerra Mundial, a Itália testemunhou o florescimento de uma literatura verdadeiramente nacional em grau de contar e representar todas as múltiplas “Itálias” desconhecidas umas às outras. O neorrealismo, através do desejo extenso de contar experiências compartilhadas, tentou dar um sabor de verdade a uma representação na qual deveria reconhecer-se todo o vasto mundo graças à caracterização local dos fatos narrados. Portanto, o neorrealismo foi uma experiência cultural e literária que conseguiu ligar uma vocação nacional às cores locais e às verdades das histórias contadas.

## **1.2 O que se encontra sob a polêmica do escritor**

Em Roma, no segundo pós-guerra, o fenômeno literário se entrelaça com a explosão do mundo da produção cinematográfica e televisiva, da qual é indiscutível capital. A duplicação entre procura literária e procura cinematográfica havia começado já durante a estação neorrealista, que, de um lado, trouxe à tona as classes populares, e de outra, promoveu uma primeira grande unificação linguística. O círculo romano que se fechou em torno da figura de Alberto Moravia, com Pier Paolo Pasolini, Laura Betti, Enzo Siciliano e Dacia Maraini foi determinante para a vida cultural da capital, deixando mais apertado o laço entre cinema e literatura. Em particular, Moravia e Pasolini tiveram um papel central na idealização e promoção da revista *Nuovi Argomenti*, o periódico que iniciou as publicações em 1953 sob a direção de Alberto Carocci e do próprio Moravia. Na revista, eram discutidos aspectos da realidade política e social contemporânea sob a forma de investigação.

Já a entrada da psicanálise entre as páginas da narrativa representa o ponto de não retorno e o elemento imprescindível com o qual em toda Europa os escritores parecem querer confrontar-se pelo menos na primeira metade do século. O sucesso do qual o romance de formação continua a desfrutar nesse período histórico esteve estreitamente ligado ao peso determinante exercido pela teoria do inconsciente de Freud, que abriu caminho para uma reformulação inédita e chocante do processo de crescimento, desse momento



em diante associada ao conflito edípico da adolescência. A mudança de herói adolescente acontece no âmbito doméstico, nas relações interpessoais com as figuras parentais, a esfera privada compensa e intensifica as dinâmicas de formação tornadas impossíveis no contexto público e associativo.

Ao processo de socialização típico da forma clássica do *Bildungsroman*, se substitui uma dimensão de aprendizagem entre os muros familiares e no contexto da madura civilização urbano-burguesa: a cansativa busca de identidade, típica do período transitório por excelência da existência individual, acentua o seu caráter de atormentada contraditoriedade devida ao confronto imprescindível com os pais.

Podemos ver essas características perfeitamente nos romances de Moravia desde *Gli Indifferenti*, pois parecem aproximar-se dos “romances de formação tardios” individualizados por Moretti. Nessas obras, de fato, vêm a faltar a relação favorável entre indivíduo e sociedade, suplantado daquele típico do primeiro período do *Novecento* entre sujeito e interioridade. Por outro lado, por razões cronológicas, a obra moraviana é afim da sensibilidade existencialista que, ainda que não houvesse uma tradição sólida nos ambientes culturais italianos, se remete ao modernismo europeu de Proust, Joyce, Kafka e Mann.

De fato Moravia afirmava ser formado a partir de leituras daqueles autores russos, franceses e ingleses que fizeram das dobradiças do romance de formação do *Ottocento*, por outro lado, a nível formal. *Gli Indifferenti* recupera fórmulas e estilos tradicionais que se refletem sobre as modalidades de tratativa do tema da adolescência e da formação: temática que não resulta ser a principal, desde o momento que o título “ensaístico” sugere que a tratativa dará enfoque sobre a indiferença indagada em todas as suas formas. Valentina Mascaretti defende que a estreia narrativa de Moravia não dá disponibilidade ao declínio do romance de formação, mas pelo contrário “contribui para revitalizá-lo, relê-lo e atualizá-lo”<sup>12</sup> (MASCARETTI, 2007, p.89, tradução nossa), colocando em campo todas aquelas temáticas, entre as quais aquela formação, que acrescentarão centralidade nas obras sucessivas.

---

<sup>12</sup> “(...) contribuisce a rivitalizzarlo, rileggerlo o aggiornarlo”. (MASCARETTI, 2007, p.89)

Após algumas considerações acerca da representatividade de Alberto Moravia, veremos as influências pessoais do autor, de modo a entendê-lo como homem, além de escritor. De família burguesa, Moravia nasce em 28 de novembro de 1907, sendo o terceiro entre quatro irmãos. Teve uma infância tranquila até que, aos nove anos contrai a tuberculose que o acompanharia por toda a adolescência, influenciando suas atividades. Durante esses anos, seus estudos foram irregulares e depois abandonados no Ensino Médio. Ele passou a maior parte de seu tempo sozinho na cama dedicando-se à leitura, o que o levou a sua vocação, pois no ano em que se cura da doença, 1925, escreve seu primeiro romance *Gli Indifferenti*, lançado no ano seguinte e muito bem recebido. Uma de suas características mais marcantes já se faz presente neste livro: a militância política; ele acreditava que ela, a seu ver, deveria coadunar-se com o ofício do escritor. Logo, Moravia começa a colaborar na revista *900*, na qual publicou vários de seus contos.

No início da década de 1930, começou a viajar e escrever artigos em vários jornais. Naqueles anos, a situação política agravou-se e sua relação com o Fascismo piorou, então se exilou, passando oito meses fora do país. De volta à Itália, muda-se para Anacapri – onde escreveu *Agostino* – e passa a viver com Elsa Morante, com quem se casou em 1941. A partir desse ano, sua vida passa por um período conturbado, pois seu nome havia sido colocado na lista de “subversivos” do regime fascista. Vê-se, então, obrigado a trabalhar como roteirista cinematográfico sob outro nome, por causa da repressão. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, volta a usar seu nome e continua a trabalhar como escritor e roteirista; neste período também conhece o cineasta e escritor Pier Paolo Pasolini.

Sua produção literária lhe rendeu diversos prêmios e contou com romances, contos, peças de teatro e artigos, sendo grande parte traduzida para muitas línguas. Sua obra se caracterizou por apresentar uma crítica frontal à sociedade europeia do século XX, que ele achava hipócrita, hedonista e acomodaticia. Em suas obras são recorrentes os temas da sexualidade, existencialismo e alienação do indivíduo. Vários livros seus foram adaptados

para o cinema, sendo os mais famosos *O Desprezo* de Jean- Luc Godard e *O Conformista*, do diretor Bernardo Bertolucci.

Trata logo nas suas primeiras obras de elementos da narrativa tradicional realista como: a narração cronológica dos fatos, do enredo e análise psicológica das personagens; além de trabalhar em sua narrativa motivos pouco explorados na literatura italiana. Não evita nem o tema tabu da época: sexo; pelo contrário, essa temática predomina a maior parte de sua obra. Além disso, a crítica à burguesia é uma constante em suas obras que, apesar de não serem autobiográficas, revelam muitos aspectos de sua vida real.

A diversidade do período neorrealista – década de 1940 – permitiu o entrosamento de diferentes tipos artísticos. Destes é imprescindível destacar o que gerou muitas discussões nos âmbitos literário e cinematográfico – a difusão entre literatura e cinema; onde, indiscutivelmente Alberto Moravia foi grande colaborador. Estando presente tanto no primeiro, quanto no segundo período do movimento, Moravia tornou-se referência para cineastas que buscavam representar a angústia do homem na modernidade. A relação de Moravia com o cinema é um capítulo inteiro de sua trajetória, pois além das adaptações de diversas de suas obras, praticou de maneira constante a crítica cinematográfica, mantendo por três décadas uma coluna na revista semanal *L'Espresso*. Foram cerca de duas mil críticas, que foram reunidas sob o título de *Al Cinema*, volume publicado na Itália em 1975 e organizado por Elena Andreas, que teve como prefaciador Federico Fellini.

A abordagem de temas psicológicos (angústia, alienação, desamparo, etc) diferenciou Moravia de outros escritores neo-realistas que se detinham quase exclusivamente no pós-guerra, reunificação e miséria. O autor foi além, chegando a reflexões existencialistas, nas quais utilizou, além de outros elementos, a ironia para representar a sociedade muitas vezes mesquinha. Por fim, grande parte de sua narrativa apresenta o homem fracassado em relação à sua existência, como consequência da supervalorização de bens materiais, que levou muitas vezes à alienação social. Descreve também a incomunicabilidade, onde algumas de suas personagens oprimidas pela indiferença veem no suicídio a cura para suas angústias.

A visão do escritor foi considerada existencialista, o que lhe deu acesso

para um dos problemas da sociedade moderna: a indiferença que, não por acaso, está no título de seu romance inaugural e mais comentado, *Gli indifferenti* (1929), relação essa que veremos mais adiante a partir da relação do autor com o existencialismo e suas influências literárias. *La disubbidienza* (1948), obra escolhida para esta pesquisa, trata do tema da adolescência, e Luca, o protagonista, é despertado de sua realidade burguesa e confortável para enxergar o mundo corrompido pela ideia de poder e posse. A obra foi considerada em vários casos, quase que uma continuação do romance *Agostino* (1944), obra na qual o romance de formação já se faz presente, manifestado na sensibilidade a partir do olhar de um garoto pré-adolescente que está entrando na sua fase sexual, cheio de descobertas e novos impulsos. O autor descreve com alto grau de precisão toda a turbulência emocional do personagem, dissecando emoções e explicando-as de forma que podemos ver claramente as motivações que estão por trás das atitudes desse personagem.

Agostino tem apenas treze anos e é órfão de pai, a trama do livro se passa durante as férias do garoto em Toscana com a mãe, ainda jovem e bela e com a qual ele tem uma ligação muito profunda demonstrada nas descrições de intimidade entre os dois durante momentos do cotidiano, vividos na praia ou na casa em que estão hospedados. Essa intimidade é de certa forma interrompida com a aparição de Renzo, um jovem remador local que se interessa pela mãe de Agostino desde o primeiro instante.

Essa nova relação da mãe claramente desperta o ciúme do garoto que passa a se comportar de forma muitas vezes rebelde e distante. Logo ele conhece Berto, um garoto de sua idade, porém de nível social completamente oposto, o que faz Agostino ampliar seus horizontes em relação ao mundo e às pessoas. Após roubar um maço de cigarros para o garoto, Agostino consegue entrar para o grupo com mais alguns garotos sempre de nível social inferior e que o fazem reparar tanto na beleza materna quanto no tipo de relação que leva com a mesma. O olhar de Agostino transforma-se gradualmente pela progressiva tomada de consciência acerca da sexualidade da própria mãe.

Apesar das diferenças sociais, os elementos do grupo revelam-se essenciais para seu amadurecimento. *Agostino* é uma narrativa introspectiva que revela, sobretudo, as dores do crescimento e da transformação e

desenvolvimento interpessoal. São duas as linhas que trazem a formação que diz respeito ao protagonista e a experiência do mundo e a descoberta das classes sociais de uma parte e a relação com a mãe de outra, verdadeira e própria revisitação moderna do complexo edípico que une às considerações de Freud aquele do “mito do filho-criança” ilustrados por Jung e Kerényi. A brevidade do romance condiciona de modo decisivo a própria idéia de formação restituída pelo texto.

Valentina Mascaretti atribui um aspecto positivo ao *voyerismo* que representa uma prática formativa para os heróis moravianos, expressão de uma curiosidade intelectual e de um interesse pela descoberta do mundo, típicos do adolescente. (MASCARETTI, 2007, p. 232) Em *La disubbidienza* o adolescente passa a desobedecer e a negar tudo o que lhe foi oferecido até então. Moravia explica cada *nuance*, em busca das motivações mais profundas, a fim de explicar as alterações de comportamento de Luca; que manifestam-se através da luta pela afirmação da própria personalidade, demarcando-se dos padrões de comportamento dos pais e dos outros agentes de socialização, que Luca só consegue pôr em prática usando uma única via: a desobediência.

O protagonista desobedece no dever de estudar, de preservar os seus bens e até de comer. O processo de afirmação e construção da personalidade aponta rapidamente para a via da autodestruição e desencadeia o fim das relações sociais, levando-o ao isolamento e distância sociais progressivos. É então que o protagonista descobre o desejo e a rebelião dos sentidos, que acabam por inverter o processo, ajudam-no a construir a própria autonomia e identidade de uma forma positiva. O amor é o motor da liberdade e, ao mesmo tempo, energia que impulsiona a vida.

A escrita de Moravia em *La disubbidienza* é essencialmente descritiva. Realista em toda a sua crueza. Contudo, é importante salientar que *La disubbidienza* foi escrito dez anos antes de sua publicação e antes da Segunda Guerra Mundial eclodir. Essa informação é importante para entendermos em quais direções se movia Alberto Moravia, e para seguir os desenvolvimentos das temáticas que já se orientavam para novas direções.

Vindo de uma família considerada normal, o autor brinca, em sua entrevista concedida a Alain Elkann, dizendo que ele poderia ser o único “anormal”, por ser muito sensível (ELKANN, 1990, p. 7). Conta que, quando criança, mais que adoecer fisicamente, o construiu moralmente (ELKANN, 1990, p. 7). Percebe-se aqui uma associação com o protagonista de *La disubbidienza*. Desde o início da carreira, demonstra sua identificação com Dostoievski e traços de Manzoni. Apesar de a maioria de seus romances ser vista como crítica à sociedade burguesa, Moravia diz que havia ambições puramente literárias. De resto, declarou que se servia do material que havia em mãos: a experiência genérica da vida de família que ele não sabia que detestava até esse ponto.

Durante a mencionada entrevista, Moravia fala um pouco do processo de criação de suas obras: o livro *Ambizioni sbagliate*, por exemplo, representa a sociedade da época: uma sociedade ambiciosa e ignorante, ainda ligada aos prejuízos da burguesia de província. A pequena burguesia de um país pobre que há séculos morria de fome. O autor achava a vida social entediante, se atraía pelo marginal, pela aventura, pelo fora da sociedade. De fato se sentia marginalizado, além de melancólico. Viu de perto a marcha sobre Roma de Mussolini, onde desfilavam fascistas, isso quando ainda era criança e não politizado.

Tinha como ideal viver como os personagens de Dostoievski entre os quais muitos são marginais. Não somente admirava o autor, mas achava que não poderia escrever nada de original, pois ele já havia feito, já havia escrito tudo aquilo que poderia escrever. Dostoievski de certa forma criou o existencialismo para Moravia (ELKANN, 1990, p. 34); no lugar da relação entre indivíduo e sociedade (Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi) coloca a relação do indivíduo consigo mesmo (*Crime e Castigo*). Chegou a escrever o prefácio para a tradução italiana da obra *Notas do subterrâneo* (1864), na qual Dostoievski sem se dar conta criou um personagem novo destinado a dominar a narrativa ocidental no próximo século – o personagem do anti-herói, no qual é privilegiada a vida interior ao invés da social. De certa forma, Luca também se apresenta como esse anti-herói dostoievskiano.

Moravia também foi muito influenciado pelos surrealistas. Declarou que por isso seus romances têm uma ambiguidade que os distingue, são realistas, mas ao mesmo tempo simbólicos, um pouco como eram os surrealistas (ELKANN, 1990, p. 36). Algo que há em comum com toda uma geração. O autor se classificava como uma espécie de apátrida literário.

Tentou por quinze anos liberar-se de seu primeiro romance e seu sucesso. Considerava, depois disso, que o melhor que escreveu foi *Agostino*, em 1942. Era leitor de Giacomo Leopardi, T. S. Eliot e Ernst Hemingway. Era realista de espécie existencial, não se considerava necessariamente neorrealista.

Reclamava da falta de intelectuais politizados e quando havia, segundo ele, havia falta de comunicação entre eles. Encontrava-se muito com comunistas, mas não exatamente por sê-lo. Esses eram artistas, escritores, intelectuais. A Itália era um país pobre, maltratado, mas cheio de paixões generosas, ao menos a parte da população que havia participado da Resistência (ELKANN, 1990, p. 40). O neo-realismo, nesse sentido, refletiu certamente o estado de ânimo de parte dos italianos. Mas o refletiu sem a mediação de um pensamento político e cultural premeditado e organizado. Isso deveria trazer um choque entre os neorrealistas e os marxistas, comunistas e não, do realismo socialista.

O comunismo havia se tornado muito forte, mas também a burguesia, que o temia. Em 1948 é colocado em questão o posicionamento político da Itália: esquerda ou direita. O partido comunista era muito potente, mas não podia fazer mais do que já havia feito. Iniciou-se o regime democrata, que não era muito diferente, segundo Moravia, do regime fascista. O fascismo era totalitário, agora havia um parlamentar, que durou até a morte de Aldo Moro<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Político, jurista e professor italiano, Aldo Moro exerceu por cinco vezes o cargo de primeiro-ministro da Itália, sendo, ainda, um dos líderes mais destacados da democracia cristã. Após a Segunda Guerra Mundial, em 1946, a Itália tornou-se uma República Parlamentar e a política passou a ser protagonizada por dois grandes partidos opostos: a Democracia Cristã (DC) e o Partido Comunista Italiano (PCI). Durante a década de 1970, os líderes da DC e do PCI, Aldo Moro e Enrico Berlinguer, tentaram estabelecer um pacto, o chamado "compromisso histórico" para uma tentativa de governarem juntos. Porém, no dia 16 de março de 1978 aconteceu um dos capítulos mais polêmicos da história italiana recente: o sequestro de Moro pelas Brigadas Vermelhas (Brigate Rosse). Foi mantido em cativeiro por cinquenta e cinco dias, após esse período seu corpo foi encontrado em um carro no centro de Roma. Além de uma tentativa de julgamento popular foi exigida a liberação de militantes presos. Ainda hoje a atitude do governo

Os intelectuais eram italianos, votavam no partido comunista, mas temiam que viesse o comunismo. A situação era que tinham odiado o fascismo porque era uma ditadura da burguesia, isto é, um contrassenso: a burguesia é liberal ou não é nada. De isso a formar o comunismo, o de Stalin, o passo era longo, muito longo, pelo menos para os italianos naquele momento histórico. A Moravia interessava mais os anos privados aos públicos, pois se localizava no tempo lembrando-se das mulheres com as quais se envolveu.

De 1929 a 1935 Moravia havia se tornado abertamente antifascista. Agradava-lhe o terceiro mundo, porque o permitia entender melhor de onde vinha e quem era, já que estava na verdade habituado a países nórdicos e civilizados. Percebia ser além de europeu, um ocidental. Sobre a Itália do tempo do Fascismo, segundo Alberto Moravia, era de uma beleza incrível, era como no século XIX, um dos países mais belos do mundo.

A literatura italiana era caracterizada pela presença de homens geniais (Montale, Landolfi, Delfini, Penna, Saba), mas todos envoltos em uma impenetrabilidade e talvez pela reação à grandiloquência fascista, direcionada a reforçar os caracteres medíocres e mesquinhos da vida cotidiana. Para Moravia o poeta se ocupa dele mesmo e o romancista se ocupa dos outros. Admirava Manzoni, Goldoni e Boccaccio, uma vez que todos descreveram a sociedade italiana. Segundo ele, há uma diferença entre romancista e escritor, de fato se nasce romancista e se torna escritor.

Moravia achava o italiano uma língua difícil para se expressar, pois não teve a grande revolução do iluminismo. Permaneceu mais ou menos como era no Renascimento: literária, humanística, talvez ainda influência do latim. O autor procurava fazer aquilo que fez Stendhal com a prosa francesa, ou seja, dar à página o ritmo da ação. Em um romance, segundo ele, os personagens devem sempre agir. Quando pensam deve ser como se agissem. “Voz” e “estilo” são a mesma coisa. A voz, através de infinitas nuances, exprime o caráter, os estados de ânimo, o pensamento, etc. A primeira coisa que fazia, iniciando um romance era “impostar” a voz narrativa, ou seja, o estilo.

---

italiano não foi esclarecida; muitos suspeitos de intrigam se mesclaram com motivos políticos nacionais e interesses internacionais.



Moravia sofre uma crise na escrita entre *La ciociara* (1957) e *La noia* (1960). Permaneceu fiel às ideias políticas de esquerda que sempre teve, mas não conseguia mais escrever romances e contos do gênero daqueles que havia escrito no pós-guerra. Ao escrever, partia de casos particulares, uma partida existencialista. Partia da existência, depois, sem querer, aprofundando a fábula, chegava ao significado. Digamos que contava um caso da vida e depois, representando, chegava à cultura.

A cultura, naqueles dias, seria Freud, Marx, Nietzsche, talvez Wittgenstein, talvez Heidegger. Mas os artistas sempre fizeram assim: contavam fábulas que no fim se revelavam homólogas à cultura do momento. Pensava posteriormente nas coisas, análises, como faria um crítico examinando a obra de um escritor. Era um crítico de si mesmo. Pouco depois de ter escrito *La romana*, em 1947, pensou em escrever um romance que tivesse como tema a guerra e como trama aquela que havia vivido com Elsa Morante. Escreveu *La disubbidienza*, *Il disprezzo*, *Il conformista* e muitos contos.

Gostava de escritores cômicos como Gadda, Rabelais, Cervantes, Dickens, Gogol, Carroll, Collodi, etc. Em 1968 Moravia fala de um movimento – marxismo-leninismo estrutural, juntamente com a corrente alemã-americana de Frankfurt, de Marcuse, Adorno, etc. – no qual ele se encontrava pela primeira vez mais ou menos completamente de acordo com um movimento político, que havia nele bem pouco de ideológico. Era uma onda de fundo sentimental que se podia reassumir no contrário exato da fórmula clássica marxista: antes a teoria e depois a ação (ELKANN, 1990, p. 74).

Segundo Chiara Lombardi, um aspecto pouco questionado pela crítica sobre a obra de Moravia, foi sua relação com a mitologia e o imaginário clássico. Isso sobre o plano antropológico como chave de leitura das relações humanas, sobretudo relações de força que agem na história e na sociedade. Para isso, escreveu um artigo intitulado “Alberto Moravia e l’immaginario classico” analisando esse aspecto em algumas obras do autor, entrando na concepção do humanismo, que segundo ela, acompanha a reflexão de Moravia sobre a literatura e sobre a sociedade desenvolvida em toda sua obra.

O anti-humanismo ligado ao conceito econômico e social de “neo-capitalismo” representa a explosão daquele fetichismo do lucro que transformou o homem em “objeto entre os objetos”. Segundo Lombardi, os romances de Moravia propõem uma verdadeira e própria anatomia deste fenômeno (LOMBARDI, 2009, p. 102, tradução nossa). Para Moravia o artista deve dizer “verdades incômodas”, ser pensante como os filósofos. A expressão da verdade é confiada à linguagem e ao imaginário, mas atinge toda uma tradição literária sobre a qual se apoia e com a qual dialoga aquela mesma modernidade à qual pertence a obra do escritor.

A autora destaca que uma das modalidades com a qual os romances de Moravia chegam a essa forma de representação é a duplicação, muitas vezes feita através da visão no espelho ou a teatralização dos próprios personagens, das suas atitudes e dos ambientes em que se colocam (LOMBARDI, 2009, p. 102). Disso deriva uma interpretação alegórica da história e do homem que Walter Benjamin já reconhecia como característica típica do drama moderno (LOMBARDI, 2009, p. 104).

Jen Wienstein, em 1969, escreve um ensaio intitulado *L'opera di Alberto Moravia nel giudizio dei critici*, que não se trata de uma escrita sobre Moravia, mas sobre a crítica moraviana e como o escritor reagia a ela, o que nos dá acesso a conhecer muito sobre a personalidade dele. O ensaio é iniciado mencionando que, diante da crítica, Moravia se mostrava ofendido, desiludido e descontente (WIENSTEIN, 1969, p. 2). Em uma entrevista com P. Festa Campanile, na feira literária em 1952, Moravia declarou que a maior parte dos críticos estava em polêmica com ele. A entrevista foi intitulada “Os críticos querem meu fim”. Wienstein declarou que Moravia não era um escritor que se deixava criticar sem criticar os outros. Entre ele e os críticos havia um diálogo contínuo, uma espécie de luta verbal. (WIENSTEIN, 1969, p. 2).

Dada a “superficialidade, provincianismo, exterioridade e mesquinha” da crítica, segundo Wienstein, Moravia procurava remediar as lacunas e deficiências desta se fazendo crítico de si mesmo (WIENSTEIN, 1969, p. 4). Os escritos críticos de Moravia até então faziam saber aquilo que era sua intenção ao narrar: as preocupações, as aspirações, as idéias que o guiavam, facilitando desta forma o trabalho da crítica. Mas o autor do ensaio destaca algo

importante: aquilo que um escritor pensa fazer e aquilo que faz, aquilo que pensa ser e aquilo que é, na realidade, não é sempre a mesma coisa. O autor não pode destacar-se da sua obra e o seu auto-julgamento resulta mais subjetivo que objetivo, portanto, de pouco valor crítico. (WIENSTEIN, 1969, p. 4).

Segundo Wienstein, “o perigo mais grave da crítica moraviana consistia no fazer depender o julgamento literário de sentimentos morais, religiosos, políticos, ou símiles – de pré-julgamentos, enfim, que paralisam o julgamento<sup>14</sup>” (WIENSTEIN, 1969, p. 7, tradução nossa). De fato, havia uma corrente que desprezava o autor e sua obra, contrária ao público leitor, fruto do sucesso imediato que obteve e o conteúdo desconcertante de sua obra. Havia aí, certo “esnobismo” do crítico literário, ao seu preestabelecido dever de ir contra o julgamento popular. Claramente havia também a crítica para destacar os aspectos positivos do escritor, e o que fazia dele um grande escritor (WIENSTEIN, 1969, p. 7). Mas Wienstein atenta para os críticos que insistem em destacar apenas um aspecto da obra. “Moravia era a combinação de diversos elementos<sup>15</sup>”. Alguns apresentavam Moravia como um moralista, outros sustentavam que sua obra fosse privada de qualquer interesse moral (WIENSTEIN, 1969, p. 14). Se tomarmos o sentido que a palavra moralista tinha para certos filósofos do século XVII e XVIII, mais adequado à definição do campo das emoções ou impulsos humanos, muito provavelmente familiar para Moravia, podemos dizer que ele era um moralista, por ser interessado em explorar tais pulsões humanas.

Sobre o ambiente nas obras, Wienstein achava os críticos limitados a um julgamento muito rápido, tanto interno quanto externo, nos quais se desenvolvem a ação. Segundo ele, a falta de profundidade neste aspecto é a lacuna mais grave da crítica sobre Moravia. Destaca a predileção pela chuva nas primeiras obras. “A gente de Moravia, como no ‘Mito da caverna’ de Platão, vive em meio às sombras e se nutre de sombras, vive em uma meia realidade, uma espécie de limbo (...) o ar é pesado, úmido, irrespirável; o céu – uma

---

<sup>14</sup> Il pericolo più grave della critica moraviana consiste nel far dipendere il giudizio letterario da sentimenti morali, religiosi, politici, o simili - da pregiudizi insomma che paralizzano il giudizio. (WIENSTEIN, 1969, p. 14)

<sup>15</sup> Moravia era la combinazione di diversi elementi. (WIENSTEIN, 1969, p. 7)

massa solida carregada de chuva – é muito baixo<sup>16</sup> (WIENSTEIN, 1969, p. 21, tradução nossa). Isso resulta em falta de ar, opressão, sufocamento; um mundo fechado nele mesmo (WIENSTEIN, 1969, p. 21).

O caso extremo da estreita relação entre a psicologia dos personagens e o clima se encontra talvez em *La disubbidienza*, elo que será mais aprofundado no terceiro capítulo. Luca, o herói, é um jovem sensível e desiludido que se revela contra um mundo que lhe é hostil e odioso. O céu, escuro e turvo, é como o ânimo perturbado e doloroso do adolescente; a chuva igual ao seu pranto violento, à raiva que o assalta e investe. O clima participa do romance, se torna um espelho que reflete os sentimentos dos personagens. Depois de *La disubbidienza*, a chuva não perde seu lugar na obra de Moravia, muito pelo contrário.

A chuva, muitas vezes, deu lugar ao sol de verão. Quanto a isso, os personagens parecem ser paralisados, oprimidos pelo clima, pelo ambiente. Os personagens que habitam esses ambientes não são vistos como personagens que encorajam a crer na vida, mas como negativos, corruptos, infames. Estes inspiram uma crítica vivaz. Esses personagens foram divididos em vários grupos: mulheres, homens, adolescentes, adultos, burgueses, sinceros, falsos, etc.

O enredo também foi objeto de críticas severas. Julgam-no antiquado, fora de moda, um passo atrás, retornando ao romance do século XIX. Segundo Wienstein, em alguns romances o enredo é mal utilizado e sem medida, se torna artificioso, forçado. A trama perde sua espontaneidade. Temas fundamentais da obra são sexo e dinheiro. Os temas da narrativa são numerosos: o tédio, o conformismo, a revolta, a solidão, a adolescência e assim por diante. Mas a crítica se concentrou, sobretudo sobre dois eixos: o sexo e o dinheiro (WIENSTEIN, 1969, p. 21).

De acordo com Wienstein a maior parte dos críticos está de acordo ao afirmar que o sexo ocupa o centro da narrativa de Moravia. Ele acha essa insistência excessiva porque faz pensar que Moravia foi pioneiro neste campo,

---

<sup>16</sup> La gente di Moravia, come la gente del "mito della caverna" di Platone, vive in mezzo alle ombre e si nutre di ombre; vive in una mezza realtà, in una specie di limbo(...) l'aria è pesante, umida, irrespirabile; il cielo - una massa solida gravida di pioggia - è troppo basso. (WIENSTEIN, 1969, p. 21)

de admitir a importância do sexo na vida humana, e descrever o ato sexual ou um corpo feminino. O estudioso declara que na sua preocupação com o sexo não há nada de revolucionário, em relação à tradição literária. Para Moravia o sexo não é nem sagrado nem profano, nem misterioso nem romântico, apenas se deve aceitar como uma parte inegável da vida. O autor descrevia o ato sexual como descrevia um almoço, os corpos femininos como os móveis de uma casa. “Para os seus personagens, o sexo é como um instrumento de relação com o mundo<sup>17</sup>” (FERNANDEZ *apud* WIENSTEIN, 1969, p. 60, tradução nossa).

Para Luca, por exemplo, a iniciação sexual marca seu retorno, sua aceitação completa da vida. Os personagens procuram no ato sexual, refúgio da desilusão, da dor, esperam encontrar a razão da vida. Wienstein diz ainda que Moravia sem Freud não seria Moravia, embora o autor se achasse “freudiano” antes mesmo de lê-lo (WIENSTEIN, 1969, p. 62).

O crítico ainda destaca que segundo Fernandez, Moravia encontra em Freud uma confirmação intelectual objetiva da sua experiência subjetiva. A relação Moravia-Freud se mede pelo encontro de uma experiência pessoal e de uma doutrina já popular. “O trabalho de Freud na psicologia é paralelo ao trabalho de Moravia na literatura; têm meios diversos, fins idênticos<sup>18</sup>” (WIENSTEIN, 1969, p. 62, tradução nossa).

Ao lado do sexo, vem o tema do dinheiro: quando Luca enterra seu dinheiro sente enterrar uma parte de si mesmo (WIENSTEIN, 1969, p. 6). Não é algo fácil de separar do homem, pois o determina e define. O dinheiro sai do plano material para ser também um meio de expressão pessoal. No mundo da narrativa moraviana o dinheiro é sagrado, objeto de adoração. Pelo contrário, as pessoas que não possuem dinheiro não sofrem as consequências, são pessoas mais espontâneas e livres. Na sociedade moraviana o dinheiro é aquele que distingue as classes sociais, a burguesia do povo. O homem rico parece querer ser pobre e vice-versa. Os personagens estão sempre

---

<sup>17</sup> Per i suoi personaggi, il sesso è "lo strumento del rapporto col mondo" (FERNANDEZ *apud* WIENSTEIN, 1969, p. 60).

<sup>18</sup> Il lavoro de Freud nella psicologia è parallelo al lavoro di Moravia nella letteratura; hanno mezzi diversi, fini identici (WIENSTEIN, 1969, p.62).

descontentes, desiludidos, assombrados pelo dinheiro. Querendo tê-lo ou liberar-se dele. O homem é o produto do mecanismo da sociedade industrial.

O estilo de Moravia aparece em meio ao lirismo que reinava na literatura, o estilo do autor aparece enxuto, franco, nu, em meio às belezas da prosa do pós-guerra. Segundo Wienstein, sua linguagem parecia pobre e genérica. Pouco a pouco, depois de julgarem sua escrita, sua denominada falta de estilo passa a ser considerada justamente o estilo de Alberto Moravia. Ele narra sem se apaixonar, domina seu narrador fria e calculadamente. O estilo de Moravia foi comparado por críticos com o de Manzoni, pela ordem e clareza, também a Shakespeare e Pirandello e ainda a Sartre e Camus pelo caráter plano, pacato, fluido (WIENSTEIN, 1969, p. 7).

Claramente, um escritor apresentar-se ao público é como um salto no escuro. Alberto Moravia foi um caso extraordinário, pois escandalizou a muitos, sendo muitas vezes criticado e recusado, mas foi um dos poucos narradores italianos que teve grande fama, quase maior no exterior do que no próprio país. Traduzido em quase todas as principais línguas do mundo e entre as nações nas quais sua obra se difunde largamente, a América ocupou um dos primeiros lugares, embora o período da guerra tivesse provocado uma interrupção das relações culturais que transitavam entre a Itália e este país.

Iacobbe (2010) destacou que são várias as razões pela qual a narrativa italiana suscitou tanto interesse entre o público americano: provavelmente foram a difusão e o conseqüente sucesso dos filmes neorrealistas italianos, em conjunto aos quais se percebeu o caráter mais universal da narrativa em si, em relação ao passado. Vários foram os estudiosos que buscaram explicar o motivo da popularidade de Moravia: Vicent Luciani supôs que derivasse do seu “interesse não comum pela fisiologia e psicologia do sexo<sup>19</sup>” (LUCIANI, 1959, p. 54), algo que desde sempre provoca e deixa curioso a todos. Frances Keene (1953), por outro lado, considerou que o sucesso deveria se atribuir diretamente à questão que, constantemente se encontrava nos seus romances, ou seja, a burguesia, tema que influenciou facilmente os leitores.

---

<sup>19</sup> (...) non comune interesse per la fisiologia e psicologia del sesso (LUCIANI, 1959, p. 54).

É certo que Moravia foi amplamente criticado, seja pelos italianos ou americanos, e foi um dos escritores do qual mais se falou, seja para defendê-lo ou ofender, tanto que se pode dividir a crítica entre moravianos e antimoravianos. O autor acreditava que a crítica, em particular aquela italiana fosse muito ligada ao passado, enquanto, ao contrário, suas obras fossem muito à frente de seu tempo. Dario Bellezza, em um artigo retirado da revista *Nuovi Argomenti*, nos descreveu o quanto foi difícil aceitar o desaparecimento de Moravia, para si mesmo, enquanto amigo, mas também para a literatura italiana, por não mais gozar de seus ensinamentos. Para Bellezza, Moravia “era um personagem do *Ottocento* acontecido no *Novecento*, mas ao mesmo tempo era moderníssimo. Mais moderno do que todos os modernos<sup>20</sup>” e os seus escritos “falam a quem sabe ouvir, sem ter que tentar forçar mesquinhez ou mediocridade<sup>21</sup>” (BELLEZZA, 1977, p. 6).

Geno Pampaloni, antes do desaparecimento de Moravia e, precisamente em 1985, escreveu: “sem Moravia, a história da nossa narrativa é objetivamente impensável, no sentido de que não podemos imaginar o que teria sido<sup>22</sup>” (PAMPALONI, 1985, p.56, tradução nossa).

Moravia não ignorava o fato de ser criticado como tal e se dava conta que os conteúdos das suas obras não eram muito variados. Apesar disso, nunca deixou de defender a si mesmo, seu estilo e técnica narrativa. O crítico italiano Salvatore Battaglia exaltou os dons do escritor e, admitindo que esse, como o seu estilo, não tenham progredido com o tempo, admirava em Moravia o fato de que ele tenha “ensaiado a psicanálise, o freudismo, o surrealismo, o existencialismo, e ainda o ensaio<sup>23</sup>” (BATTAGLIA, 1961, p. 129, tradução nossa) não se limitando, então, a um único gênero.

Havia quem o julgasse moralista, mas seus escritos, de qualquer forma, apresentavam uma sociedade corrupta, na qual o homem é guiado pelos próprios caprichos e o sexo vence o amor. O motivo que aparecia

---

<sup>20</sup> (...) era un personaggio dell'Ottocento capitato nel Novecento, ma nello stesso tempo era modernissimo. Più moderno di ogni moderno (BELLEZZA, 1977, p.6).

<sup>21</sup> (...) parlano a chi si sa intendere, senza dover cercare per forza meschinità o mediocrità (BELLEZZA, 1977, p.6).

<sup>22</sup> Senza Moravia, la storia della nostra narrativa è oggettivamente impensabile, nel senso che non possiamo immaginare che cosa sarebbe stata (PAMPALONI, 1985, p.56)

<sup>23</sup> saggionato la psicanalisi, Il freudismo, Il surrealismo, l'esistenzialismo, ed anche Il saggiano (BATTAGLIA, 1961, p. 129)

frequentemente nos seus escritos, portanto, era o próprio sexo, mas não por isso, Moravia deveria ser definido como pornográfico, o que, obviamente, não condiz com a amplitude de sentidos de sua obra.

### 1.3 O Existencialismo e a indiferença

Há na crítica sobre a obra de Alberto Moravia uma estreita ligação entre seu estilo e a corrente existencialista. Como leitor assíduo e seguidor de Fiódor Dostoiévski, muitos traços de suas obras foram claramente inspirados no estilo do escritor russo. Para Moravia, Dostoiévski criou o existencialismo; além disso, sua admiração era tamanha que, para ele nada mais do que produzisse seria original, pois o autor já criara tudo aquilo que ele mesmo poderia fazer.

Por outro lado, encontramos esse tipo de admiração também direcionada a Alberto Moravia: em “Non fu Sartre, e neanche Camus il padre dell’esistenzialismo?” (“Não foi Sartre, nem tampouco Camus o pai do existencialismo?”) publicado no jornal *La stampa*, temos uma entrevista de Dacia Maraini, na qual conta aos estudantes das escolas romanas como, segundo ela, nasceu essa corrente filosófica que teve seu ápice na França. A escritora, que foi companheira de Moravia de 1962 a 1978, declarou que jamais presenciou o escritor dizer que ele foi o primeiro a mencionar o existencialismo, o que, para ela, é a verdade: “se se lê antes *Gli Indifferenti* e depois Camus e Sartre se vê que ele foi premonitório e precursor desse estilo”.<sup>24</sup> (MARAINI, 2014, tradução nossa).

Essa relação acaba tornando-se indispensável, uma vez que a subjetividade representa grande parte da literatura moderna, o que dá acesso às relações entre filosofia e literatura que, no panorama do século XX,

---

<sup>24</sup> (...) se si legge prima *Gli indifferenti* poi Camus e Sartre si vede che lui è stato premonitore e anticipatore di questo stile (MARAINI, 2014).



aparecem estreitamente fundidas, visto que ambas estão intrinsecamente ligadas às liberdades individuais. Além disso, como bem definiu Éder Alves Macedo:

Tanto os regimes ditatoriais e as guerras quanto os movimentos de contracultura, fatos que marcaram esse século, compõem uma equação de cujos fatores fazem parte as liberdades individuais e seus limites, bem como o sujeito concreto e seu papel no mundo – focos da filosofia existencialista. (MACEDO, 2012, p. 15).

Dito isso, é importante que tracemos um caminho através de algumas definições sobre o existencialismo para entender a relação dessa corrente filosófica com a obra do escritor Alberto Moravia.

Pode-se dizer que o existencialismo sartriano é uma das formas mais recentes de se pensar de modo consistente e engajado a relação entre filosofia e vida. A partir de combinações variadas, Jean-Paul Sartre (1905-1980) conseguiu trabalhar, sobretudo, as relações acerca da filosofia e existência, sendo um pensador com estatura própria, que pôde entre a crise das duas guerras, de fato, refletir sobre a condição e existência humanas, buscando para elas uma perspectiva de sentido. A teoria que o estudioso constituiu foi denominada Existencialismo Moderno:

A filosofia e a psicologia produzidas pelo francês Jean Paul Sartre, a partir da década de 1930, embasaram-se, principalmente, no método fornecido pela Fenomenologia de Husserl, na antropologia concretizada pelo Existencialismo de Kierkegaard e no horizonte teórico e epistemológico do Materialismo Histórico-Dialético. A síntese específica desses três elementos denomina-se Existencialismo Moderno. (SCHNEIDER, 2012, p. 390).

As teses do existencialismo encontraram uma relevância particular durante a Segunda Guerra Mundial, quando a Europa encontrava-se ameaçada tanto pela devastação material quanto psicológica e otimismo e inspiração pareciam muito distantes. Teses essas que foram difundidas e popularizadas pelos escritores franceses Albert Camus, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir nas décadas de 40 e 50 e tiveram influência nos anos seguintes, até podermos encontrá-las na pós-modernidade.

A atualidade geralmente é definida pelo humanismo, o que significa que a partir de certo momento (século XVII) a civilização passou a se pautar pela hegemonia do homem, a liberdade do pensamento ou a autonomia da razão. Sartre também pode ser definido como humanista, porém sua visão do homem e do mundo é bastante diferente dessa tradição. A filosofia moderna faz um esforço para compreender aquilo que designamos como a essência humana. Por exemplo, em René Descartes (1596-1650) encontramos a definição da subjetividade como ponto de partida para teoria e prática, o espírito humano como um ser pensante: no humanismo clássico o conhecimento começa na essência do objeto e se desdobra nos seus atributos – a essência é vista como atributo principal, que determina todas as qualidades naquilo que desejamos conhecer.

Sartre inverte essa perspectiva acentuando a tendência já trabalhada por Soren Kierkegaard (1813-1855) no século XIX, Martin Heidegger (1889-1976) e Karl Jaspers (1883-1969), pensadores existenciais, que seria considerar antes de tudo a existência humana e depois a essência. Não existe qualquer determinação necessária que defina o homem antes que ele venha a existir – é isso que nos permite conhecer a realidade humana, o que é algo singular, pois fora o homem, tudo que compõe o mundo obedece a uma determinação prévia, porém, no caso do homem a própria existência é o dado primordial. Essa teoria é muito bem explicada no texto *O existencialismo é um humanismo*, de 1946, no qual Sartre visa esclarecer o pensamento existencialista e principalmente defendê-lo de uma série de críticas. O texto é iniciado com um relato acerca de críticas dos comunistas, que acusavam o existencialismo de “incitar as pessoas a permanecerem no imobilismo do desespero”; de ser uma “filosofia contemplativa”, o que necessariamente o reconduziria a uma filosofia burguesa; de “ênfatizar a ignomínia” humana e de “negar a solidariedade humana”. Ainda são destacadas as críticas cristãs, que os acusavam de “negar a realidade e seriedade dos empreendimentos humanos” (SARTRE, 1946, p. 2)

Ao entender essa teoria, nos damos conta de que o homem não tem essência nem determinação prévia, existe sem uma razão que o explique integralmente, bem por isso, no centro da concepção existencialista da

realidade humana está a noção de liberdade, pois o homem será aquilo que escolher fazer de si mesmo, há a liberdade de escolha, onde a única opção que não podemos fazer é a de deixarmos de ser livres, porém, como consequência, a responsabilidade é a contrapartida da liberdade. A perspectiva humana é desligada do divino, ao me construir é como se estivesse propondo a todos os demais os valores da existência.

Sartre procurou, ainda, ser fiel à dialética proposta por Marx – que trata da tensão entre o sujeito e as condições na qual ele está inserido: só existe história na medida em que existem indivíduos – o contexto histórico não anula a singularidade do indivíduo. Para o dinamarquês Kierkegaard, considerado, pelo escritor lusitano Vergílio Ferreira “o pai ou o avô” (FERREIRA, 1981, p. 173) dos existencialistas, a liberdade é atributo do ser. Por esse motivo Kierkegaard tornou-se primordialmente um existencialista, pois se contrapôs precisamente à filosofia sistemática de Friedrich Hegel (1770-1831), de “atribuir seu foco de estudo ao indivíduo concreto.” (MACEDO, 2014, p. 15).

João da Penha, em “O que é Existencialismo” esclareceu bem essa questão:

Inicialmente empolgado, como a maioria de seus contemporâneos, pelas ideias de Hegel, Kierkegaard logo depois se oporia energeticamente ao intento hegeliano de condensar a realidade num sistema. Mediante um sistema, pretende-se explicar tudo, abarcar tudo, de modo a estabelecer uma visão total da realidade, em seus mínimos aspectos, a partir de determinados princípios que se interligam ordenadamente. A ambição de Hegel foi justamente a de integrar, no que denominou Ideia Absoluta, toda a realidade do mundo. No processo que conduz a essa culminância, o indivíduo nada mais é do que uma de suas fases. (PENHA, 1983, p. 20)

E ainda Jean-Paul Sartre, em *Questão de método* busca esclarecer em que aspectos há distinções entre as metodologias de Hegel e Kierkegaard:

Para Kierkegaard, pouco importa que Hegel fale de “liberdade para morrer” ou que descreva corretamente alguns aspectos da fé, o que ele critica no hegelianismo é o fato de negligenciar a insuperável opacidade da experiência vivida. Não é somente, nem sobretudo, no nível dos conceitos que está o desacordo, mas antes no da crítica do saber e da delimitação de seu alcance (SARTRE, 1966, p. 13-14).

A filosofia da existência não só comporta como exige múltiplas formas de expressão, como a literatura, e essa a relação que mais nos interessa aqui. Em *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, de Walter Kaufmann, é trabalhada a estreita relação entre o filósofo dinamarquês e o escritor russo Fiódor Dostoiévski. Kaufmann destaca o escritor como uma das grandes vozes representativas dessa filosofia na literatura e aponta *Notas do subsolo*, de 1864, obra na qual Alberto Moravia escreveu o prefácio na versão italiana, como um marco da filosofia existencialista, pois há nela a ruptura dos paradigmas da época. Para o filósofo, *Notas do subsolo* é o retrato de uma “inflexível concentração no lado escuro da vida interior do homem”<sup>25</sup> (KAUFMANN, 1960, p. 13, tradução nossa)

Segundo Kaufmann, apesar de Kierkegaard ter falecido nove anos antes da primeira publicação de *Notas do subsolo*, a participação do filósofo no que diz respeito à sistematização do existencialismo não seria completa sem a presença da obra de Dostoiévski - os dois autores complementam o sentido primário daquilo que mais tarde seria denominado existencialismo. Para Vergílio Ferreira, disseminador do existencialismo, as questões que fazem deste uma filosofia pertinente à modernidade, influenciaram concomitantemente a produção literária posterior ao neorrealismo, surgindo obras em que predominaram a subjetividade e aspectos ligados à existência do indivíduo. Dessa forma é possível notar que o existencialismo, assim como a literatura “existencialista”, surgiu como resultante de aspectos históricos próprios do século XX.

De acordo com Éder Alves Macedo no cenário posterior à Segunda Guerra Mundial:

O existencialismo, representado pelo filósofo francês Jean-Paul Sartre, tomou ares ideológicos, isto é, a filosofia expandiu-se além das fronteiras do academicismo e da expressão de temáticas afins. Conquanto jamais Kierkegaard ou o filósofo alemão Martin Heidegger tenham se declarado existencialistas – e tenham sido precursores da filosofia -, em Sartre, o existencialismo tornou-se base de um conjunto

---

<sup>25</sup> (...) uncompromising concentration on the dark side of man's inner life. (KAUFMANN, 1960, p. 13)

ideológico que buscava aliviar todos os campos do pensamento” (MACEDO, 2014, p. 19)

Justamente por esse motivo, o existencialista francês buscou ligar essa filosofia ao marxismo, em destaque na época. O pós-guerra da década de 40 na Europa foi um cenário perfeito para o surgimento de novas ideias, uma vez que as marcas deixadas pela guerra geraram o inconformismo diante dela, - eis o motivo de o existencialismo sartriano tornar-se mais que uma filosofia, mas quase uma postura a ser adotada. “Sob essa ótica, em detrimento de Kierkegaard e Heidegger integrarem as raízes teóricas dessa filosofia, que a seguir, formará pensadores como Merleau-Ponty, Karl Jaspers e Albert Camus, é em Sartre que o existencialismo tornou-se integrante das dialéticas que, de fato, constituem o ideário moderno pós-Segunda Guerra no mundo.” (MACEDO, 2014, p. 21)

Dacia Maraini descreve Alberto Moravia como protagonista dessa temporada na qual havia uma grande vontade de viver e ressurgir, após uma guerra mortal que destruiu e mortificou Roma. Segundo Maraini, Moravia procurou, em suas obras, colher essas ideias de vitalidade que nasciam dos destroços de uma guerra terrível e o fazia perfeitamente com ironia. Para ela, *Gli indifferenti* propôs uma nova forma de ver o mundo que se distanciava do *verismo* e do naturalismo; estava propondo aquilo que na França triunfou, então, como o existencialismo. Sartre e Camus vieram depois. Esse romance de Moravia foi escrito nos anos de 1920, e foi um “absoluto precursor a respeito do tema do existencialismo”<sup>26</sup> (MARAINI, 2014, tradução nossa):

O existencialismo não foi só uma atitude mental, filosófica, mas também uma linguagem destacada, que compreendia a dor, mas tomava distancia dela; essa era uma novidade para a literatura mundial e é aquilo que retomou Camus com *O estrangeiro* e Sartre com *A náusea*: uma dor projetada sobre as coisas que não se conta, mas se representa de maneira crua e destacada <sup>27</sup>(MARAINI, 2014, tradução nossa).

<sup>26</sup> (...) assoluto precursore rispetto il tema dell'esistenzialismo (MARAINI, 2014).

<sup>27</sup> (...) l'esistenzialismo non è stato solo un atteggiamento mentale, filosofico ma anche un linguaggio distaccato, che comprendeva il dolore ma ne prendeva le distanze; questa era una novità per la letteratura mondiale ed è quello che ci hanno restituito Camus con “Lo straniero” e Sartre con “La nausea”: un dolore proiettato sulle cose che non si racconta ma si rappresenta in maniera cruda e distaccata (MARAINI, 2014).

Social e literariamente, vimos que o século XX tem como característica marcante certo desejo de confronto com o século anterior. Nele, o subjetivismo passou a fazer parte da constituição da obra de arte. Em “Reflexões sobre o romance moderno”, Anatol Rosenfeld busca os pontos que distinguem o romance moderno de sua tradição, ou ainda, “dos paradigmas românticos e realistas latentes no século XIX”. (MACEDO, 2014, p. 62). Rosenfeld se aprofunda na relação entre pintura e literatura. Para ele, “o expressionismo e, por conseguinte a literatura moderna foram responsáveis pela ruptura de uma “ilusão de absoluto” presente na perspectiva da pintura clássica e na estrutura da narrativa moderna; apontando, dessa forma, para a consciência humana como ponto de partida:

O narrador, no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, submerso na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas” (ROSENFELD, 1969, p. 82).

Sob essa perspectiva, Walter Kaufmann, em *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, tinha razão ao estabelecer como embrião do existencialismo moderno a atuação de Kierkegaard e Dostoiévski. “Para ele, muito embora não tenha tido acesso um à obra do outro, eles se mostram complementares no que concerne à representação das questões existenciais que representavam o indivíduo concreto, bem como se contrapunham ao sistema hegeliano de representação e análise da realidade”. (MACEDO, 2012, p. 65). Adorno definiu a obra do escritor russo como um divisor estético e temático:

[...] o romance psicológico teve seus objetos sarrupados diante de seu próprio nariz: com razão observou-se que, numa época em que os jornalistas se embriagavam sem parar com os feitos psicológicos de Dostoiévski, a ciência, sobretudo a psicanálise freudiana, há muito tinha deixado para trás aqueles achados do romancista. Aliás, este louvor repleto de frases feitas acabou não atingindo o que de fato havia em Dostoiévski: se porventura existe psicologia em suas obras, ela é uma psicologia de caráter inteligível, da essência, não do ser

empírico, dos homens que andam por aí. E exatamente nisso Dostoiévski é avançado (ADORNO, 2003, p.57).

Para ele, o escritor vai além da relação psicológica com o mundo, escrevendo um conteúdo do qual nem o realismo tradicional, nem a psicologia do século XIX davam conta mais. Havia uma revolução estrutural que conduzia romances como os de Dostoiévski: agentes externos como uma sociedade sempre mais alienante, o afirmar-se do mundo da tecnologia e do lucro a todo custo, a diminuição do valor da arte provocaram uma anomalia interna no sistema narrativo clássico, na qual a crise não é mais o momento de ruptura que interrompe a estabilidade inicial, mas ponto de partida para a ação narrativa, justamente as mesmas características que também se encontram em *Gli Indifferenti*. Segundo Amanda Barbagli:

A prosa moraviana, do ponto de vista formal e estilístico, tem bem pouco de moderno (se por moderno, na primeira metade do 900, queremos dizer o romance de inspiração modernista, dentro do qual se pode englobar a obra de Svevo e Pirandello); evidentes são ao contrário as influências do romance psicológico dostoiévskiano, o qual aborda uma tendência à racionalização do sentimento quase ensaística. Em Alberto Moravia os personagens finalmente encontraram o autor e seus instrumentos narrativos, mas não encontraram a si mesmos [...] A crise do personagem moraviano aparece mais profunda e moderna do que aquela dos seus ineficazes antecessores: visceral, antropológica, existencial. A vanguarda de Moravia está justamente nessa ideia de crise. (BARBAGLI, 2012, p. 10)

Pode-se encontrar esse tema da crise unindo as obras das três primeiras décadas da produção moraviana. Os conceitos fundamentais da obra de Moravia não divergem muito daqueles do existencialismo. O julgamento dos críticos é unânime ao definir *Gli indifferenti* um romance pré-existencialista, não apenas por razões cronológicas, mas também e, sobretudo, porque todos os temas do existencialismo estão já presentes desde o primeiro romance embora talvez no estado inicial.

Símbolo da decadência geral da sociedade burguesa, o romance conta a história de uma família composta por Maragrazia Ardengo, seu amante Leo e

os dois filhos Carla e Michele. Estes são incapazes de reagir à condição de falência econômica e moral que a família atravessa e opor-se ao amante da mãe, interessado na posse da casa da família e substituir a amante pela filha dela, mais jovem e desejável. Há ainda Lisa, ex-amante de Leo e amiga de Maragrazia, que mantém uma paixão insana pelo jovem Michele, sobre o qual projeta o desejo de uma juventude que não possui mais. No fim há uma emblemática cena de uma dança de mascarados onde estão Maragrazia e a filha. A máscara, imóvel e estática representa a indiferença e apatia das personagens que a usam. A alienação que Moravia descreve é uma alienação vital cruzada com uma profunda incomunicabilidade existencial.

Carla e Michele podem ser denominados heróis existencialistas, que são conscientes da própria condição no mundo e a relação entre sujeito e realidade é resolvida a partir da incapacidade de sentir e agir segundo esquemas pré-delimitados. A psicologia dessas personagens vem em contraste com a da mãe Maragrazia, o amante Leo e da amiga Lisa, personagens que falam e agem perfeitamente integrados na realidade da qual fazem parte.

A relação problemática entre personagens e realidade é uma das consequências de um amplo projeto de experimentação formal que o próprio Moravia definiu no ensaio *L'uomo come fine* como uma questão importante na composição do primeiro romance. Há a clara influência do teatro nessa obra: a tentativa de criar uma “tragédia em forma de romance” (MORAVIA, 1964, p. 65) implica na superação dos propósitos meramente literários do autor.

A crise existencial acaba por libertar Carla e Michele da máscara social que tinham que manter diante da vida. A dramaticidade dessa obra pode-se dizer que reside nisso: não há um modo de existência alternativo à burguesia para eles, os irmãos continuam a existir naquela realidade, mas se tornam como uma paródia do personagem que deveriam interpretar se não tivessem perdido a máscara. A não-escolha e a indiferença é para eles uma rebelião, uma recusa e única forma de salvação.

Assim como a indiferença, a desobediência de Luca em *La disubbidienza* parece ser, num primeiro momento, uma simples forma de revolta e rebelião contra o mundo, características comuns da adolescência. Mas no fundo podemos interpretar como uma intensa percepção acerca da



sociedade e do mundo e de uma forma integração, uma vontade de que o ser humano melhora; e é aí que podemos encontrar o existencialismo. Luca é a todo momento um ser humano consciente daquilo que se passa em sua vida, além de seus atos e as consequências a partir deles. Há em vários momentos na obra a presença de atitudes de Luca voltadas para a indignação diante de atos de seus pais, o que nos remete à teoria existencialista de que somos responsáveis não somente por nós, mas por toda uma vida em comunidade. Talvez Luca tivesse já essa consciência mesmo que inconscientemente, tomando, portanto atitudes de revolta, quando, na verdade, o que ele queria era fazer-se notar, buscando que todos à sua volta fizessem por onde viver num mundo melhor.

## **CAPÍTULO 2: O LONGO CAMINHO PERCORRIDO PELO ROMANCE DE FORMAÇÃO MODERNO**

Após delinear um breve panorama sobre a literatura italiana da qual participa Alberto Moravia, destacando influências e relações sofridas pelo autor em sua obra, faz-se necessário neste momento também um panorama acerca do gênero utilizado como foco teórico desta pesquisa, o *Bildungsroman*. Porém, antes de buscar a especificidade desse gênero romanesco, é importante destacar a natureza do próprio romance moderno, buscando entender os pressupostos que tornam possível a entrada da juventude como protagonista na produção romanesca moderna.

O romance moderno aparece como um espelho da burguesia, que nasce após o fim da civilização e ordem feudais, marcado pela revolução política na França e industrial em toda a Europa que, não por acaso, se torna destinatária e protagonista desse novo tipo de romance. O mundo muda rapidamente, de modo que se faz necessário saber transformar-se para acompanhá-lo e responder às exigências desse mundo capitalista dominado pelo dinheiro e por tendências cada vez mais efêmeras. Além disso, a reestruturação social, que envolveu a migração do campo para a cidade e a ampliação no mercado de trabalho permitiu às pessoas a aquisição de uma liberdade antes desconhecida, que favoreceu uma interioridade mais complexa e, assim por dizer, inquieta.

Nesse período, segundo Silvia Larese, pela primeira vez, graças, sobretudo à influência de Rousseau, há uma valorização da infância e da adolescência, agora concebidas como um potencial de riqueza e de diversidade em relação à idade adulta (LARESE, 2012, p.5). Passa a se entender, então, que os jovens têm a possibilidade de decifrar e dominar o presente melhor do que qualquer outra idade, pois possuem o dinamismo essencial para interpretar uma realidade em fase transitória, uma vez que eles mesmos se encontram nessa fase entre inocência e razão.

Silvia Larese destaca características fundamentais do romance burguês a partir do estudo crítico do inglês Ian Watt. O estudioso coloca o nascimento do gênero na Inglaterra do século XVIII, que através das obras de Defoe, Richardson e Fielding, inicia as bases para o desenvolvimento deste em toda a Europa. Há uma nova definição de realismo, embarcada na percepção

individual em grau de colher a realidade através dos sentidos, que “veio para marcar a linha divisória com a produção narrativa anterior” (LARESE, 2012, p.5).

O critério de aderência do real se manifesta em todos os aspectos, a partir dos personagens. Eles vêm indicados por um nome próprio largamente difundido que permite identificá-los como seres humanos particulares e não mais como tipos abstratos, são inseridos em um contexto social definido graças a uma maior meticulosidade na descrição dos espaços (LARESE, 2012, p.6). As tramas não são mais derivadas dos mitos ou das lendas, mas são inventadas ou baseadas, em parte, em histórias verdadeiras; a percepção do tempo também adquire um novo significado: o protagonista se desenvolve dentro da história e os episódios são postos em correlação entre eles por relações casuais (LARESE, 2012, p.6). Além disso, nota-se que a linguagem é exclusivamente descritiva e denotativa.

Um dos aspectos predominantes apresentados ao leitor, desde os primórdios da literatura é a trajetória do herói, que na maioria das vezes apresenta-se já formado, adulto na obra. Mas o que seria necessário saber um jovem para tornar-se completo, como se formaria sua personalidade ou caráter e como essa transição viria representada na literatura? Isso nos leva quase que diretamente ao gênero ou subgênero romanesco ao qual queremos chegar neste tópico, o *Bildungsroman*, termo oriundo do alemão que significa, como já traduzido, romance de formação ou de aprendizado, cuja principal característica é retratar o desenvolvimento do protagonista da vida jovem à adulta, seu amadurecimento e relação com a sociedade para a construção de sua personalidade, de seu caráter.

É no século XVIII que o gênero desponta na Europa, período que pode ser considerado de prosperidade e amadurecimento político, e a obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe é considerada precursora e modelo inequívoco no decorrer da primeira metade do século XIX. No centro dos romances está a “questão da formação do indivíduo e desenvolvimento de suas potencialidades sob determinadas condições sociais e históricas” (MAZZARI, 1999, p. 64). O herói passa por um processo que o

leva a um estado consciente e amadurecido, realizando um primeiro passo nesse sentido, com a recusa dos ideais e caminhos burgueses preestabelecidos, há uma tensão entre o real e o potencial e uma interação entre o indivíduo particular e a sociedade. São inúmeros os escritores que, desde a publicação do *Wilhelm Meister*, buscaram estabelecer um diálogo, ainda que tardio, com este romance, dentre eles, Alberto Moravia, cuja obra aproveitou as temáticas da adolescência, sexualidade, existencialismo e alienação do indivíduo.

Ao publicar *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister* entre os anos de 1795 e 1796, Goethe “cria” esse gênero mais tarde denominado romance de formação que, segundo críticos, foi a mais importante contribuição alemã à história do romance ocidental. “A partir de meios estéticos até então inéditos na literatura alemã, Goethe empreendeu a primeira grande tentativa de retratar e discutir a sociedade de seu tempo de maneira global, ou primeira manifestação alemã significativa do ‘romance social burguês’” (MAZZARI, 1999, p. 65). Marcus Vinicius Mazzariapresenta três características fundamentais do gênero a partir de um estudo acerca de uma carta do protagonista, que aparece no *Meister*, sendo eles: Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e Harmonia (a “inclinação irresistível” por formação harmônica). (MAZZARI, 1999, p. 65).

O desenvolvimento da literatura alemã sofreu, ainda segundo Mazzari, de maneira poderosa o influxo da obra de Goethe:

À medida que o desenvolvimento da sociedade burguesa foi tornando cada vez mais precária a possibilidade de uma integração harmônica entre indivíduo e meio social, os escritores foram também, gradativamente assumindo um posicionamento cada vez mais crítico em relação ao clássico goethiano.(MAZZARI, 1999, p. 68).

Sua temática fundamental consiste:

A trajetória de um indivíduo particular que, vivenciando as mais diferentes experiências, aspira ao desenvolvimento pleno de suas potencialidades e uma integração harmônica e fecunda com a sociedade a que pertence, o *Bildungsroman* mostra-se como uma expressão específica da ‘utopia de tempo’. A representação do herói é feita como um ‘estar a

caminho', mais do que a meta alcançada (MAZZARI,1999, p. 69).

Jovem de família burguesa, espera-se que Wilhelm Meister assuma o cargo de comerciante assim como seu pai, proprietário de uma empresa, tradição em sua família. O jovem, porém, é amante das artes, em especial do teatro, o que possui certa carga autobiográfica, uma vez que o próprio Goethe possuía esse histórico. A presença desse amor pela arte se dá desde criança na vida de Meister, presença essa que podemos perceber a partir de cenas como a de quando o garoto ganha de presente fantoches e se mostra extremamente satisfeito com o fato. Além disso, o pequeno Meister era, por assim dizer um contador de histórias para seus amigos através de pequenas apresentações teatrais.

A formação de Wilhelm Meister é cercada por paixões e descobertas, entre elas, a primeira foi por uma atriz supostamente grávida que possuía outro amante e desaparece no decorrer da trama. O jovem tenta inserir-se no mundo burguês ao qual pertence, mas sua paixão artística logo se destaca, pois em uma de suas viagens para seu pai, como comerciante reencontra antigos amigos atores com os quais funda um grupo de teatro cigano.

O Meister é o grande exemplo do romance que traz um personagem em conflito entre o eu e o mundo. O desenvolvimento dessa desordem interior é colocado em choque com os ideais e a estrutura socioeconômica de uma sociedade capitalista e autoritária. Segundo Georg Lukács, “a realização dos ideais humanistas é neste romance não só o parâmetro para julgar as diversas classes e seus representantes, como também a força propulsora e o critério da ação de todo o romance” (LUKÁCS, 2006, p.558). A solução aparece em Meister na obtenção de uma formação educacional e profissional adequada para que pudesse manifestar-se dentro dessa.

Valentina Mascaretti delineia uma perspectiva de que o romance de formação “não surgiu de repente como um fungo literário, mas que nasceu gradualmente, recolhendo hereditariedade de gêneros que estavam ficando cada vez mais fracos, porém sem nunca desaparecer de vez, e fundindo-se com gêneros ainda plenamente vitais” (MASCARETTI, 2007, p. 35). Também

segundo Silvia Larese, as influências que contribuíram determinadamente para o desenvolvimento do gênero vêm de muito longe, dos grandes romances de cortesia do século XII, nascidos da política cultural que Carlos Magno implantou para unificar as populações do seu império sob a bandeira do cristianismo. Os componentes narrativos medievais tinham como base a figura do santo. No clima das guerras de religião os nobres cavaleiros eram idealizados a ponto de tornarem-se uma perfeita síntese de virtude. Era presente a temática da busca formativa através das viagens, elemento chave do *Bildungsroman* moderno (LARESE, 2012, p.11).

Outra influência decisiva para o romance de formação é aquela representada pela literatura picaresca – o romance moderno tinha seus próprios precursores na França e Espanha já a partir do século XVI quando surgiram formas literárias que buscavam uma representação fiel da dimensão cotidiana, o que Bakhtin definiu “releitura carnavalesca da épica”, ou seja, não havia mais heróis e gestos heróicos, mas personagens humildes e eventos banais que causavam o riso e a paródia através da descrição dos aspectos mais baixos e desprezíveis da realidade (BAKHTIN, 1979, p.445). Nesse tempo o romance era uma estrutura narrativa aberta que fundia temas, estilos e registros linguísticos diversos dando vida a prosas narrativas como *Gargantua e Pantagruel* de François Rabelais, ou, em seguida, *A vida de Lazarillo de Tormes* que inaugura na Espanha o nascimento do romance picaresco que, segundo Mario Domenichelli, inicia “a maturação de um consciente individualismo burguês” (DOMENICHELLI, 2007, p.19) do momento em que Lazarillo obtém uma posição respeitável na sociedade.

Outro autor que se ocupa do tema é Mikhail Bakhtin, que em *Estética da Criação Verbal* trata do romance de formação e o distingue do romance de educação. Bakhtin destaca o fato de que na maioria dos romances conhecemos apenas a imagem da personagem pronta, a estrutura interior do romance postula a imutabilidade do protagonista, a firmeza da imagem, o aspecto estático de sua unidade:

A despeito de todas as possíveis diferenças de construção na própria imagem da personagem não há movimento, não há formação. A personagem é aquele ponto

imóvel e fixo em torno do qual se realiza qualquer movimento no romance. A permanência e a imobilidade interna da personagem são a premissa do movimento do romance. A análise dos enredos romanescos típicos mostra que eles pressupõem uma personagem pronta, imutável, pressupõem uma unidade estática dessa personagem. O movimento do destino e da vida dessa personagem pronta é o que constitui o conteúdo do enredo; mas o próprio caráter do homem, sua mudança e sua formação não se tornam enredo. É esse o tipo dominante de romance. (BAKHTIN, 2010, p. 218).

No *Bildungsroman* há a imagem do homem em formação, essa formação ganha significado de enredo. Bakhtin fala ainda da diversificação nos tipos de formação do homem, apresentando-nos alguns tipos de romances de formação, dependendo do grau de assimilação do tempo histórico real.

A formação é possível, segundo o autor, nos tempos cíclicos, sendo que no tempo idílico “pode-se mostrar a trajetória do homem entre a infância e a mocidade e entre a maturidade e a velhice, revelando-se todas as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo que no homem se processam com a mudança de idade” (BAKHTIN, 2010, p. 219). Há outro tipo de formação cíclica que mantém sua ligação com as idades, vai do idealismo juvenil (e natureza sonhadora) à sobriedade madura e praticismo.

Esse tipo de romance de formação é caracterizado pela representação do mundo e da vida como experiência, como escola, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade com esse ou aquele grau de resignação. (BAKHTIN, 2010, p. 220).

O terceiro tipo de romance de formação consiste no tipo biográfico, no qual já não existe elemento cíclico, pois a formação passa por etapas individuais singulares, a formação se processa no tempo biográfico. “Aqui a formação é o resultado de todo um conjunto de mutatórias condições de vida e acontecimentos, de atividade e de trabalho” (BAKHTIN, 2010, p. 221).

Há um quarto tipo, o didático-pedagógico, no qual se representa o processo pedagógico da educação no próprio sentido do termo. Segundo Bakhtin, o quinto e último tipo é o mais importante, no qual a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica:

A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriores, a formação do homem transcorria sobre o fundo imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. Se ocorriam mudanças nesse mundo, estas eram periféricas, não lhe afetavam os fundamentos essenciais. O homem se formava, se desenvolvia, mudava no âmbito de uma época. O mundo presente e estável nessa presença exigia do homem certa adaptação a ele, conhecimento das leis da vida presentes e subordinação a elas. Formava-se o homem e não o próprio mundo: o mundo, ao contrário, era um imóvel ponto de referencia para o homem em desenvolvimento. A formação do homem era, por assim dizer, assunto pessoal dele, e os frutos dessa formação também eram de ordem privado-biográfica; no mundo tudo permanecia em seus lugares. (BAKHTIN, 2010, p. 222).

Esse é o tipo realista, no qual o tempo histórico é assimilado no romance a todos seus momentos essenciais. Os comentários de Bakhtin acerca do romance de formação alcançam, em parte, a narrativa de Moravia, que dialoga com o gênero ao traçar o percurso de amadurecimento/formação de seu herói – aspecto fundamental em qualquer “narrativa de formação”. Romances como *La disubbidienza* estão inscritos, assim, dentro de uma perspectiva de formação do indivíduo a partir da compreensão de sua sexualidade; do vigor da vida, que desperta tão intensamente no protagonista Luca. Nesse sentido, mais do que nunca a experiência do outro/do corpo do outro se faz necessária e fundamental para sua própria construção da identidade.

Ainda hoje, o ensaio relativamente recente de Franco Moretti (1999) sobre o romance de formação representa o ponto de partida para quem deseja aproximar-se do tema, sendo um dos textos mais completos sobre o assunto. Como destaca Valentina Mascaretti, “a incerteza terminológica nada mais é do que o aspecto exterior de uma profunda confusão teórica” (MASCARETTI, 2007, p.25). Este gênero é examinado de fato com muita aproximação, tanto que frequentemente se ouve dizer que todos os romances, no fundo, podem dizer-se de formação (LARESE, 2012, p.7) talvez seja necessário reestabelecer cientificidade e fornecer parâmetros obrigatórios.

Uma síntese eficaz sobre o argumento nos oferece Cesare Giacobazzi:



O Bildungsroman narra os acontecimentos biográficos de um herói que, através de experiências heterogêneas, alcança o objetivo de dar forma orgânica, racional e completa à própria individualidade [...] e as incompreensões entre as diversas gerações e os sexos, os conflitos entre conservação e inovação, entre as razões do coração e aquelas do intelecto, entre idealização e realidade, constituem o fundo de cada acontecimento que diz respeito ao herói <sup>28</sup> (GIACOBazzi, 2001, p. 49-50, tradução nossa).

Karl Von Morgenstein em suas conferências sobre o assunto, se ocupou dos romances alemães do fim do século XVIII, com um olhar aprofundado sobre a obra de Goethe, e além de caracterizar o gênero, foi o primeiro a entender que o tema da formação envolvia contemporaneamente o leitor e o protagonista da trama e por consequência previa ainda uma evolução interior do autor.

Dilthey, ao contrário,

Sobre o estoque de raciocínios que Hegel propunha nas suas aulas de estética e que viam no romance o lugar de confronto ideal entre “poesia do coração” e “prosa da realidade”, foi o primeiro a realçar como o final de cada formação tendia à harmonização entre indivíduo e mundo exterior. Essa é a peculiaridade mais importante da experiência alemã <sup>29</sup> (LARESE, 2012, p. 8-9, tradução nossa).

Franco Moretti precisa: “o Bildungsroman constitui uma das mais harmoniosas soluções jamais oferecidas a um dilema arraigado à civilização burguesa moderna: o conflito entre o ideal da autodeterminação e as exigências, igualmente imperiosas, da socialização<sup>30</sup>” (MORETTI, 1999, p.17, tradução nossa). Iniciando suas pesquisas em 1979 sobre o assunto, sua obra seria publicada em 1985, desde então o autor já era consciente do quanto a

<sup>28</sup> Il *Bildungsroman* narra le vicende biografiche di un eroe che, attraverso esperienze eterogenee, raggiunge l'obiettivo di dare una forma organica, razionale e compiuta alla propria individualità [...] E le incomprensioni tra le diverse generazioni e i sessi, i conflitti tra conservazione e innovazione, tra le ragioni del cuore e quelle dell'intelletto, tra idealità e realtà, costituiscono lo sfondo di ogni vicenda che riguarda l'eroe (GIACOBazzi, 2001, p. 49-50).

<sup>29</sup> (...) sulla scorta dei ragionamenti che Hegel proponeva nelle sue lezioni d'estetica e che vedevano nel romanzo il luogo di scontro ideale tra “poesia del cuore” e “prosa della realtà”, fu il primo a mettere in luce come il finale di ogni formazione tendesse all'armonizzazione tra individuo e mondo esteriore. Questa è la peculiarità più importante dell'esperienza tedesca (LARESE, 2012, p. 8-9).

<sup>30</sup> Il *Bildungsroman* costituisce una delle più armoniose soluzioni mai offerte a un dilemma connaturato alla civiltà borghese moderna: il conflitto tra l'ideale dell'autodeterminazione e le esigenze, altrettanto imperiose, della socializzazione (MORETTI, 1999, p.17).

cena cultural havia se modificado. Moretti inicia sua discussão citando também *Os anos de aprendizado de Wilhem Meister* como representante do grande arquétipo do *Bildungsroman*, exemplo disso é a trajetória do protagonista, bem ilustrada no quarto capítulo, quando este chega a uma cidadezinha de província na qual permanece por alguns dias, a partir disso o autor explica como passou a buscar a chave do romance, que pode ser justamente a tranquila e regular repetição de episódios, na qual deveria estar o verdadeiro segredo do livro e, então, arquétipo do *Bildungsroman*. A contribuição decisiva de Goethe foi ter tornado narrativamente ativa e interessante a realidade cotidiana.

O *Meister* participa do mesmo estado de ânimo: seus episódios têm de norma um interesse narrativo limitado, mas não são privados de algum interesse. E assim, segundo Moretti, a leitura do romance se torna, pela primeira vez na história, uma “paixão calma<sup>31</sup>” (MORETTI, 1999, p. IX-X, tradução nossa).

O cotidiano que se torna interessante parece uma estranha ideia. Para exemplificar tal definição, Moretti usa um pensamento hegeliano, que é dado como sentido para “pintar coisas ordinárias, de que apenas nos “damos conta” no dia a dia”, escrita nas páginas da *Estética*, dedicadas à pintura holandesa (MORETTI, 1999, p. XI, tradução nossa). Quer dizer que, examinando mais de perto, o cotidiano holandês se transfigura, torna-se um símbolo da história universal, o início da idade moderna, em efeitos. E esta valorização do cotidiano pela história reverbera na análise do *Bildungsroman* conduzida por Mikhail Bakhtin no ensaio “O romance de educação e o seu significado na história do realismo”. Esse, por sua vez, escreve que nessa forma literária o homem surge junto ao mundo, reflete em si o surgir histórico do próprio mundo. Sobre isso, Moretti destaca que para ele a linha principal do romance de formação consiste no rebaixar a história ao nível da experiência ordinária, não vice-versa (apud MORETTI, 1999, p. XII). No *Bildungsroman* se atua, escreve ainda Bakhtin, a padronização do tempo histórico, mas padronizar a história significa aqui mantê-la a uma distância segura, separando o destino do singular das grandes ondas coletivas.

---

<sup>31</sup> (...) passione calma (MORETTI, 1999, p. IX-X).

O autor ainda se baseia em Bakhtin para explicar que no ponto de passagem entre duas épocas o Romance de Formação se coloca também entre duas classes sociais: burguesia e aristocracia. É a história do jovem Wilhem Meister, de Elizabeth de *Orgulho e Preconceito*, de Julien Sorel, de Lucien de *Ilusões Perdidas* e outros personagens de Dickens ou George Eliot. A dupla face da classe dominante desaparece definitivamente apenas com *A educação sentimental*. Há uma tentativa de compromisso; a *Teoria do romance* de Lukács vê a essência da estrutura romanesca e sucede assim: romance após romance o herói do *Bildungsroman* não volta os próprios passos à burguesia da propriedade, mas apenas até o mundo aristocrático que se sente, no fundo, infinitamente mais propício. Ao invés de definir o burguês como um novo tipo humano, quase o assemelham ao tipo aristocrático (MORETTI, 1999, p. XIII). Essa presença de burguesia e aristocracia no *Bildungsroman* se pode talvez explicar com a hipótese de que a classe burguesa tenha reutilizado traços típicos do modo de vida aristocrático, que o burguês, então seja um tipo de compromisso vivente entre si mesmo e a velha classe dominante.

Além de burgueses e aristocráticos, Moretti questiona o romance de formação dos outros (mulheres, negros da América, etc.), e parece que o jovem pequeno burguês europeu tenha determinado e monopolizado a estrutura. Quando fora desse mundo o *Bildungsroman* se torna difícil de escrever porque se torna difícil de imaginar.

Uma juventude mais breve, mais dura e ainda mais para os heróis desses romances. Uma juventude sem desejo, esta a realidade do *Bildungsroman* “proletário”, que o torna quase incomparável a obras como o *Meister* ou *Ilusões Perdidas*. Neste tipo de romance “se fala de disciplina muito mais do que de revolta<sup>32</sup>” (MORETTI, 1999, p. XVI, tradução nossa), pois há aqui a distinção e evolução entre os primeiros modelos do *Bildungsroman* alemão e seu desenvolvimento com o passar dos anos. Em outros países da Europa, o modelo do *Bildungsroman* canonizado em seu país de origem amplia-se e alcança a mesma esfera de aceitação da crítica e dos leitores na modernidade. Ao contrário do *Bildungsroman* proletário, o que vemos no *Meister*, segundo Moretti, é que o estado estagiário dos jovens não é mais o

---

<sup>32</sup> (...) si parla di disciplina molto più che di rivolta (MORETTI, 1999, p. XVI)

lento e previsível caminho para o trabalho do pai, mas a incerta exploração do espaço social: viagens e aventuras, ociosidade, etc. Exploração necessária porque os novos desequilíbrios e as novas leis do mundo capitalista tornam aleatória a continuidade entre as gerações e impõem uma mobilidade antes desconhecida (MORETTI, 1999, p.4).

A primeira fórmula do Bildungsroman nos traz um *happy ending* sem marcas na qual o jovem se torna um burguês modelo inserido na sociedade. Moretti nota como o preço dessa felicidade burguesa seja a renúncia ao valor da liberdade: os protagonistas de fato podem sentir-se realizados somente no interior dos muros protetores da coletividade, em um mundo fechado em si mesmo e regado por normas coercitivas. Mas isso se dá até o momento da Revolução Francesa:

Se, terminado o Meister, se abre *O vermelho e o negro*, se é afetado do quanto mudou, em pouco mais de trinta anos, a estrutura do romance de formação. O grande mundo não se deixa mais confinar às margens da trama, em nebulosas revoluções e guerras sem sangue, mas investe o pequeno mundo e forja, forçosamente, a interioridade dos novos heróis. Que não são mais doces, normais, dispostos a deixar-se formar, mas fervorosos e intratáveis, sombrios e estranhos. Esses não se tornarão nunca maduros nos modos propostos pelo *Bildungsroman* clássico. A ideia de formação como síntese de variedade e harmonia; a homogeneidade de autonomia individual e socialização; a própria ideia de romance como forma orgânica e unitária, tudo isso vem agora, e para sempre, reduzido à categoria de uma fábula<sup>33</sup> (MORETTI, 1999, p.83, tradução nossa).

Os novos romances enfrentam as transformações que vão de 1789 a 1815 e, em uma época marcada por mudanças irreversíveis, resulta evidentemente na impossibilidade de criar uma síntese entre mundo externo e perfil interior; ao contrário, o que se verificará será a contínua tentativa de

---

<sup>33</sup> Se, finito il Meister, si apre *Il rosso e il nero*, si è colpiti da quanto sia mutata, in poco più di trent'anni, la struttura del romanzo di formazione. Il grande mondo non si lascia più confinare ai margini della vicenda, in nebulose rivoluzioni e guerre incruente, ma investe il piccolo mondo e forgia, a viva forza, l'interiorità dei nuovi eroi. Che non sono più docili, normali, disposti a lasciarsi plasmare, ma infervorati e intrattabili, cupi e strani. Essi non diverranno mai maturi nei modi proposti dal *bildungsroman* classico. L'idea di formazione come sintesi di varietà e armonia; l'omogeneità di autonomia individuale e socializzazione; l'idea stessa di romanzo come forma organica e unitaria-tutto questo viene adesso, e per sempre, ridotto al rango di una favola (MORETTI, 1999, p.83).

romper as raras possibilidades de conexão com o existente. Se o princípio do *Bildungsroman* tradicional respondia à exigência de uma classificação diferente do final em relação à situação inicial, as epopeias de Stendhal e dos outros autores no meio dos dois séculos, vinham ordenados segundo o “princípio de transformação” que nos entrega uma juventude contraditória, mas dinâmica e rebelde, menos inclinada a um compromisso com a sociedade e, portanto incapaz de traduzir-se em maturidade e chegar a um *open ending* na qual o protagonista repudia seja o matrimônio ou a teologia da história e, em substância, não se torna adulto.

Há também uma diferença entre o romance de formação e o de educação, este também denominado pedagógico, descreve um magistério do ponto de vista de quem parte, e há então no centro da história a figura do professor e a estrutura do método pedagógico utilizada (MORETTI, 1999, p.17). O romance de formação descreve também um processo educativo, mas assume a perspectiva daquele que tem necessidade de aprender e que demonstra consciência disso. A tomada de consciência de si dá origem à trama e permite ao herói reconhecer um sentido nas etapas do próprio percurso.

Sendo o realismo um dos traços distintivos do romance moderno, também os protagonistas serão inseridos em um contexto de credibilidade e determinado, na maioria das vezes da burguesia. Terão nomes próprios existentes e suas ações terão lugar em ambientações das coordenadas histórico-geográficas precisas.

A evolução e o notar-se da mudança são marcas registradas do *Bildungsroman* e se realizam na tomada de decisão de ser parte de um todo do mundo e da sociedade. Existem, portanto passagens obrigatórias e recorrentes que tornam efetiva tal transformação e o objetivo do leitor chega a coincidir com aquele do protagonista na individuação dos recursos que modificarão de maneira irreversível a condição inicial. A fim de que as coisas mudem, o protagonista é chamado a superar provas, a tirar delas ensinamentos e em caso de êxitos negativos, reconhecer os próprios erros e se arrepender deles.

Alguns momentos recorrentes da transformação são o confronto com os pais e o abandono da casa natal, a influência da escola, dos amigos e professores, o encontro com a esfera da arte, as aventuras sentimentais e

eróticas e a experiência de uma profissão (MORETTI, 1999, p.18). Também há a dialética de classe que às vezes se instaura por diversas razões. Todas essas possibilidades são metáforas de uma viagem interior e a narração será então caracterizada por uma lógica jogada sobre a alternância de esforços e tentativas, desencontros com o real e tomadas de consciência – todavia as aventuras mais estimulantes são aquelas em que a viagem se realiza de verdade, o herói aprende a conhecer a si mesmo longe do mundo civilizado e pode voltar para casa com novas consciências.

A característica que melhor serve para caracterizar o *Bildungsroman* é dada de um aspecto mais formal que de conteúdo, que é a relação entre narrador, herói e leitor. O narrador se encontra em vantagem tanto de frente ao herói quanto ao leitor, do momento em que tem uma visão onisciente dos fatos e carrega o fardo de reportar em detalhes uma história formativa (MORETTI, 1999, p.18).

Também a nova consciência do narrador, junto às características do novo tipo de leitor, é um produto da época: aumenta de fato, graças à crescente autonomia econômica do escritor, o seu prestígio social e o leitor ideal concebe a literatura como instrumento de um projeto ideal (MORETTI, 1999, p.20).

## **2.1 Um novo conceito de herói**

O herói da épica clássica é um homem feito, um adulto. Com o primeiro enigmático herói da idade moderna, o paradigma se quebra. O protagonista passa perto da juventude. O romance que codifica o novo paradigma, de Goethe, fixa na juventude a parte mais significativa da existência. Nasce o *Bildungsroman* – a forma que torna possível o “século dourado” na narrativa ocidental. Naturalmente nasce um novo herói – *Wilhelm Meister*, depois dele tantos outros. Então a juventude é a determinação substancial, fundamental desse herói.

Mobilidade e interioridade: para Moretti, entre o século XVIII e XIX está em jogo algo grandioso da organização da juventude. Então, se a juventude adquire sua centralidade simbólica e nasce o grande gênero do Romance de Formação, a razão a que se deve, antes e mais que dar sentido à juventude é dar um sentido à modernidade. E Romance de Formação como “forma simbólica” da modernidade, na definição de Cassirer, é a modernidade como processo perigoso, feito de grandes esperanças e de ilusões perdidas. A modernidade, em palavras de Marx, é revolução permanente: “qual a experiência depositada na tradição aparece como lastro do qual se deve desfazer e não se pode mais reconhecer na maturidade, muito menos na velhice<sup>34</sup>” (MORETTI, 1999, p. 6, tradução nossa). A juventude é então escolhida como “símbolo sensível” da nova época – vem escolhida porque permite acentuar dinamismo e instabilidade. Sinal de um mundo que procura o seu sentido no futuro, ao invés do passado. Em *La disubbidienza*, por exemplo, Moravia escolhe para ilustrar seu romance um jovem de quinze anos, que claramente não é mais criança, não tem mais a completa inocência infantil, mas também não é adulto, não entende o motivo de muitas coisas que acontecem à sua volta. O jovem é puramente o retrato de dinamismo e instabilidade; não nos deixa exatamente claro aquilo que quer, porém, sabe bem aquilo que não quer mais e luta com todas as forças para se livrar disso.

A estrutura do romance de formação é intimamente contraditória. Isso coloca problemas de grande interesse para a estética do romance como a forma mais exposta a perigos de Lukács e de interesse ainda maior para a história da cultura. Lógica interna dessa contradição formal: a juventude não dura eternamente. Constituí-la enquanto forma simbólica não é mais uma determinação espacial, mas um vínculo temporal.

Ainda que existam inumeráveis diferenças entre os vários tipos de romance de formação, a articulação que propõe Moretti em seu estudo se baseia fundamentalmente sobre as diferenças de enredo: as mais pertinentes – retórica e ideológica – de uma cultura histórico-narrativa (MORETTI, 1999, p. 7). Diferenças de enredo ou mais exatamente diferenças no modo no qual o

---

<sup>34</sup> (...) cui l'esperienza depositata nella tradizione appare come zavorra di cui disfarsi, e non può dunque più riconoscersi nella maturità, e men che meno nella vecchiaia (MORETTI, 1999, p. 6).

enredo provém à instituição do sentido. Essa diferença, segundo o conceito de Yuri Lotman, pode ser expressa como variação no valor de dois princípios organizativos do texto: o princípio de “classificação” e o princípio de “transformação”. Esses dois princípios têm um peso desigual e são inversamente proporcionais um ao outro. Quando prevalece o primeiro, como no romance familiar, as transformações narrativas encontram seu sentido no conduzir a um final particularmente marcado.

Na obra escolhida como foco desta pesquisa, vê-se que Alberto Moravia ainda faz uso de diversos conceitos do Bildungsroman clássico, algumas características permanecem, porém, é ainda mais claro, ao mesmo tempo, que a fórmula já não é mais a mesma. Luca não é um jovem conformado, obediente e muito menos feliz. Suas descobertas acerca do mundo são mostradas através de uma angústia, de decepção e inconformismo, o que torna o desenrolar da trama imprevisível.

Um contraste drástico emerge da tradução das retóricas narrativas opostas em termos de história das ideias. Descobre-se que o enredo do *Bildungsroman* clássico propõe como valor supremo a felicidade, com isso avilta e anula o valor da liberdade: enquanto Stendhal, por sua parte, desenvolve com os mesmos radicalismos a escolha inversa. Da mesma forma, o fervor balzaquiano da mobilidade e das metamorfoses termina por cancelar o sentido da identidade individual: enquanto nos ingleses o centro desse valor gera inevitavelmente um verdadeiro e próprio repúdio pelas mudanças.

É claro que os dois modelos encarnam valores opostos, diferentes estados de ânimo em relação à modernidade: e é claro, sobretudo, que o pleno desenvolvimento da antítese implica uma duplicação da mesma imagem de juventude. Maturidade e juventude são então também inversamente proporcionais; a cultura que coloca em foco a primeira desvaloriza a segunda e vice-versa.

Uma tentativa consciente e explícita de padronizar a contradição e fazê-la funcionar, Franco Moretti diz encontrar em *Fausto*:

Aonde entre as tantas almas da cultura moderna, entre a aspiração à felicidade e a liberdade para lutar, entre a insuprível identidade do protagonista e as suas mil



transformações históricas, vem hipnotizada a possibilidade de uma verdadeira e própria síntese<sup>35</sup> (MORETTI, 1999, p. 10, tradução nossa).

Assim, ao lado de *Fausto* se organiza lado a lado com o romance de formação outra resposta à contrariedade da cultura moderna (MORETTI, 1999, p. 10).

Cria-se assim um extraordinário *locus* simbólico, onde Goethe não cancela Stendhal, nem Balzac Dickens, etc. Cada cultura, cada indivíduo terá as suas preferências. Se é possível dizer que o Romance de Formação, a forma simbólica que melhor de todas representou e promoveu a socialização moderna, segundo Moretti, é também a forma simbólica mais contraditória de nosso tempo, se intui de resto que o mesmo processo de socialização consiste há tempos, mais que apegar-se a uma restrição, interiorizar a contradição (MORETTI, 1999, p. 11). E se entende no aprender, não a resolver, mas a conviver com isso: transformando-a em instrumento de vida. Até certo ponto do texto de Moretti, o romance de formação aparece como uma forma narrativa particularmente sensível às grandes mudanças históricas (Revolução Francesa, por exemplo).

Franco Moretti observa que a morte do romance de formação, nos moldes como era praticado no século XIX, além de sancionada definitivamente desde o surto da Grande Guerra, já havia sido anunciada por algumas provas narrativas compostas entre 1898 e 1914 nas quais eram perceptíveis os rumores daquele processo de desagregação do indivíduo e do seu crescimento que havia decretado o desaparecimento do gênero, o ano de 1919 é assumido como data oficial da morte da forma simbólica que havia denominado o século anterior.

A guerra deixou os jovens em crise e o romance de formação tornou-se para Moretti incapaz de representar esse período de sofrimento. A descoberta do inconsciente a partir de Freud coloca em crise os romancistas do século

---

<sup>35</sup> (...) dove tra le tante anime della cultura moderna – tra l'aspirazione alla felicità e la libertà dello *streben*; tra l'insopprimibile identità del protagonista e le sue mille trasformazioni storiche – viene ipotizzata la possibilità di una vera e propria *sintesi* (MORETTI, 1999, p. 10)

XIX, trazendo uma dificuldade em projetar um personagem que no fim do percurso se identificasse, se conhecesse bem e pudesse dominar bem seus componentes. Esse trauma histórico e elemento psicológico, portanto, foram dois fatores que tornaram difícil a continuação do romance de formação como era então conhecido.

Ao longo do tempo os romances de formação tornaram-se claramente diferentes, pois como mudou o processo de formação no século XX, também mudou o modo de representá-lo. A primeira mudança envolve o aspecto da socialização que no romance do século XIX contempla o envolvimento do singular seja pelo lado objetivo ou subjetivo e nas provas do século XX fica válida a primeira implicação, graças ao crescimento das instituições interessadas na integração funcional dos indivíduos entre o sistema social (LARESE, 2012, p. 46).

A segunda mudança envolve o desprezo da maturidade por parte do jovem e seu definir-se em oposição e isso. O centro da narração passa do crescimento à regressão para a infância e isso comporta uma juventude erradicada, narcisista e complicada (LARESE, 2012, p. 47). A terceira mudança diz respeito à esfera da experiência, se assiste a uma gradual passagem que da ocasião como possibilidade de crescimento individual se traduz em incidente, em trauma, em uma situação desfavorável ao herói que se encontra imerso em um mundo indiferente ao seu ser (LARESE, 2012, p. 47).

Wilma Patrícia Maas definiu:

Ao mesmo tempo que consideram o Bildungsroman como um fenômeno extremamente datado em suas origens, as definições nas enciclopédias literárias apontam também uma linhagem de obras que ultrapassa as condições limitadas dessa mesma origem, indicando um processo de expansão do gênero em direção às fronteiras nacionais e temporais (MAAS, 2000, p.52).

No novo romance de formação a época da idade representada nas obras é antecipada, considera-se adolescência e não juventude uma fase que varia mais ou menos dos 13 aos 18 anos. O que deriva dessa escolha é o fato

de que aquilo que conta muito no romance não é o ponto de chegada, mas o processo, que quase sempre não se conclui. O narrador pára antes do processo de maturidade e nos faz ver um processo de crescimento que poderia chegar à maturidade, mas que ele não apresenta – o leitor fica numa posição de incerteza. Luca tem quinze anos do começo ao fim do romance e é esse período de sua vida do qual podemos fazer parte. Algumas definições de sua infância são mostradas a partir de *flashbacks* através do narrador, mas o que está em jogo é o presente, suas descobertas e experiências e consequências delas. Bem como não sabemos seu futuro, se acontecerá e o que acontecerá nele. O que importa neste tipo de romance é o que acontece agora: somos inseridos nessa angústia adolescente como se ela não tivesse fim, como se sentíssemos a mesma coisa que o protagonista.

Um processo formativo acontece, mas não sabemos exatamente como se concluirá; o processo de crise se torna tão significativo quanto a chegada à maturidade. Com essas características (processo incerto) vemos no romance do século XX muitos exemplos interessantes do romance de formação, dos quais as obras de Alberto Moravia são extremamente significativas. O autor, desde os anos trinta começa a trabalhar com a temática adolescente, mas é na década de quarenta que irá publicar seus romances direcionados exclusivamente à temática adolescente.

*Gli indifferenti* recupera fórmulas e estilos tradicionais que se refletem sobre as modalidades de tratativa do tema da adolescência e da formação, o autor contribui com o romance de formação para revitalizá-lo, relê-lo e atualizá-lo. Segundo Franco Moretti todos os autores do romance de formação tardio são extraordinários escritores de *short stories*. Isso vem confirmado nos romances breves que Alberto Moravia dedica à temática da adolescência. Em 1948 Moravia havia projetado reunir em uma antologia intitulada *Romanzi e novelle sull'adolescenza*<sup>36</sup> uma série de textos inerentes ao tema da formação entre os quais seriam figurados *Inverno di Malato* (1930), *Agostino* (1942) e *La disubbidienza* (1948), demonstrando assim sua opção pelo gênero romance de formação.

---

<sup>36</sup> *Romances e novelas sobre a adolescência*

O personagem Agostino, assim como Luca, atravessa experiências duras, narradas em tom muito cru, porém, de qualquer modo gozam de uma espécie de confiança por parte do narrador que os vê com um “quê” de respeito, pois vê neles a idade de potencialidades que o adulto perde.

A tentativa ou descoberta da relação sexual presente nas obras, vêm na tentativa de emancipar-se da condição de menino. O mundo da infância é deixado definitivamente. Outra característica presente em quase todos os romances dessa época é a passagem através do ato de fumar, para mostrar que se está próximo de se tornar um homem, um adulto.

Desde o primeiro romance, *Gli Indifferenti*, como já dito, é possível notar as relações entre os romances com a temática da adolescência e a tradição europeia em relação ao gênero. Alberto Moravia parece aproximar-se dos “romances de formação tardios” (MORETTI, 1999, p. 262) ou que chamamos de “romance de formação moderno”. Encontramos confirmação para essa definição nos romances breves que Moravia dedicou à temática da adolescência (em particular *Agostino* e *La disubbidienza*). O fato é que Moravia tenta claramente aproximar-se da literatura do resto da Europa, fazendo uso dos fundamentos do “romance de formação moderno” com maestria em seus romances revisitando, durante a narrativa, as principais características do gênero.

Antes de *La disubbidienza*, o romance de formação já se faz presente em obras do escritor como a sensibilidade que se manifesta em *Agostino* (1944), a partir do olhar do garoto que está entrando na sua fase sexual, cheio de descobertas e novos impulsos. O autor descreve com alto grau de precisão toda a turbulência emocional do personagem, dissecando emoções e explicando-as de forma que podemos ver claramente as motivações que estão por trás das atitudes desse personagem.

Agostino tem apenas treze anos e é órfão de pai, a trama do livro se passa durante as férias do garoto na Toscana com a mãe, ainda jovem e bela, com a qual ele tem uma ligação muito profunda, demonstrada nas descrições de intimidade entre os dois durante momentos do cotidiano, vividos na praia ou na casa em que estão hospedados. Essa intimidade é de certa forma

interrompida com a aparição de Renzo, um jovem remador local que se interessa pela mãe de Agostino desde o primeiro instante.

Essa nova relação da mãe claramente desperta o ciúme do garoto que passa a se comportar de forma muitas vezes rebelde e distante. Logo ele conhece Berto, um garoto de sua idade, porém de nível social completamente oposto, o que faz Agostino ampliar seus horizontes em relação ao mundo e às pessoas. Após roubar um maço de cigarros para o garoto, Agostino consegue entrar para o grupo com mais alguns garotos sempre de nível social inferior e que o fazem reparar tanto na beleza materna quanto no tipo de relação que mantém com a mesma. O olhar de Agostino transforma-se gradualmente pela progressiva tomada de consciência acerca da sexualidade da própria mãe.

Apesar das diferenças sociais, os elementos do grupo revelam-se essenciais para seu amadurecimento. *Agostino* é uma narrativa introspectiva que revela, sobretudo, as dores do crescimento e da transformação e desenvolvimento interpessoal.

Em 1947, Alberto Moravia publica *La romana*, e ao dar voz narrativa a uma prostituta, Moravia pontua o romance também pelo privilégio da temática sexual. Narrada em primeira pessoa, a obra é apresentada linearmente acompanhando a vida da personagem Adriana dos dezesseis aos vinte e um anos. Nesse trânsito temporal, a moça torna-se prostituta. O romance é protagonizado, assim, por uma adolescente em processo de inserção no mundo adulto, evidenciando a formação e o crescimento emocional e psíquico da personagem feminina, caracterizado, sobretudo, pelo tom reflexivo da narrativa. Essa obra também está, assim, dentro de uma perspectiva de formação do indivíduo a partir da compreensão de sua sexualidade; do vigor da vida, que desperta tão intensamente na protagonista Adriana. Nesse sentido, mais do que nunca, a experiência do outro e do corpo do outro se faz necessária e fundamental para sua própria construção da identidade. Adriana pode ser caracterizada como uma espécie de anti-heroína, já que transita em um universo moral pouco acessível àquilo que se convencionou como heroicidade romanesca.

Dessa forma, o próximo passo será identificar o que poderemos encontrar desse *locus* simbólico em *La disubbidienza*, acompanhando a

trajetória desse herói moderno. O livro narra uma etapa da vida de Luca Mansi, um adolescente em busca de novas descobertas acerca da vida, sensações e sentidos. Filho único de uma família burguesa, nada lhe falta materialmente na vida. Inicia-se com o jovem Luca chegando de uma viagem de trem, onde começa a sentir-se mal, sendo esse mal-estar simbolizado pelo vômito dentro do trem.

Chegando ao destino, esse mal-estar se agrava e Luca percebe que sua origem é emocional, pois sente uma revolta com sua própria vida que o torna rebelde e desobediente. Luca quer livrar-se dos bens materiais que adquiriu até então, como sua coleção de selos, livros, entre outros presentes de seus pais. Além disso, o garoto que sempre fora um dos melhores alunos da classe, começa a ser indisciplinado, demonstrando desatenção e falta de interesse nas aulas.

O livro é cheio de simbologias e um dos aspectos que rege a trama a partir da segunda parte do livro é o sexual, pois a descoberta dos sentidos redireciona os pensamentos e sentimentos de Luca. Sua primeira experiência é com uma governanta contratada por sua tia para cuidar de seus primos menores. Apesar de bem mais velha, a mulher demonstra um interesse que desperta em Luca um confuso desejo de descobrir o que poderia acontecer entre eles. Certa tarde em meio a uma brincadeira de esconder proposta pela governanta, Luca percebe as intenções dela e deixa-se envolver em seu jogo. Depois de tocá-la, Luca é beijado, mas antes que se pudesse ocorrer qualquer coisa, além disso, ele é surpreendido pela morte dessa mulher.

Luca, diferentemente dos outros protagonistas, é um sujeito mais ativo e consciente, pois reconhece o caminho que precisa percorrer pra se transformar em um indivíduo. Fundamental para a auto-formação é a habilidade do indivíduo escolher quem ser, do que apenas ser. Isso distingue a passividade da atividade, Luca apresenta essa característica mesmo com sua desobediência ou indiferença, pois são escolhas conscientes. Por isso, a proposta de se discutir as teorias utilizadas por Moravia, na escrita desta obra e suas intenções se torna interessante, já que o leitor não sairia ileso ao ler uma obra como esta.

Há também no romance *Il conformista*, publicado em 1951, a presença

do gênero: basicamente dividido em três partes, a primeira pode ser encaixada no *Bildungsroman*. Narra a trajetória de Marcello Clerici, um cidadão que, vivendo na Itália de Mussolini na década de 1930, não mede esforços para se enquadrar no padrão de vida “normal” dentro de uma sociedade governada por um ditador. A obra é dividida em fases cronologicamente distintas: começa com o prólogo, no qual a vida de Marcello é apresentada quando ele era ainda uma criança e já tentava inserir-se no senso comum, na normalidade, entre seus companheiros de escola, queria ser aceito pelos amigos e justamente por estar “volúvel” devido a esse propósito, deixa-se enganar por Lino, um homem que tenta aproveitar-se do garoto e quem Marcello acredita ter matado com uma arma que Lino mesmo portava. Esses acontecimentos aproximam o início da obra do Romance de formação, pois o protagonista tem consciência de que ele não percorre uma sequência de aventuras aleatórias, mas sim um processo de auto-descobrimto e de orientação no mundo. Com isso, a imagem que o protagonista tem do objetivo de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento.

Na parte central do romance, Marcello é um homem que apesar de seu “trauma” de infância, tenta viver uma vida normal, que se encaixe nos padrões sociais, embora queira utilizar seu período de lua de mel em Paris como cobertura de uma missão de seu serviço secreto, na qual ele deve identificar seu ex-professor da universidade que agora é militante antifascista para que Orlando, personagem encarregado de matar o professor, o faça. No decorrer da trama traça-se um triângulo amoroso, pois Marcello vê-se encantado pela beleza da esposa de seu professor, que por sua vez, encanta-se por Giulia, esposa de Marcello. Realizado o homicídio, Marcello acaba por descobrir que este foi em vão.

No epílogo, Marcello e Giulia tentam fugir dos questionamentos inerentes ao passado, à vida em si, misturando-se à multidão, simplesmente tentando ser pessoas normais, e é nesse momento que Marcello depara-se com Lino, percebendo que toda sua culpa por vários anos fora em vão, pois o homem estava vivo diante de si.

Moravia traça um personagem que representa na verdade toda uma

sociedade que, renunciando a si própria, abrindo mão das individualidades, desejos, tenta encaixar-se na multidão, na normalidade, conformando-se com o que lhes é oferecido, sem questionamentos, sem nada. Mas esse personagem de Moravia aparece como vítima do sistema social no qual está inserido, pois parece não ter chance de escolher ou mudar seu destino.

O romance de formação do *Meister* segue a vida do personagem desde a infância até a maturidade, já o do século XX representa apenas um recorte da vida do protagonista – isola uma fase determinante, focando no crescimento pessoal, não relaciona tanto a história, cronologicamente falando; referimentos históricos ficam para segundo plano.

Apesar das inúmeras diferenças entre os vários tipos de romance de formação, Moretti dá atenção, fundamentalmente, para as diferenças do enredo, que para ele são as mais pertinentes se quisermos extrair a essência “retórica” e “ideológica” de uma cultura histórico-narrativa (MORETTI, 1999, p.8). Seguindo a conceituação de Lotman, se pode exprimir essa diferença como variação no valor de dois princípios narrativos: o princípio de classificação e o de transformação. Sempre presentes em uma obra literária, têm, porém, peso desigual e são inversamente proporcionais. Quando prevalece o primeiro, como no romance familiar da tradição inglesa e na forma clássica do *Bildungsroman*, as transformações narrativas encontram seu sentido no conduzir a um final particularmente marcado: a ponto de instituir uma classificação diferente daquela inicial, mais absolutamente clara e estável: definitiva.

O final, que era o segmento narrativo predileto da mentalidade classificatória, se reverte aqui, no momento mais pobre de sentido: o final incompleto que representa uma lógica narrativa segundo o sentido de uma história consiste precisamente na impossibilidade de fixá-lo (MORETTI, 1999, p.8). As antíteses entre os dois modelos são infinitas, porém, um contraste drástico emerge da tradução das opostas retóricas narrativas em termos de história das idéias. Certamente os dois modelos encaram valores opostos, distintos em estado de ânimo na modernidade, e é claro, sobretudo, que o pleno desenvolvimento da antítese implica em um desdobramento da própria imagem da juventude. Se prevalece o princípio de classificação – se o acento



cai, como em Goethe e nos ingleses, sobre o fato que a juventude deve acabar – então a juventude é subordinada à idéia de maturidade. Se ao contrario prevalece o principio de transformação, e o acento cai sobre o dinamismo juvenil, como nos franceses, a juventude não sabe e não quer mais traduzir-se em maturidade: vê, ao contrario, em tal possível conclusão, uma espécie de traição, que a privaria de sentido (MORETTI, 1999, p.9).

Maturidade e juventude são, então, também inversamente proporcionais segundo Moretti: a cultura que põe o acento sobre a primeira desvaloriza a segunda e vice versa. Contrariamente ao *Meister*, no romance inglês as experiências mais significativas não são aquelas que alteram, mas aquelas que confirmam as escolhas completas da inocência infantil. Mais que romance de formação, o autor quer denominá-lo romance de conservação – conservação de uma escolha no caso de Tom<sup>37</sup>, de uma escolha, digamos hermenêutica no caso de David<sup>38</sup> (MORETTI, 1999, p.9).

Uma definição ampla do *Bildungsroman* há que incluir, portanto, as oscilações perceptíveis na evolução histórica do conceito, neutralizando-as na medida em que as reconhece como características constituintes do gênero. Isso significa que a existência do *Bildungsroman* como gênero é possível apenas se admitirmos uma continua alteração de seus pressupostos, a qual se desenha a partir de um programa narrativo básico. Esse programa, conforme a própria definição de Jacobs indica, constitui-se necessariamente a partir do romance de Goethe Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister (MAAS, 2000, p.62).

---

<sup>37</sup> Tom Jones, The History of Tom Jones, a Foundling – romance, 1749, Henry Fielding.

<sup>38</sup> David Cooperfield, Charles Dickens, 1849.

### **CAPÍTULO 3: LA DISUBBIDIENZA: UMA LEITURA GUIADA PELA FORMAÇÃO ÀS AVESSAS**

*“O ato criador não é senão um momento incompleto e abstrato (...) a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético e estes dois atos conexos necessitam de dois agentes distintos” SARTRE*

Ler e, mais especificamente buscar uma interpretação de tal leitura não é tarefa fácil, uma vez que a literatura, por ser tão rica, permite-nos diversas possibilidades de interpretação e abre leques para vertentes de pesquisa como a história da literatura, a teoria e a crítica literária. Esta última é sincrônica, verticalizada e mais aprofundada, possuindo o olhar mais direcionado e buscando mostrar juízos de valores. Dessa forma, nota-se que o trabalho do leitor e crítico literário torna-se tão árduo quanto o do próprio escritor durante o ato de lapidar as palavras, desconstruir o que é imutável para realizar sua análise. Eduardo F. Coutinho, no artigo *Criação e crítica: reflexões sobre o papel do crítico literário* define:

Se a Literatura é, como bem diz o estudioso Barthes, um trabalho de encenação da linguagem ou de deslocamento que

o autor opera sobre a língua, levando o leitor a romper com toda e qualquer estrutura fixa de pensamento, a “crítica literária” só pode ser um trabalho de re-encenação, que, longe de apenas avaliar ou meramente chamar atenção sobre a obra, encete também um diálogo com ela, levando adiante o processo de reflexão desencadeado. (COUTINHO, 2009, p. 135)

Partindo desse ponto, buscaremos realizar uma leitura interpretativa da obra *La disubbidienza*, apoiando-nos, de início, nos textos *Obra aberta e Interpretação e superinterpretação*, de Umberto Eco. O texto literário é, claramente, sempre o ponto de partida, ao qual se deve retornar durante uma análise e o conhecimento é sempre parcial e revisável, um processo no qual podemos notar que não extrai tudo do texto, pois não há um lugar exato para se chegar, mas sim diversos caminhos labirínticos a serem adentrados.

Em *Obra aberta e Interpretação e superinterpretação*, o autor inicia aprofundando-se, no primeiro caso, na liberdade de interpretação do leitor sobre a obra, que é chamada por Eco de “aberta”, esclarecendo, porém, o termo para que não haja desentendimento, pois uma obra “aberta” possui uma forma acabada em si mas que pode ser interpretada de acordo com a bagagem cultural de cada leitor, havendo, dessa forma, múltiplas interpretações possíveis. Há na obra uma reunião de ensaios acerca da indeterminação na arte contemporânea: para ele, toda obra de arte é aberta, comportando diversas interpretações. Esta pluralidade de interpretações conduziu os leitores a focalizar no lado aberto dos direitos dos intérpretes, e não no próprio objeto estético.

A poética da obra “aberta” tende a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, e ainda

(...) pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (apud ECO, 2009, p. 41).

Eco salienta, porém, que essa definição só foi alcançada pela estética contemporânea “após alcançar madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, estando, portanto, o artista de séculos passados longe de ser criticamente consciente dessa realidade” (ECO, 2009, p. 41). O leitor vê-se diante de uma diversidade de significados presente nos textos, para os quais ele direciona uma chave de leitura que julgar mais apropriada. Mas essa possibilidade de leituras múltiplas não significa infinitas possibilidades, esclarece Eco, pois a reação interpretativa do leitor não deve jamais escapar ao controle do autor. Segundo ele, “interpretar um texto significa explicar porque essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas” (ECO, 2009, p. 42). Dessa forma, em uma análise textual, existe ao menos um caso em que se pode afirmar que uma determinada interpretação pode ser ruim (ECO, 2009, p. 42).

Entre a intenção do autor, às vezes irrelevante, e a intenção do intérprete, há a intenção do texto. Se o texto fala e de fato permite uma infinidade de interpretações em seu contexto, o autor empírico deve silenciar. O que não significa que não possa agir como leitor modelo, ou mesmo admirar leituras diversas do seu próprio texto.

O escritor italiano Alberto Moravia é lido e estudado em todo o mundo, conhecido como um escritor engajado socialmente, e a vertente crítica mais forte sobre Moravia é justamente a social, o que, muitas vezes, também leva à crítica biográfica, na qual vida e obra são diretamente relacionadas. Esse reconhecimento desperta questionamentos inerentes à obra num todo: o que torna o enredo tão interessante? Acredito que a resposta esteja no modo como o autor delimitava seus temas e personagens, como desenvolvia a narrativa, entre outros conceitos que lhe renderam fama desde os primeiros escritos.

Já em seu primeiro romance, Moravia pareceu escolher e delimitar um estilo ao redor do qual continuou a girar posteriormente. Seus personagens são representantes de certo setor da sociedade, parecem sempre buscar uma razão de vida, uma libertação, mas seus esforços são falhos, traçando-se então personagens fracos, sufocados pelas circunstâncias ou pelo ambiente. Durante a leitura, através do narrador que parece examiná-los, somos conduzidos a segui-los, mas a conclusão parece ser sempre a de que é

impossível liberar-se da própria prisão. Os personagens parecem ser escravos do próprio instinto e da sociedade e em ambas instâncias são forçados a encontrar a solução dessa existência, para eles apática.

No texto *A personagem de ficção*, de Antonio Candido, após apresentar brevemente o que poderia ser considerado literatura, o autor aborda a estrutura da obra literária, afirmando que um texto, ficcional ou não, compõe-se de uma série de planos, “dos quais o único real, sensivelmente dado, é o dos sinais tipográficos impressos no papel (...) mas este plano, embora essencial à fixação da obra literária, não tem função específica na sua constituição, a não ser que se trate de um texto concretista” (CANDIDO, 1968, p. 10).

Além disso, “o cinema e o teatro apresentam muitos aspectos concretos, mas não podem, como a obra literária, apresentar diretamente aspectos psíquicos, sem recurso à mediação física do corpo, da fisionomia ou da voz” (CANDIDO, 1968, p. 10). Então, sobre essa obra literária ficcional são problematizados alguns aspectos no texto, como o problema ontológico: A verificação do caráter ficcional de um escrito independe de critérios de valor. Trata-se de problemas ontológicos, lógicos e epistemológicos (CANDIDO, 1968, p. 12).

No capítulo “A personagem do romance”, Antonio Candido destaca o fato de que as impressões do enredo e de personagens da leitura de um romance são praticamente indissolúveis, uma vez que, quando se pensa no enredo, se pensa simultaneamente nas personagens, que leva a considerar a vida que vivem, e os problemas em que se enredam, por exemplo:

O enredo existe através das personagens, as personagens vivem do enredo, ambos interligados exprimem os institutos do romance, além dos significados e valores (idéias). Vemos, então, que os três elementos centrais de um “desenvolvimento novelístico” são estes (o enredo e a personagem, que representam sua matéria, as “idéias”, que representam seu significado, e que são no conjunto elaborados pela técnica), só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bem realizados, define Cândido. “A personagem vive o enredo e as idéias, e os torna vivos” (CANDIDO, 1968, p. 43).

O autor classifica a personagem como o que há de mais vivo no romance, do qual a leitura depende, basicamente a partir da aceitação da

verdade da personagem por parte do leitor. O fato de ser um “ser fictício” soa como paradoxo e o problema da verossimilhança no romance depende justamente da possibilidade desse ser fictício comunicar a impressão da mais pura verdade existencial. Candido define que o romance se baseia num certo tipo de relação entre o ser vivo e o fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização daquele. Importante pensar que as diferenças entre o ser vivo e os de ficção são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, a verossimilhança (CANDIDO, 1968, p. 44).

Relacionar-se com o outro não é tarefa fácil, pois o ser que a vista ou o contato nos apresenta, é muitas vezes contraditório quando há convivência espiritual. Segundo Candido, tal fato ocorre “porque não somos capazes de abranger a sua configuração externa. E concluímos, talvez, que esta diferença é devida a uma diferença de natureza dos próprios objetos da nossa percepção” (CANDIDO, 1968, p. 45). Conclui-se que como o primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito (que coincide com a espécie do corpo), e o segundo se dirige a um domínio infinito (sua natureza é oculta à exploração de qualquer sentido), que a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial, o conhecimento dos seres é fragmentário (cada fragmento, mesmo considerado um todo, não é uno, nem contínuo). Destaca-se o fato de os seres serem, por natureza, misteriosos, inesperados (CANDIDO, 1968, p. 47).

Essas considerações visam mostrar que o romance, ao abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta com que elaboramos o conhecimento de nossos semelhantes. Importante salientar que no romance a visão fragmentária é criada, estabelecida e dirigida pelo escritor, ao contrário da vida, na qual ela é imanente à nossa própria experiência, não estabelecemos, mas nos submetemos. A compreensão que temos do romance é muito mais precisa do que a que nos vem da existência.

O romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de dificuldade do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista. Por isso

perceberemos que Luca, protagonista de *La disubbidienza*, é um ser quase que incompreensível, com dúvidas existenciais às quais temos acesso mas nem por isso de fácil compreensão. Isto é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de maneira a criar o máximo de complexidade, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de ideias (CANDIDO, 1968, p. 49).

Além dessa noção mais clara de certo mistério dos seres, a literatura tentou, justamente, conferir às suas personagens uma natureza aberta, sem limites. Antonio Candido diz que passou a desenvolver e explorar uma tendência constante no romance de todos os tempos (acentuada do século XVIII ao início do século XX), tratando as personagens de dois modos, como seres íntegros e facilmente delimitáveis e como seres complicados, com profundidade (CANDIDO, 1968, p. 50). Candido destaca a revolução sofrida pelo romance no século XVIII, uma passagem do enredo complicado com personagem simples para o enredo simples com personagem complicada. Isso marca o romance moderno, cujo ápice, destaca o crítico, foi o *Ulysses* de James Joyce.

Mais recentemente, a distinção de personagens foi retomada por E. M. Forster, que as chamou “personagens planas” e “personagens esféricas”, sendo as primeiras mais simples e as outras mais complexas. O mesmo Forster estabelece uma distinção pitoresca entre a personagem de ficção e a pessoa viva. O primeiro não é equivalente ao segundo, uma vez que vive “segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente”. Por exemplo, come e dorme pouco, mas vive muito mais intensamente certas relações humanas (apud CANDIDO, 1968, p. 50).

Uma das funções capitais da ficção, destaca Candido, é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres, e ainda poder comunicarmos este conhecimento. Por ser o criador daquela realidade que apresenta, o romancista deve tanto dominá-la como delimitá-la, mostrá-la de modo coerente. Candido limita o conhecer o outro à morte, somente após a morte pode-se dizer que conheceu por completo, e a compara ao fim de um livro. Para criar

uma personagem “o autor é obrigado a construir uma explicação que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação deste mistério, interpretação que elabora com a sua capacidade de clarividência e com a onisciência do criador, soberanamente exercida” (CANDIDO, 1968, p. 53).

Uma personagem nos parece real quando há certa originalidade de como se fosse inteiramente explicável, o que causa no leitor conforto, sensação de poder e ilusão de perspicácia. É importante saber que as personagens não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas. Candido nos apresenta uma classificação de personagens proposta por François Mauriac, levando em conta o grau de afastamento em relação ao ponto de partida na realidade, desde o disfarce leve do romancista, passando pela cópia fiel de pessoas reais e pelas personagens inventadas a partir de um trabalho sobre a realidade:

É curioso observar que Mauriac admite a existência de personagens reproduzidas fielmente da realidade, seja mediante projeção do mundo íntimo do escritor, seja por transposição de modelos externos. No entanto, declara que a sua maneira é outra, baseada na invenção. Ora, não se estaria ele iludindo, ao admitir nos outros o que não reconhece na sua obra? E não seria a terceira a única verdadeira modalidade de criar personagens válidas? Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Além disso, convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias. (CANDIDO, 1968, p. 56).

Candido ainda destaca que a criação da personagem oscila entre dois pólos ideais: ou é uma transposição fiel de modelos, ou é uma invenção totalmente imaginária, por meio de uma gama extensa da invenção. As personagens podem ser transpostas com relativa fidelidade a partir da



experiência direta do romancista, como também podem vir de modelos anteriores reconstituídos, ou ainda resultarem de um modelo real dominante, elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos e, finalmente, resultarem de um procedimento que faz suas raízes desaparecerem na personalidade fictícia, resultante que, ou não tem qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor (CANDIDO, 1968, p. 56-60).

Afirma-se então que a verdade da personagem não depende somente da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, principalmente, da função que exerce na estrutura do romance. No plano crítico, conclui-se que o aspecto predominante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não sua comparação com o mundo. “Mesmo que a matéria narrada seja copia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente” (CANDIDO, 1968, p. 61).

Dessa forma, podemos inferir que o protagonista de *La disubbidienza* consiste num personagem esférico, complexo, do qual temos acesso a algumas emoções por intermédio do narrador, mas o que seria necessário para compreender seus devaneios e crises existenciais? Talvez uma aproximação com a psicologia, em certos aspectos, pois inseparável das descrições mais realistas vem a complexidade psicológica. Apesar de a crítica ressaltar evoluções formais desse tipo de romance como o fluxo de consciência e o monólogo interior, é importante ressaltar que estas novas formas de expressão não são utilizadas pelo narrador moraviano, que também não se utiliza da onisciência ou expressa a interioridade dos personagens. Afinal, “Alberto Moravia, ao contrário de escritores contemporâneos como James Joyce ou Virgínia Woolf, tentou reproduzir com veemência a totalidade de sua época por um viés muito mais objetivo ou realista” (SANTOS, 2010, p.34).

Luca é um personagem dinâmico, do qual as características psicológicas mudam no curso do romance e também os comportamentos sofrem variação. Representa um jovem burguês rebelde contra os valores da burguesia da época e sua recusa da posse da riqueza, por isso a necessidade

de um estudo mais aprofundado para a compreensão desse protagonista. Os pais de Luca são duas pessoas que se dão bem, porém, quando devem tomar uma decisão, entram em acordo juntos, sem pedir a opinião de Luca, coisa que o irrita muito. Querem que o filho estude, coma e esteja bem. O início e o fim do romance se desenvolvem num trem. O trem como o símbolo do curso da vida, onde a função do espaço é metafórica. Luca com o trem chega em casa, então o trem pára e ao mesmo tempo cessa também sua vontade de viver e o protagonista adoece. Quando sara e retorna a vontade de viver, pega o trem e vai para um sanatório para sua recuperação total. Por isso sua viagem, sua vida, continua adiante, temos acesso apenas a um período de sua vida que é mostrado no romance.

A narrativa começa *in media res*, quando o protagonista está voltando das férias de verão com os pais. A trama é narrada em ordem de sucessão temporal do retorno a casa até a primavera, estação que não é indicada. O protagonista não está doente, pois vai à escola e sai, durante os meses de novembro e dezembro. Sucessivamente sabemos que Luca esteve doente por quase três meses, por consequência deveria ser já primavera. A primavera como símbolo de renascimento e de fato, depois de fazer amor com uma enfermeira, Luca se sente curado e, sobretudo renascido, assim inicia a nova vida e o romance termina.

O narrador reassume e conta os acontecimentos que houveram no passado e fala do caráter de Luca como era no passado para poder demonstrar as fortes mudanças das características psicológicas do protagonista e também dos seus comportamentos. É ausente como personagem da ação, falamos, por isso, de narrador heterodiegético. Essa trama é contada do externo com o uso da terceira pessoa. Trata-se de um narrador externo onisciente que conhece tudo do seu personagem, fatos de sua vida anterior, sentimentos, emoções, pensamentos e hábitos

A temática do dinheiro vem acompanhada da temática das classes sociais e da alienação, e visto que a temática sexual é uma temática que Alberto Moravia não evita quase nunca, podemos encontrá-la também neste romance. O protagonista não tem relações amorosas tradicionais, ou seja, com uma garota da sua idade, mas todas suas experiências são com mulheres mais

velhas e não tão belas. Assim como em *Agostino*, neste livro, Alberto Moravia recusa as relações comuns, tradicionais para aquela época.

Beth Brait dirige-se a um público que “analisa, produz e transforma textos de ficção” (BRAIT, 1985, p. 5) e levanta, basicamente, as mesmas questões trabalhadas por Antonio Candido, a respeito da transição da escrita da chamada realidade para o universo ficcional capaz de sensibilizar o leitor e no tocante à manipulação que esse processo requer para reproduzir e inventar seres que se confundem com a complexidade e a força dos seres humanos. Com essas questões, Brait aborda o universo da linguagem e as maneiras que o homem inventou para reproduzir e definir suas relações com o mundo:

Tanto o conceito da personagem quanto a sua função no discurso estão diretamente vinculados não apenas à mobilidade criativa do fazer artístico, mas especialmente à reflexão a respeito dos modos de existência e do destino desse fazer. Pensar a questão da personagem significa, necessariamente, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto. (BRAIT, 1985, p. 29).

Para Brait, os estudos de Aristóteles serviram de modelo à concepção de personagem que vigorou até meados do século XVIII, momento em que o conceito de *mimesis* flagrado no pensador grego e manipulado por seus interpretadores começa a ser combatido. O compromisso estabelecido entre personagem e pessoa perdura, sob novos auspícios, na Renascença e nos séculos que ela se segue (BRAIT, 1985, p. 30).

A partir da segunda metade do século XVIII, a concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio entra em declínio, sendo substituída por uma visão psicologizante que entende personagem como a representação do universo psicológico de seu criador. Especialmente no século XVIII, o romance entrega-se à análise das paixões e dos sentimentos humanos, à sátira social e política e também às narrativas de intenções filosóficas. Com o advento do romantismo, chega a vez do romance psicológico, da confissão e da “análise de almas”, do romance histórico, romance de crítica e análise da realidade social. E é durante a segunda metade

do século XIX que o gênero alcança seu apogeu, refinando-se enquanto escritura e articulando as experiências humanas mais diversificadas (BRAIT, 1985, p. 37).

Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem. Neste sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor.

A prosa de ficção sofre, no século XX, grande metamorfose, se comparada aos modelos narrativos que se tornaram clássicos no século XIX. Apesar destes, a radicalização para uma concepção da personagem como ser de linguagem só vai acontecer com os formalistas russos, que iniciam, por volta de 1916, um movimento de reação ao estudo naturalista-biológico ou religioso-metafísico da literatura. Esses estudos constituem, num certo sentido, uma verdadeira ciência da literatura, contribuindo decisivamente para que a obra seja encarada como a soma de todos os recursos nela empregados, como um sistema de signos organizados de modo a imprimir a conformação e a significação dessa obra (BRAIT, 1985, p. 38).

Finalmente, destaca Brait, no século XX e através da perspectiva dos formalistas, a concepção de personagem se desprende das muletas de suas relações com o ser humano e passa a ser encarada como um ser de linguagem, ganhando fisionomia própria. Brait destaca, ainda, que uma abordagem atual da personagem de ficção não pode descartar as contribuições oferecidas pela psicanálise, pela sociologia, pela semiótica e, principalmente, pela teoria literária moderna centrada na especificidade dos textos (BRAIT, 1985, p. 39).

### **3.1 A trajetória da personagem: o plano de fracasso**

O que Brait quer destacar no capítulo “A construção da personagem” é como o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de projetar

seus personagens. Quer oriundos de sua vivência real ou imaginária, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. É possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano.

As possíveis maneiras de caracterização de personagens, esbarram diretamente na questão do narrador, “instância narrativa que vai conduzindo o leitor por um mundo que parece estar se criando à sua frente” (BRAIT, 1985, p. 53).

O narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem. Em primeira pessoa, por outro lado,

(...) implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os ‘acontecimentos’ que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para escrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de ‘conhecer-se’ e expressar esse conhecimento, conduz os traços e atributos que a presentificam e presentificam as personagens. (BRAIT, 1985, p. 54).

Tomando como medida o romance moderno, empenhado cada vez mais em distanciar a personagem dos esquemas fixos que delimitam o ser fictício, teremos que admitir que esse recurso ajuda a multiplicar a complexidade da personagem e da escritura que lhe dá existência, incluindo aspectos da interioridade da pessoa:

O monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem. O leitor se instala no fluir dos ‘pensamentos’ do ser fictício, no fluir da sua ‘consciência’ (BRAIT, 1985, p. 63).

A trama de *La disubbidienza* é contada por um narrador heterodiegético, como referido, que tem acesso aos pensamentos e sentimentos do protagonista, as emoções do personagem são intercaladas com as ações e apresentadas a cada parágrafo. O texto é sempre narrado no pretérito perfeito ou imperfeito, constituindo um afastamento, como se a narrativa estivesse situada num passado um tanto distante. Alguns aspectos da narrativa de *La disubbidienza*, considerada como narrativa moderna, têm como ponto de partida o que lembrou Anatol Rosenfeld:

Nota-se no romance do nosso século uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance e da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos' (ROSENFELD, 1996, p. 75).

Correspondente a essa teoria, vê-se aqui que a diegese é iniciada a partir do retorno de Luca, o protagonista, das férias na praia e o romance é entremeado por *flashbacks*. Logo no primeiro período do texto, o narrador já deixa claro que tem acesso aos sentimentos do protagonista: “Passadas as férias no mesmo lugar no mar, Luca voltou à cidade com a sensação de que não estava bem e logo ficaria doente<sup>39</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 5 – tradução nossa).

O narrador onisciente intruso nos dá acesso às sensações de Luca, desde quando o garoto pressente que ficaria doente até quando isso de fato acontece, o corpo e a mente aqui têm uma ligação direta, e toda a raiva e rebeldia que o protagonista sente, se manifestam através de seu corpo, sem que ele mesmo entenda os motivos, como se fosse uma espécie de somatização das emoções.

Porém, de modo geral, o narrador moraviano não faz uso de interrupções para transportar o leitor a outro espaço-tempo, buscando despertar reações subjetivas, nem oferece aos personagens “desintegração da identidade circundante objetiva para transportá-las a um campo metafísico”

---

<sup>39</sup> Passate le vacanze nel solito luogo al mare, Luca tornò in città con la sensazione che non stava bene e si sarebbe presto ammalato (MORAVIA, 1948, p. 5)

(SANTOS, 2010, p.34). A aproximação entre a elaboração do narrador e as discussões levantadas deve limitar-se ao tema tratado, uma vez que temas presentes na narrativa denotam o mesmo desencantamento da conjuntura social presentes nas reflexões críticas de meados do século XX; tendo como base, portanto, “um narrador acoplado a um autor implícito ávido pela representação da realidade” (SANTOS, 2010, p.34), que busca pintar uma espécie de painel da sociedade italiana.

O realismo é uma constante no texto, destacado, por exemplo, pela descrição das personagens, assim como dos ambientes. Há no primeiro parágrafo uma descrição física de Luca:

Ele havia crescido de maneira anormal nos últimos tempos e com quinze anos tinha já a estatura de um homem adulto. Mas as costas haviam permanecido estreitas e gráceis; e no rosto branco, os olhos muito intensos pareciam devorar as bochechas magras e a testa pálida<sup>40</sup> (MORAVIA, 1948, p. 5, tradução nossa).

Essa descrição física parece representar a sensibilidade do jovem que, apesar da estatura grande, possuía traços que não a escondiam. O narrador se intromete na realidade da personagem: “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos” (ROSENFELD, 1996, p. 81). Ao mesmo tempo, tal intromissão é importante para humanizar a personagem.

Assim como nos romances de formação modernos, definidos no capítulo anterior, *La dissubidienza* retrata um recorte da vida de Luca, o protagonista adolescente de quinze anos. A formação do jovem se inicia com a metáfora da viagem, traço recorrente do *Bildungsroman* moderno: no momento em que se inicia a narrativa, Luca está retornando de um período de férias com seus pais de algum lugar no mar. A praia, que representa calma, assim como as cidadezinhas de província representadas nos típicos romances de

---

<sup>40</sup> Egli era cresciuto in maniera anormale negli ultimi tempi e a quindici anni aveva già la statura di un uomo adulto. Ma le spalle erano rimaste strette e gracilli; e nel viso bianco, gli occhi troppo intensi parevano divorare le guance smunte e la fronte pallida (MORAVIA, 1948, p. 5).

formação como o *Meister*, aqui serviu para que Luca possivelmente refletisse e tomasse percepção de algumas coisas, pois o garoto já volta, no trem, com a sensação de que logo adoeceria.

Em seguida, o narrador deixa claro que Luca não tinha consciência da relação entre essa sua condição física e a sua revolta, como a manifestada repugnância pelos estudos. Porém, seu cansaço era físico, não possuía controle sobre o próprio corpo que se rebelava diante das mais diversas situações que o faziam refletir. Frente a manifestações de ódio e revolta, seu corpo demonstrava-se completamente exausto e sem forças. Situações do dia a dia como um sapato apertado ou mal calçado no qual o pé não entrasse imediatamente, o trem que perdia por descuido, a pancada imprevisível da sua cabeça contra a quina da mesa após abaixar-se para pegar um livro do chão, eram suficientes para deixá-lo fora de si.

Ele sentia que o mundo lhe era hostil e ele era hostil com o mundo, plano com o qual vivia em guerra. Essa rebelião dos objetos e essa incapacidade de amá-los e dominá-los se confirmou para Luca durante sua estadia na casa de praia nas férias, a partir de um incidente. Luca tinha prática em mecânica e eletricidade, sendo encarregado em sua casa de cuidar desse ramo, caso houvesse algum curto circuito ou queda de energia. Certa noite, durante as férias, ocorreu um curto, apagando as luzes e Luca, sendo chamado no escuro por sua mãe, veio com suas ferramentas para que pudesse consertar. Tenha sido por falta de precaução em estar calçado ou pouco cuidado ao cortar os fios, o fato é que Luca tomou um choque que lhe chegou através dos dedos e se espalhou por todo o corpo. Gritou o quanto pôde e em seguida chorou desesperadamente, de uma forma que sua mãe não conseguia compreender o porquê. Após alguém interromper a corrente elétrica desligando a energia, Luca se atirou nos braços da mãe, que lhe acariciou a cabeça, porém, ao sentir que as carícias maternas não lhe consolavam como antigamente, ele aumentou seu pranto. Parece que o crescimento e as novas descobertas, percepções acerca do mundo real, desesperavam Luca e seu corpo reagia por não conseguir comportar dentro de si tanta fúria.

Outra característica do romance de formação moderno claramente presente é o fato de o protagonista se rebelar contra os pais, principalmente



contra o patriarca da família. A figura paterna geralmente é ausente e, quando presente há um relacionamento conturbado entre pai e filho. Neste caso, a mãe de Luca mostra-se em diversas passagens preocupada com o comportamento do filho, porém, submissa ao marido que, quando o filho era criança costumava “comprar” seu afeto através de presentes, mas quando Luca se dá conta do poder de posse do pai e do que este é capaz de fazer pelo status que possui, passa a odiá-lo.

O segundo episódio de revolta acontece no trem, pouco antes de chegar à cidade: Luca havia se levantado bem cedo e comido rapidamente entre baús e malas. Enquanto tomava um copo de leite, ouviu sua mãe lhe dizendo para comer, pois os almoços nos vagões-restaurantes são sempre muito demorados. O narrador intruso esclarece que a ideia de almoço no vagão-restaurant, no qual Luca não havia estado nunca, de início lhe agradou: “imaginava que o pão, a sopa e a carne teriam outro sabor comidas em uma mesa de verdade, com talheres de verdade servidos por garçons, enquanto o campo passava sob seus olhos, na corrida destemida do trem<sup>41</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 8, tradução nossa). Por outro lado, a ideia de ter que comer no trem sobre os próprios joelhos era algo que irritava profundamente o garoto: “Ele odiava com toda a força da alma as refeições consumidas sobre os joelhos, nos compartimentos<sup>42</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 8, tradução nossa).

Entre sentimentos humilhantes, entre os quais vergonha, ele mal tocou na comida. E de fato, sua revolta veio quando viu que o pai não havia comprado os tickets do restaurante para o almoço e quando o viu numa conversa completamente pacífica com a mãe, decidir que compraria as cestas de comida em Orvieto: de fato comeriam sobre os joelhos. Primeiramente sentiu-se ofendido pelo fato de que ninguém havia pedido sua opinião, tratando-o como uma espécie de objeto, que não possui preferências, nem ideias, nem gostos ou vontades. Durante esse episódio de revolta, passou por sua cabeça em um momento atirar-se para fora do trem, e essa tentação

---

<sup>41</sup> Immaginava che il pane, la minestra e la carne avrebbero avuto altro sapore mangiate ad un tavolino vero, com vere posate servite da camerieri, mentre la campagna sfilava a rovescio sotto i suoi occhi, nella corsa imperterrita del treno (MORAVIA, 1948, p. 8)

<sup>42</sup> Egli odiava con tutta la forza dell'animo i pasti consumati sulle ginocchia, negli scompartimenti (...) con cibi freddi e unti cacciati a forza tra le valve delle pagnotelle spaccate (MORAVIA, 1948, p. 8)

suicida não lhe assustava nem lhe parecia absurda, segundo o narrador onisciente intruso, era como ele mesmo pôde entender, a saída natural da furiosa sensação de impotência que o aborrecia.

Ainda no primeiro capítulo, o narrador descreve rapidamente os pais de Luca: sua mãe era loira e magra, com um rosto no qual o nariz grande e a boca estreita davam um ar de autoridade e sabedoria. O pai também era loiro, mas gordo, com traços evasivos e de boa índole. As descrições parecem tentar compor retratos físicos e psicológicos, o que caracteriza a prosa de Moravia, por sua vez inserida na trajetória dos gêneros em plena transformação durante o século XX. No caso específico de Moravia, o texto parece ansiar por um alcance máximo de representação, razão pela qual as primeiras páginas do romance já carregam o leitor para dentro do retrato social, assim como o aproximam das questões psicológicas envolvidas na cena. Dessa forma, notamos as nuances de comportamento e, sobretudo, percebemos as alterações psicológicas do personagem ao longo da trama.

Esse período no qual se desenvolve o princípio da narrativa é claramente um momento de novas descobertas e percepções para Luca. Uma delas é a de que os pais também podiam ser hostis a ele, duros e severos, apesar do amor que sentiam. Durante essas reflexões, chegando à estação de Orvieto, Luca observou o pai que descia do trem para comprar as cestas de comida com repugnância e o que parecia acalmá-lo era a vista campestre que passava diante de seus olhos. Apesar da vista, veio de repente uma raiva não se sabe de onde, que o fez por impulso levantar-se e ir até o banheiro do vagão, batendo com força a porta que o fechava. Diante de um espelho, abriu a boca como se gritasse, embora, na realidade, nenhuma voz saísse de sua garganta. Mesmo assim sentia que gritava, além da boca, com todo o corpo. Nesse ponto o narrador apresenta uma metáfora para descrever o que Luca sentia: “Luca estava de boca aberta com a sensação de gritar mais forte que a movimentação do trem e a sua fúria lhe parecia o próprio trem que em um certo

momento devesse sair dos trilhos e voar através do penhasco para bater contra a extremidade de uma colina<sup>43</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 12, tradução nossa).

Por meio de metáforas como essa, o narrador parece nos transportar diretamente para o ponto de vista do protagonista, quase fazendo-nos sentir a raiva que sentia o garoto e somos levados a concordar com ela. Tais metáforas estão, neste romance, sempre relacionadas com algum elemento da natureza, seja o céu, o vento, o sol, algo comum na narrativa de Moravia de um modo geral, conforme se pode atestar pelas descrições dos estados de alma em outros personagens.

Após esse episódio, Luca volta para o banco, onde encontra seus pais já fazendo a refeição, e continua agindo mecanicamente, apesar de todo o conflito interno pelo qual está passando. Come um lanche recheado de carne fria, mordendo-o com raiva e, assim que termina de comer, sente a refeição parada em sua garganta. Era como se o corpo ficasse estático e a mente confusa para sempre, compara o narrador.

A mãe mostra-se desde o começo preocupada com o filho, mas não o suficiente para Luca. Porém, chegando ao destino, os pais se ocuparam mais deles e das malas. Nesse momento, a náusea que sentia Luca era muito forte, um vagão após o outro, cheios de gente, comida, malas, e por fim, chegando ao maquinista que comia apetitosamente algo frito de espinafre:

À vista da fritura, ele sentiu mais forte a sensação de náusea, como se entre aquela massa que o maquinista devorava com tanta ganância e a outra massa que lhe fermentava no estômago, se tivesse estabelecido por um momento uma corrente de atração simpática, da mesma forma que entre um ímã e um pedaço de ferro<sup>44</sup> (MORAVIA, 1948, p. 14, tradução nossa).

Junto ao pára-choque da locomotiva, apoiou-se onde pôde e vomitou contra o trem ainda “ofegante”. Gritou sua mãe que com toda calma apenas lhe disse “sabia que não estava bem” e o pai dizia que não era nada, e ele, cheio

<sup>43</sup> Luca stava a bocca aperta com il senso di urlare più forte del fragore del treno e il suo furore gli pareva il treno stesso che ad un certo momento dovesse uscire dalle rotaie e volare attraverso la scarpata per sfracellarsi contro il fianco di una collina (MORAVIA, 1948, p. 12).

<sup>44</sup> Alla vista della frittata, egli provò più forte il senso di nausea, come se tra quella poltiglia che il macchinista divorava con tanta ingordigia e l'altra poltiglia che gli fermentava nello stomaco, si fosse ad un tratto stabilita una corrente di attrazione simpatica, allo stesso modo che tra una calamita e un pezzo di ferro (MORAVIA, 1948, p. 14).

de raiva começou a soluçar forte. Para Luca, significava muito mais, era como um tipo de vingança contra o trem que o havia trazido de volta para a cidade (para a escola e os estudos) e contra os pais, que haviam negado a refeição no restaurante do trem.

O segundo capítulo inicia-se com Luca de volta à sua casa, na cidade, onde, segundo o narrador, suas antigas revoltas eram dissolvidas nos hábitos cotidianos e no tédio. Agora sua raiva havia tomado uma forma nova para ele: “Como se tivesse advertido a inutilidade da violência, essa se transformou improvisamente em uma vontade de renúncia e abdicação<sup>45</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 17, tradução nossa).

Era o mesmo impulso rebelde, mas agora mais forte, devido aos acontecimentos da viagem. A metáfora que descreve o novo comportamento de Luca é a de que o corpo abandonava-se como uma “corda lenta” que não poderia mais enrijecer-se. Deste momento em diante, Luca passa a adormecer até mesmo sobre a mesa de estudos no quarto à tarde, também para não estudar. Nessa etapa o garoto parece desistir de sua raiva, usando o sono como pretexto para fugir do mundo real. O que comanda seu corpo a partir de então é uma enorme fadiga, que o impedia de fazer coisas que fazia antes.

Sem peso na consciência o garoto dormia mais que o comum, acordando quando notava que o dia já estava para acabar e, portanto, não poderia mais fazer as tarefas e estudar. Luca procurava a penumbra, tanto fora quanto dentro de casa para locomover-se, preferia não ser visto por ninguém. Neste capítulo são utilizados termos como: crepúsculo, céu escurecendo, penumbra e neblina silenciosa para tentarmos entender o momento pelo qual o jovem passava. E ainda: “Provava, assim fazendo, a fúnebre sensação de ser uma espécie de animal inadequado à vida que se entoca para morrer em paz<sup>46</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 20, tradução nossa).

Além de dormir, Luca havia encontrado outro meio de dispersão, que ele mesmo chamava de “exercício de distração”: consistia em ler ou escrever mecanicamente coisas nas quais ao mesmo tempo tentava não prestar

---

<sup>45</sup> Come se avesse avvertito l'inanità della violenza, essa si trasformò improvvisamente in una volontà di rinuncia e di abdicazione (MORAVIA, 1948, p. 17).

<sup>46</sup> Provava, così facendo, il funebre senso di essere una specie di animale inadatto alla vita che si rintana per morire in pace (MORAVIA, 1948, p. 20).

atenção, não absorver nada. Na escola achava até fácil fazer isso, pois como descrito no texto, “a classe e o professor lhe haviam sempre sido estrangeiros, e por assim dizer, já a princípio envolvidos no vazio de uma realidade absurda e inaceitável<sup>47</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 21, tradução nossa).

Sentado na carteira enquanto o professor falava, Luca chegava a imaginar-se morto, sem o sentido da palavra; ouvia sons desarticulados e absurdos. O narrador explica que esse processo de estrangeirismo passava por três fases: uma fase durante a qual ele via e percebia o mundo com clareza normal, mas sem entender; uma segunda fase na qual os sons e as formas se desatavam e se confundiam, mas permanecendo ainda perceptíveis e uma terceira fase na qual não via nem ouvia mais nada e cada coisa vinha encoberta por aquela névoa silenciosa.

Luca passava por um processo de degradação na forma de ser. Antes era um dos melhores alunos da classe, agora não mais, em meio a notas ruins e repreensões dos professores. Degradação essa essencial para sua formação. Mas essa degradação significava que ele estava conseguindo cumprir seu plano, que era o de se rebelar e abandonar as coisas até a morte, portanto deixava-o satisfeito. Apesar do sentimento de satisfação, Luca se questionava o porquê de fazer tudo isso, mas não conseguia chegar a nenhuma resposta concreta, somente pensamentos obscuros, negativos e insustentáveis e nesse impasse no qual se encontrava, o tempo passava.

Luca era um filho de burguês que, ao se dar conta de como funciona a sociedade de poder e posse, se revolta contra o sistema e contra sua família, diferente, por exemplo, de Julien Sorel de *O vermelho e o negro* de Stendhal, que faz parte dos romances de formação do século XIX. Se aproveitamos o pensamento de Bakhtin (2003), ao contrário de Luca, Julien tenta subir socialmente, é profundamente imerso na política do próprio tempo e o seu cotidiano é colocado à parte em favor de uma busca existencial fora dos muros domésticos. O mesmo acontece em *Ilusões perdidas*, de Balzac, um dos primeiros romances a exprimir o espírito do capitalismo e do consumismo – nele, o protagonista Lucien Chardon é imerso na vida da metrópole parisiense

---

<sup>47</sup> La classe e il professore gli erano sempre stati stranieri e, per così dire, già da principio avvolti nell'aria vuota di una realtà assurda e inaccettabile (MORAVIA, 1948, p. 21).

mas vive uma vida privada de idéias, uma vez que aquilo que lhe interessa é sucesso, popularidade. Esse tipo de personagem dificulta a identificação do público leitor, assim como Frédéric Moreau, herói de *Educação sentimental* que, ao invés de enfrentar a luta contra o mundo externo, sempre tende à passividade.

As diferenças marcantes entre os tipos de romances de formação, ou seja, entre os representantes do gênero ao longo dos tempos, desde o século XVIII até o século XX, podem ser agrupadas sem uma noção cronológica:

Alguns romances são de natureza substancialmente biográfica e autobiográfica, outros não; em alguns, o princípio de organização é a idéia puramente pedagógica de educação do homem, em outras ela simplesmente não existe; alguns são construídos em plano rigorosamente cronológico de desenvolvimento educacional da personagem central e carecem quase inteiramente de enredo, outros, ao contrário, têm um complexo enredo aventuresco; são ainda mais substanciais as diferenças vinculadas à relação desses romances com o realismo, particularmente com o tempo histórico real (BAKHTIN, 2003, p. 218).

Não basta somente entender o processo do homem em formação como diferencial do romance de formação em relação estes outros tipos de romances imutáveis, mas entender que o conceito inclui diversos tipos de formação. A história de Luca não constitui propriamente um romance biográfico ou autobiográfico, mas o princípio pedagógico de que fala Bakhtin existe, e está relacionado com o “tempo histórico real”, tanto no plano da representação de um tempo localizado imediatamente após a guerra, quanto na modificação da estrutura narrativa, a ponto de torná-la capaz de conter a expressão de um tempo nas reflexões do protagonista, por meio do discurso indireto livre. Temos acesso ao seu interior que, por sua vez, se debate em ações e pensamentos inconclusos, bloqueados, como a refletir o presente exterior incerto e a crise interior que o romance focaliza.

Luca se pergunta constantemente “por que faço isso?<sup>48</sup>”, e a resposta para essa pergunta é, possivelmente, apresentada através de atitudes do

---

<sup>48</sup> Perché faccio questo?

garoto na trama. São fatos aparentemente comuns diante dos quais Luca tem comportamentos inesperados, como este: numa manhã as aulas, por motivos de doença de um dos professores, as atividades terminaram mais cedo. Luca saía sempre pela rua da frente da escola, dessa vez enquanto saía, um grupo de garotos, mais especificamente um deles, se aproximou com uma bola nos braços. Esse garoto é descrito como muito gordo, sempre ofegante e ao mesmo tempo agitado. Tinha um buço fino e negro que lhe sombreava o lábio superior e as bochechas, mas sob esse buço os traços eram infantis e havia algo de feminino nisso, que fez com que o apelidassem “Teresina”, nome de uma célebre mulher obesa da época.

O fato é que “Teresina” convidou Luca para um jogo de futebol do qual participariam os garotos em poucos minutos, alegando a falta do goleiro. O garoto era conhecido por organizar jogos de futebol na escola, portanto, para Luca, que adorava o jogo, era uma honra ser convidado desta vez para participar. Embora o primeiro impulso tenha sido o de aceitar, uma “resistência misteriosa” mudou suas palavras e Luca se limitou a dizer: “Me desculpe... mas tenho que ir para casa... ficará para outra vez<sup>49</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 26, tradução nossa).

“Teresina” não perdeu tempo, dando as costas a Luca e aproximando-se de outro colega de classe que, como pôde ver Luca, aceitou o convite, pois em seguida todos foram em direção ao campo de futebol para que se iniciasse a partida. Luca continuou seu longo caminho até sua casa, e entre fábricas, conventos e escritórios, caminhou pensando em sua última recusa. Depois de muito pensar, finalmente entendeu o motivo dessa recusa: comparou essa não-vontade de jogar bola com a de estudar. Acreditava odiar somente os estudos, mas agora se dava conta de que odiava também outras coisas, inclusive as que lhe agradavam antes. Luca imaginou que o mundo, através das pessoas da mãe, do pai, dos professores, dos amigos, queria que ele fosse bom filho, bom aluno, bom garoto, mas ele não amava o mundo nem essas partes impostas que ele queria agora desobedecer. A desobediência não viria com as violências obscuras e a raiva do corpo esgotado como no passado, mas agora

---

<sup>49</sup> (...) mi dispiace... ma debbo andare a casa... sarà per un'altra volta (MORAVIA, 1948, p. 26).

seguiria uma ordem, um plano, com calma e distanciamento, como se aplicasse as regras de um jogo.

A palavra desobedecer, esclarece o narrador, agradava Luca porque era familiar: durante toda a infância havia escutado da mãe que deveria obedecer; que era desobediente, que se não obedecesse seria punido e coisas do tipo. Então, retomando essa desobediência sob um plano mais lógico e alto, reencontraria uma atitude nativa, mas perdida. Até então, sua desobediência estava voltada para a escola, que era a parte que ele achava mais pesada e absurda da vida. Mas após o incidente do jogo, Luca descobre que pode direcionar essa desobediência para outros campos, o campo dos afetos, por exemplo, e em caso extremo e que mais o fascinou, para o próprio fato de viver.

O protagonista começa a arquitetar um jogo do qual a desobediência era o tema da composição e todos os atos que essa comportava eram as variações. Nesse momento, não pensou no seu afeto pelos pais como mais que uma ligação que o prendesse à vida que ele poderia destruir. Não se sentia vinculado a eles em medida maior que aos móveis da casa ou aos colegas de escola. Não recordava mais como nem quando, mas o fato era que certamente havia acontecido algo irreparável que o fez deixar de amá-los. Apesar disso, Luca sentia em si agora uma bondade vasta e indescritível, muito além daquela que lhe exigiam os pais ou professores:

Como o sol que não se pode olhar no rosto e que é todo luz e nada mais que luz e do qual não se poderiam definir os contornos, da mesma forma houvera um tempo no qual ele havia ignorado que vulto tivessem os pais. Os olhava mas não os distinguiu, não vislumbrando mais que a luz daquela bondade deslumbrante e benéfica<sup>50</sup> (MORAVIA, 1948, p. 30, tradução nossa).

Um novo incidente entre Luca e os pais contribuiu para fixar definitivamente esse novo caráter do seu sentimento por eles. O pai era habituado a trazer da rua jornais, dando-os primeiramente para que o filho

---

<sup>50</sup> Come il sole che non si può guardare in faccia e che è tutta luce e nient'altro che luce e di cui non si potrebbero definire i contorni, allo stesso modo c'era stato un tempo in cui egli aveva ignorato che volto avessero i genitori. Li guardava ma non li distingueva, non scorgendo che la luce di quella bontà accecante e benéfica (MORAVIA, 1948, p. 30).



pudesse lê-los e depois pegar de volta, uma vez que era seu hábito ler na cama antes de adormecer. Certa noite, por descuido, Luca deitou-se levando consigo o jornal. Na cama, depois de observar alguns artigos e fotografias, começou a pensar que seu pai havia ficado sem o jornal e certamente se daria conta disso. Conhecendo o pai, sabia que ele não viria pedir para não incomodá-lo, nesse ponto o narrador destaca que “essa renúncia lhe parecia uma prova a mais do delicado amor paterno<sup>51</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 32, tradução nossa). Sabendo também que os pais sempre ficavam acordados até tarde conversando e lendo, decidiu levar o jornal até seu pai, no quarto. Levantou da cama e foi descalço pelo corredor até o quarto dos pais, já na porta, ouviu conversas e, sem bater entrou no quarto.

O cômodo, como imaginou estava iluminado devido às luzes acesas e a primeira coisa que viu foi a cabeceira vazia e as cobertas derrubadas de ambos os lados. À direita da cama os pais estavam alinhados um ao lado do outro. O pai de pijama com grossas listras segurava contra o corpo aquilo que Luca logo reconheceu como uma pilha de notas bancárias e títulos industriais, e a mãe diante dele apoiava os braços elevados ao redor de um quadro pendurado na parede. Esse quadro Luca conhecia muito bem: era uma cópia de uma das *madonnas* de Raffaello, sob o qual havia um oratório medieval de madeira com uma almofada vermelha. Quando criança, Luca era obrigado a ajoelhar-se sobre essa almofada para fazer as orações noturnas. Ajoelhava-se, juntava as mãos e com os olhos voltados ao quadro, docemente repetia as palavras da oração ditadas pela mãe, que sentada ao lado as dizia pacientemente. Um dia, naturalmente aconteceu de não rezar mais com a mãe, ao voltar de suas férias, mas ainda por um tempo continuou a fazer isso sozinho, até que, finalmente não o fazia mais.

Luca observou os pais sem que esses notassem sua presença, vendo assim sua mãe retirar com cuidado o quadro com as mãos na moldura e apoiá-lo no chão. Eis que sob o quadro algo que o deixou ainda mais surpreso: um cofre, pequeno, porém já com outros pertences de valor nele guardados. Após observar por um tempo, Luca se pronuncia jogando o jornal sobre a cama e

---

<sup>51</sup> (...) questa rinunzia gli sembrava una prova di più del delicato affetto paterno (MORAVIA, 1948, p. 32).

dizendo que lá estava. Nesse momento viu seu pai estremecer claramente, “como um ladrão surpreso no ato de roubar e a mãe virar a cabeça surpresa e já severa, e saiu correndo<sup>52</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 34, tradução nossa).

A memória traz a Luca um emblemático ritual do acúmulo de riquezas, ou seja, as orações diante de uma reprodução de Raffaello que guardava dinheiro. Esse ritual parece adequado à família burguesa em que nascera e havia sido formado o protagonista. Ao mesmo tempo, a narrativa não deixa transparecer os efeitos de uma possível resignificação da visão dos pais *seminus* a depositar o dinheiro no cofre, como se reinventassem um novo ritual diante do quadro. O texto alude aos episódios do passado e mostra os efeitos da cena do presente sem espaço para a reflexão, com resultado constrangedor que transcende a narrativa e atinge o leitor.

Já em seu quarto, o sentimento de ter feito uma boa ação se confundia com um sabor amargo de erro e desilusão, mas como estava com sono, adormeceu durante seus pensamentos. No dia seguinte quase havia se esquecido do incidente, ou procurava não pensar nele, mas um momento em que estava a sós com a mãe à noite na mesa, ela chamou sua atenção para que batesse antes de entrar em seu quarto. O impulso de Luca, segundo o narrador foi o de responder: “Por que vocês me fizeram rezar tantos anos ajoelhado diante do seu dinheiro?<sup>53</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 35, tradução nossa). Ao invés disso, limitou-se a abaixar a cabeça, fingindo-se envergonhado. Mais tarde entendeu que esse fato certamente não havia sido o primeiro, mas o definitivo para colocar os pais em meio às coisas por ele não amadas.

O sentimento pelos pais não era algo que pudesse atrapalhar seu plano, então Luca viu que havia muito mais com o que se importar. Por exemplo, a propriedade. Desde muito pequeno tinha um sentimento de posse muito grande pelas coisas, sentimento esse que os pais haviam favorecido e estimulado. Os brinquedos que ganhava vinham sempre acompanhados da advertência para não quebrá-los; brinquedos esses cada vez mais engenhosos e sofisticados, como a coleção de marionetes de teatro que o pai alimentava

---

<sup>52</sup> (...) come un ladro sorpreso nell'atto di rubare e la madre volgere il capo stupita e già severa; e uscì in gran fretta (MORAVIA, 1948, p. 34).

<sup>53</sup> (...) voi perché mi avete fatto pregare tanto anni inginocchiato davanti il vostro denaro? (MORAVIA, 1948, p. 35).

trazendo pelo menos uma vez por semana um boneco novo, o que também mostra que Luca, assim como Wilhelm Meister, era amante do teatro. Diante dessas surpresas, Luca abraçava seu pai e corria para seu quarto para colocar as marionetes junto às outras que já possuía em um baú de madeira, eram centenas de bonecos. Em certo ponto o pai percebeu no filho um desinteresse pelos brinquedos, deixando de presentear-lo. Depois foi a vez de aprender o ofício de mecânico, ganhando ferramentas e por fim, com uma idade mais avançada, vieram os romances de aventura, a coleção de selos, os objetos de chancelaria e instrumentos esportivos.

Além dos pertences, Luca passou a receber também uma mesada, que de início usava para comprar doces e livros, mas depois, percebendo que poderia conseguir essas coisas dos pais sem utilizar seu dinheiro, passou a poupar sem gastar com mais nada. Seu pai o aconselhava a guardar num cofre ou até mesmo num banco, ideia que, constrangido, Luca ignorava. Dessa forma, sem perceber, foi pegando gosto pela posse das coisas, pela avareza; essa que o narrador descreve como inocente. Então, a recusa do dinheiro para ele foi bem mais difícil do que a etapa anterior da recusa dos estudos. Entendeu que na verdade odiava esses objetos porque no fundo os amava e não porque eram odiosos, como a escola, para ele. Tanto os objetos, quanto o dinheiro, representam fios da trama pela qual era tecida toda sua vida até então; fios esses dos quais ele queria desfazer-se, arrebentar para obter sua liberdade, pois continuar com esses fios seria continuar a obedecer ao destino que lhe havia sido imposto sem que ele concordasse. O fato de livrar-se desse sentimento de posse dá continuidade ao processo de formação do jovem.

Luca toma uma decisão importante: chama um colega de classe para ir à sua casa, um dos alunos mais exemplares, e lhe oferece sua coleção de álbuns de selos (quatro grossos álbuns). O garoto presenteado se chamava Poli, curiosamente um dos personagens que possui nome na trama. Ao saber da intenção de Luca, ficou desconfiado, achando que deveria fazer algo em troca, como tarefas escolares. Mas Luca o certificou de que não queria nada em troca. Nesse momento, sofria não de avareza, como havia pensado recentemente, mas de compaixão por si próprio. Foi como se sua personalidade fosse duplicada: “Uma das quais miserável e abandonada,

deitava no chão defendendo-se exausta e a outra estava sobre golpeando sem piedade<sup>54</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 44, tradução nossa).

Essa duplicidade permeia toda a narrativa. Muitas vezes Luca se encontra entre o sim e o não, entre o agir ou não agir, indeciso e muitas vezes apático frente a decisões importantes. Remetendo ao tema do duplo, podemos aproximar este romance de outras narrativas italianas nas quais esse tema é recorrente, como as obras de Luigi Pirandello. A presença constante do duplo consiste em representar o profundo eu individual e coletivo das personagens, que em Pirandello são tomadas pelo desejo de conhecer o próprio aspecto fisionômico e são empenhadas constantemente na procura de si e a relacionar-se com o mundo circundante. A viagem introspectiva se apresenta na oscilação entre o que é contido em si e o que é presente no externo, na sociedade.

Nas obras do autor siciliano isso é representado de diversas maneiras: em *O falecido Mattia Pascal* (1904) se exprime através da interação entre as duas existências do protagonista. Essa experiência coloca em evidência a incapacidade humana de liberar-se das máscaras que a sociedade impõe ao homem e a imobilidade da própria condição. Já no seu último romance *Um, nenhum e cem mil* (1925), Pirandello exaspera o tema do duplo: o protagonista está convencido de que sua aparência é perfeita, até o dia em que sua mulher nota que seu nariz é um pouco torto, o que coloca o protagonista em crise. Ele se dá conta de que a mulher o enxerga de maneira diferente da que ele mesmo se vê e decide aprofundar-se na questão, buscando saber como os outros o enxergam: a resposta é perturbadora, pois cada pessoa o vê de uma forma diferente. Para esse romance, uma interpretação possível é a de que cada indivíduo tem um infinito número de identidades, não existindo somente a pessoa em si, mas também aquela que vive no interior de todos aqueles com os quais interage.

Em *La disubbidienza*, a temática do duplo se faz presente de forma bem mais sutil na personalidade de Luca. Após livrar-se da coleção de selos, viu que era hora de livrar-se dos livros, possuía um bom número deles e os estimava ainda mais que os selos. Sua paixão pelos livros era dupla, além de

---

<sup>54</sup> Una delle quali misera e derelitta, giaceva in terra difendendosi fiaccamente e l'altra le stava sopra colpendo senza pietà (MORAVIA, 1948, p. 44).

amá-los como objetos, amava o conteúdo deles, na maioria romances de aventura, policiais e históricos. Juntando cuidadosamente, somou o número de trezentos livros. Para conseguir vendê-los inventou uma mentira a seus pais, dizendo que precisaria do dinheiro para comprar um gramofone, pois somente assim, trocando uma propriedade por outra (e seguindo as bases do capitalismo), é que conseguiria se livrar de alguma coisa obtendo o consentimento dos pais. Disse que venderia os livros e somaria com as economias mensais para que pudesse comprar o novo objeto.

Após a aprovação materna, Luca trouxe até sua casa um revendedor de livros usados que conhecia que após examinar as obras, estipulou a eles um valor que não agradou a Luca, aqui nota-se que, apesar de querer não mais fazer parte do mundo da propriedade, o garoto ainda tem o capitalismo forte em si. Acabou por acrescentar outros objetos aos livros para atingir a quantia desejada; o revendedor aceitou e assim negociaram. Apesar de pensar com pesar nos objetos dos quais havia se desfeito, Luca sabia ter feito a escolha certa, agora lhe restava, porém, o dinheiro do qual deveria se livrar e ao mesmo tempo justificar a ausência do gramofone aos pais. Foi então que inventou que havia perdido o dinheiro após ser derrubado dentro do trem pela manhã. O pai inclinava-se a reembolsar o filho pela quantia perdida, mas a mãe, para a sorte de Luca, o impediu, alegando que seria bom para que o filho aprendesse a cuidar melhor de seus pertences. Fizeram então um acordo: se as notas de Luca na escola fossem boas, ele ganharia o gramofone; o garoto aceitou sorrindo, pois sabia que isso não aconteceria.

Até esse momento, cada capítulo do romance pareceu cumprir uma etapa para a “evolução” pretendida por Luca, pouco a pouco seu plano vem se cumprindo conforme idealizado. Em certos momentos do texto, o humor do protagonista é diretamente ligado com a descrição do clima externo, como no início do quinto capítulo, quando ele sai de casa carregando todo o dinheiro que possuía, em moedas de prata e notas:

Era um dia de pausa depois de muita chuva. O céu estava lavado, mas escuro, de uma cor esfumada e uniforme, como se ao próprio azul se tivesse substituído não o acinzentado movido do nimbo que se escorre na chuva ou é empurrado pelo vento, mas uma outra tinta mais imóvel e mais

tetra, para sempre. Pelo ar fresco e sem vento tinha a sensação de exaustão que segue as fúrias dos temporais; mas certas gralhas, esvoaçando baixo, pareciam avisar com seus grasnados aquáticos que choveria de novo<sup>55</sup> (MORAVIA, 1948, p. 51, tradução nossa).

Observando esse céu, e remexendo as moedas, Luca seguiu até os jardins públicos, próximos a sua casa. Os jardins remetiam diretamente à sua infância, uma vez que costumava ir com a governanta fazer passeios quando criança. Há um *flashback* para nos descrever esses passeios:

Enquanto a governanta, sentada sobre uma coluna derrubada, lia um livro, Luca escalava até as grades das falsas janelas e procurava olhar no jardim zoológico à frente. Ou patrulhava o bosque de árvores, às margens da grande praça: era muito sombrio, com o solo recoberto de mais camadas de folhas mortas, secas na superfície, brilhantes e úmidas por baixo, aqui e lá cresciam arbustos de urtigas que pareciam nutrir o seu verde claro com toda aquela podridão e inspiravam Luca a uma grande repugnância<sup>56</sup> (MORAVIA, 1948, p. 52, tradução nossa).

Como se pode ver nesse momento, assim como também se refere Anatol Rosenfeld (1996): espaço, tempo e causalidade foram “desmascarados” como meras aparências exteriores, como formas epidérmicas por meio das quais o senso comum procura impor uma ordem fictícia à realidade. Neste processo de desmascaramento foi envolvido também o ser humano. Eliminado ou deformado na pintura, também se fragmenta e decompõe no romance. Este, não podendo demiti-lo por inteiro, deixa de apresentar o retrato de indivíduos íntegros. (ROSENFELD, 1996, p. 85).

Além dessa descrição um tanto mórbida do bosque no qual Luca passeava quando criança, há algo que reforça ainda mais essa aparência: um

---

<sup>55</sup> Era una giornata di pausa dopo molte piogge. Il cielo era lavato ma scuro, di un colore affumato e eguale, come se all'azzurro solito si fosse sostituito non il grigiore mosso del nembo che si scioglie in pioggia o è spinto via dal vento, ma un'altra tinta più immobile e più tetra, per sempre. Per l'aria fresca e senza vento c'era il senso di esaurimento che segue le collere dei temporali; ma certe cornacchie, svolazzando basse, parevano ammonire con i loro squittii acquatici che avrebbe piovuto di nuovo (MORAVIA, 1948, p. 51).

<sup>56</sup> Mentre la governante, seduta sopra un capitello rovesciato, leggeva un libro, Luca si arrampicava fino alle inferriate delle finte finestre e cercava di guardare nel sottostante giardino zoologico. Oppure perlustrava il bosco di elci, ai margini del piazzale: era molto ombroso, con il suolo ricoperto di più strati di foglie morte, secche alla superficie, lustre e umide disotto; qua e là crescevano cespugli di ortiche che parevano nutrire il loro verde chiaro di tutto quel marciume e ispiravano a Luca un gran ribrezzo (MORAVIA, 1948, p. 52).

dia o rapaz ouviu uma conversa entre a governanta e a empregada de sua casa sobre um delito; um jovem havia sido assassinado e o corpo havia desaparecido, mas alguns objetos ensanguentados e o lugar onde haviam sido encontrados deixaram a suposição de que o cadáver tivesse sido sepultado em um dos numerosos jardins da cidade. Essa notícia bastou para que Luca fixasse em sua mente que o cadáver do jovem havia sido enterrado naquele bosque onde costumava passear. Havia algo mórbido no garoto que, animado com esse segredo terrível e fascinante, gostava de rodear o lugar onde imaginava que o corpo estivesse. Sabia que o morto jazia ali e por nada no mundo se desfaria dessa convicção. Ia ainda, além disso, construindo em sua cabeça a cena do crime, imaginando como seria o assassinado e os assassinos, chegando a imaginar que ele fosse o assassinado e o corpo sepultado fosse o seu. Tais pensamentos não lhe pareciam absurdos e nem eram os primeiros do gênero.

Depois de crescido, chegando ao jardim, essa obsessão retornava a Luca, mas de forma diversa. Sabia que na verdade ninguém havia sido enterrado ali, mas na sua fantasia permanecia o mesmo lugar onde deveria estar enterrado alguém. Exatamente nesse lugar, enterrou todo seu dinheiro, enterrando a si mesmo ou pelo menos a parte de si ligada ao dinheiro. Diante desse ato, misturavam-se as lembranças aventureiras de criança e acrescentadas a algumas leituras. Uma delas era o *Escaravelho de ouro* de Edgar Allan Poe. Junto ao dinheiro, havia trazido uma garrafa de vidro azul, dentro da qual havia fechado uma carta com a explicação de onde enterraria seu pequeno tesouro, e que deixaria escondida pelas redondezas da praça. Após remeter ao conto de Poe, em meio a folhas secas do bosque, Luca ouve um pássaro que provavelmente era um corvo: “no silêncio dos arbustos ouviu um assovio sutil de pássaro; e depois virando-se viu o próprio pássaro, grande e preto, pular no chão e levantar vôo e esconder-se entre as folhas<sup>57</sup>”. (MORAVIA, 1948, p. 55, tradução nossa).

Desse momento em diante, provou uma sensação de liberdade, pensando que era libertador agir, mesmo que destruindo a própria vida, cumprir

---

<sup>57</sup> Nel silenzio del sottobosco udì un fischio sottile di uccello; e poi volgendosi vide l'uccello stesso, grosso e nero, saltellare in terra e levarsi a volo e nascondersi tra le foglie (MORAVIA, 1948, p. 55).

atos segundo ideias e não por necessidade. Como Edgar Allan Poe influenciou toda uma geração de escritores, há neste capítulo alguma margem para imaginar que a aparição desse pássaro para Luca, pode ter significado o “nunca mais” à propriedade e posse. Há toda uma descrição, assim como nas obras de Poe, de um ambiente repleto de morbidez e melancolia. Sem ninguém ao redor, Luca ainda lembrou um pouco sua infância, voltando-se em seguida para um jardim zoológico que ficava do outro lado, onde entreviu dessa vez as penas verdes e douradas de um pássaro exótico. Abriu a garrafa, retirou a carta e a esfaçalhou em pedaços minúsculos, pois ninguém iria em busca de seu tesouro perdido. Distanciando-se, parecia ter agido como um louco, de qualquer modo deveria haver um sentido nessa loucura, ele apenas não estava ainda pronto para descobri-lo. Dessa forma encerra-se o quinto capítulo.

Após esse dia, o narrador descreve o estado de Luca como semelhante a uma queda no fundo de um entorpecimento mortal, como se o corpo, esgotado das provas de vontade que havia fornecido estivesse se recolhendo para o último e decisivo esforço. Agora adormecia em meio às tarefas, deixava que a voz dos professores girasse em sua cabeça durante as aulas. Seguindo os sentimentos de Luca, mais uma vez é descrito o tempo:

O inverno, depois de alguns belos dias, havia retomado seu curso, e chovia quase sempre. Essa chuva, caindo de um céu de breu, parecia escura e turva também, como estivesse misturada antecipadamente com lama e expandia uma escuridão na qual Luca sentia que seria agradável enrolar-se e adormecer para sempre<sup>58</sup> (MORAVIA, 1948, p. 59, tradução nossa).

Em meio aos estudos, Luca levantava os olhos em direção à janela e via que, em certos momentos, o céu parecia clarear-se, logo ele se concentrava novamente nos estudos e quando olhava novamente, se admirava da grossa chuva que escorria em bicas, inundando silenciosamente os vidros.

Agora há uma comparação interessante que, finalmente, o narrador admite: “era como uma pessoa o céu, que chorando por alguma dor profunda,

---

<sup>58</sup>L'inverno, dopo qualche bella giornata, aveva ripreso il suo corso, e pioveva quasi sempre. Questa pioggia, venendo giù da un cielo di pece, pareva scura e torbida anch'essa, come se fosse stata mescolata in anticipo di fango e spandeva una oscurità in cui Luca sentiva che sarebbe stato piacevole raggomitarsi e addormentarsi per sempre (MORAVIA, 1948, p. 59).



parecia ocasionalmente acalmar-se e alegrar-se, mas depois, recuperada da dor, voltar com renovada abundância e violência a chorar”<sup>59</sup> (MORAVIA, 1948, p. 59, tradução nossa).

Luca chegava à última parte de seu plano: a morte física. Comer era algo que adorava desde sempre, sobretudo às manhãs e quando voltava da escola; e lhe agradavam, particularmente, os doces. Como mecanismo do jogo, diminuiu a quantidade que costumava comer, primeiramente para um quarto, depois caindo pela metade do habitual. Comia e continuava com fome, mas era uma sensação breve que logo desaparecia. A lógica destacada no romance é a de que também para a morte, assim como na vida, havia regras. E se para viver era necessário ter amor aos estudos, aos pais, acumular dinheiro e comer, analogamente, para morrer, seria necessário desapegar-se das coisas e das pessoas, não comer e, sobretudo, dormir.

Os pais pareciam não se dar conta ou não se preocupar com essa nova fase, uma vez ou outra a mãe comentava que o filho estava comendo pouco, mas nada que pudesse atrapalhar o plano. Dentre todas as desobediências, essa era a mais grave e radical, a que mais atacava a autoridade familiar. Luca sentia-se na margem extrema da desobediência, onde o jogo se tornava difícil e perigoso. Os pais queriam que comesse para criar forças e viver, e ele, com um senso de revolta absoluta, não queria comer mais e desejava morrer. Ainda era o jogo e ele deveria ir até o fim, até a morte aparecer.

Um dia seu pai resolveu fazer-lhe uma surpresa que em outros tempos seria suficiente para deixar Luca contente: comprou um doce, dos seus preferidos, deixando num pacote branco ao lado da cama. A mãe indagou sobre aquilo, complementado que não gostava tanto de doces.

“Na verdade o comprei para Luca<sup>60</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 62, tradução nossa), o pai respondera empurrando o pacote para perto do filho. Luca respondeu que não tinha fome, abaixando os olhos. Seu pai falava sempre em tom lamentoso e suplicante e, dessa vez, mais do que isso, parecia que ao

---

<sup>59</sup> Era come una persona il cielo, che piangendo per qualche suo profondo dolore, sembrasse ogni tanto calmarsi e rasserenarsi, ma poi, ripresa dal cordoglio, ripigliasse con rinnovata abbondanza e violenza a lacrimare (MORAVIA, 1948, p. 59).

<sup>60</sup> Veramente l'ho comprato per Luca (MORAVIA, 1948, p. 62).

insistir para que comesse, na verdade queria que o filho vivesse. Uma tentação forte de aceitar o doce, comer e aceitar viver o assaltou, mas logo se deu conta de que seria uma mísera ocasião, aceitar a vida através de uma fatia de doce, oferecida pela bondade paterna depois de ter cumprido seu plano até agora. Após esse acontecimento, ficou nele um sentimento de angústia profunda e mais do que antes, o desejo de não existir mais.

### **3.2 A trajetória da personagem: a mudança de plano**

A partir do sétimo capítulo, Luca não tem mais o que acrescentar para dar sequência a seu plano, já renunciou à escola, ao amor dos pais, à relação com os amigos, à propriedade e, por último, ao ato de comer. Sua lógica a partir de então era somente esperar que algo acontecesse, como adoecer ou mesmo deixar de viver; porém, o que não estava em seus planos era lidar com surpresas inesperadas e eis que surge uma em sua vida. Uma irmã de sua mãe havia ficado doente nessa época e foi combinado entre as duas famílias que, até a melhora da tia, os filhos dela, primos de Luca, passariam as tardes em sua casa. Uma governanta, de boa família, ex-professora de francês os acompanhava. Mulher de mais ou menos trinta e cinco anos, não era bela, com olhos turvos e inexpressivos, porém compensava-os uma extraordinária vivacidade e alegria de espírito.

A moça fazia muito bem seu trabalho de governanta, demonstrando entusiasmo ao brincar com as três crianças (um garoto de oito anos e duas gêmeas, primos de Luca) como se ela própria fosse uma. Essa infantilidade contrastava com certa sensualidade mais de mulher madura do que de moça, visível na fadiga dos olhos, na beleza um tanto impura das mãos e na flacidez dos quadris. Além dessas características, ainda sabe-se que ela conversava continuamente e tinha uma voz clara e estridente, de uma sagacidade maliciosa, geralmente interrompida por frequentes risadas. Ela e as três crianças passavam o dia numa sala ao lado do quarto de Luca; juntando-se então, ao torpor e devaneios dele, o som das brincadeiras que o impediam de estudar.

Algumas vezes ele sentia quase um desejo de participar daquela diversão, tão variada e diferente do seu solitário e sombrio jogo, como ele mesmo tinha consciência de ser; levantava-se da mesa, abria a porta da sala e espiava. Entre muitas brincadeiras, dentre elas a de cavalinho, onde ela carregava nas costas as crianças, ela via o rosto de Luca sorridente quase escondido e perguntava se estava atrapalhando algo. Ele sempre respondia que não, que poderiam continuar sem se preocupar.

Luca sentia simpatia pela nova conhecida, porque parecia boa, simples e alegre, completamente oposta a sua mãe, que completamente cheia de regras e teorias pedagógicas, jamais pensaria em brincar com ele daquela forma. Mas a essa simpatia, um dia se misturou um sentimento de espécie diversa. Certa tarde observando-a brincar com uma das crianças nas costas, Luca não pôde evitar reparar na circularidade provocante dos quadris elevados no ar durante a animalésca brincadeira e, num gesto que ela fez voltando-se a ele, nos seios “brancos e moles” da moça. Não conseguindo desviar os olhos, Luca se deu conta de que ela havia notado, constrangendo-se naquele momento e quase que mecanicamente levando uma mão a cobrir o decote que os mostrava. Mas esse gesto não durou muito, em seguida ela simplesmente arrumou os cabelos, continuando a brincadeira.

A mulher agora se dirigia sempre engatinhando com um pequeno cavaleiro nas costas, ao lado oposto da sala, Luca a olhava achando inapropriado que o pequeno cavaleiro batesse com uma mão em sua nádega como na garupa de um cavalo. Ela sempre ciente dos olhares de Luca, provocava-o. No primeiro momento, o protagonista procurava dominar e rejeitar o desejo, embora ele mesmo soubesse que seria em vão. Era um interesse franco, alegre e despreocupado, assim como a pessoa que o inspirava, embora proibido. Mas ele, inconscientemente, havia anexado a esse novo sentimento a mesma astúcia que criara com o dinheiro e seus pertences: após amá-los, sabia enxergar no fundo dessa doçura, a amargura de uma saciedade desgostosa, de uma escravidão indigna, o que o ajudou a desfazer-se dessas coisas. Agora olhando sem contenção para a mulher, procurava desesperadamente o defeito desse seu novo prazer. Mas dessa vez, ao

contrário do que estava acostumado, ao encontrar o defeito, descobriu com surpresa que a ligação, longe de desfazer-se se fortalecia mais e mais.

O defeito era justamente o caráter proibido, ilícito, dissimulado da sua contemplação, caráter que havia notado desde o princípio, porém sem dar muita importância. Ela não era bela e essa ausência de uma beleza que equilibrasse de qualquer forma a obscuridade do desejo com a clareza de uma admiração desinteressada, pensou, antes de tudo, que pudesse liberá-lo facilmente dessa nova ligação. Luca então passa a se perguntar o que poderia ele admirar naquela mulher não bela, buscando defeitos para despistar seu interesse; o que foi em vão, pois depois de tanto pensar tentando encontrar pontos negativos, chegou à conclusão de que era justamente essa imperfeição e maturidade que o agradavam. O fato é que essa atração havia ocorrido sem que ele se desse conta e fosse a mulher mais jovem ou bonita, talvez não tivesse acontecido.

Para a surpresa de Luca, o desejo dos sentidos era mais forte que seu desejo de morte e o havia reconduzido à vida da qual a todo custo ele queria sair. O desejo funciona aqui como fio condutor da vida, capaz de trazer novamente a vontade de viver, torna-se uma inspiração. Essa descoberta deixou-o desesperado, pois sabia que agora o mundo real falava mais alto que o mundo das ideias, bastava olhar para a governanta para perder o sentido de seus pensamentos anteriores. Ao mesmo pensava que era tarde demais, pois havia já rompido com as coisas que o conduziam à vida e não seria mais possível recomeçar.

Do desejo era impossível fugir e, dando-se conta disso, a moça resolveu tomar a primeira iniciativa, entre brincadeiras de esconder com as crianças, entrou no quarto de Luca, aproximando-se por trás do garoto que estudava. Com o rosto muito próximo ao dele, perguntou o que estudava e a partir da resposta (francês), continuou a conversa dizendo que já havia lecionado língua francesa. Após perceber que estava sendo observada por ele, retirou-se, pois já havia cumprido seu objetivo de provocá-lo. No dia seguinte, voltou novamente a seu quarto, dessa vez acompanhada das crianças, jogando-se todos sobre ele que ainda dormia, e ao acordar percebendo a brincadeira, resolveu dar continuidade e em meio a risadas e lutas, notou que

como por instinto, ignorando as crianças, seu corpo procurava o da mulher e ela fazia o mesmo. Chegando ao fim pelo cansaço de todos, ela propôs uma nova brincadeira, não sem malícia; consistia em apagar todas as luzes da casa e, sorteando um deles para procurar, os outros deveriam esconder-se para que não fossem encontrados e identificados e ao fim da explicação convidou Luca para brincar.

Saíram todos do quarto de Luca para a sala, fazendo agora um sorteio para saber quem seria o primeiro a procurar. Uma das gêmeas pegou um papel no qual estava escrito “Luca”, e assim começou a brincadeira. A casa estava completamente escura e após todos ficarem em silêncio, Luca começou a procurar. Ao passar um automóvel na rua, que iluminou parte da sala, Luca conseguiu ver uma sombra entre o ângulo da porta e a estante, na própria sala, era a governanta; pensou que ela havia sido muito esperta por esconder-se na própria sala, pois era onde ele não iria de fato procurar. Refletiu por um momento e decidiu fingir uma longa procura no corredor, mas na verdade não procurava nada, voltando diretamente para o lugar onde sabia que a mulher estava, havia claramente preferência em encontrá-la ao invés dos primos.

Junto ao canto onde ela se encontrava, pôs a deslizar as mãos no escuro, buscando o rosto da governanta, logo sentiu sua bochecha. Ela, por sua vez, não se mexeu, como sinal de que estava por inteiro no jogo. Os dedos passaram pela bochecha, indo em direção ao queixo e pescoço. Agora se dava conta de que dentro do primeiro jogo existia outro, no qual ele estava sendo guiado por seus instintos e pensamento o constrangeu no momento. Seguiu os contornos da boca e esse contato, assim como desde o início de toda essa atração, era ao mesmo tempo agradável e desagradável. Do rosto, os dedos passaram para o pescoço e por fim para sobre o peito; ela não se movia e talvez impaciente por uma carícia mais excitante, tomou a mão do garoto, colocando-a em seu seio. Luca, ao sentir a maciez deste, bruscamente retirou a mão gritando “a senhorita” (*la signorina*). Surpresa ela soltou a mão do garoto exclamando “foi muito bem, Luca [...] me encontrou quase imediatamente<sup>61</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 77, tradução nossa); logo as crianças entraram e todas as luzes foram acesas.

---

<sup>61</sup> (...) è stato bravo, Luca (...) mi hai trovato quasi subito (MORAVIA, 1948, p. 77).

As crianças ainda estavam muito empolgadas, pois a brincadeira mal havia começado, a governanta agora sugeriu que ela mesma procurasse, gritando para todos se esconderem, voltando ao escuro. Por um momento Luca hesitou entre os dois jogos: poderia esconder-se de verdade, como faziam os primos ou esperar no canto próximo à estante, como havia feito a mulher, jogo este muito mais interessante para ele. Quase automaticamente, colocou-se em pé no canto próximo à estante. Ela se comportou exatamente como ele, andou pelo corredor fingindo procurar e logo voltou à sala. Luca viu que ela se dirigia a ele por causa da ponta acesa de um cigarro que ela tinha nos lábio naquele momento. Esta ponta vermelha semelhante ao planeta Marte, como compara o narrador, em um escuro céu invernal, se aproximava movimentando-se suspensa a uma altura correspondente ao rosto da mulher.

Acompanhando o movimento do ponto luminoso, Luca o viu descer rapidamente, como sinal de que ela havia retirado de sua boca, de repente sentiu uma mão em sua nuca “com um movimento lento e tenaz de serpente que se enrola<sup>62</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 78, tradução nossa), seguido de um hálito misturado de odor de tabaco com cheiro de batom, sentiu esse hálito em seu rosto seguido de dois lábios que encostaram nos seus. Também nesse beijo, o primeiro de sua vida, reconheceu um caráter ambíguo, ao mesmo tempo agradável e não. Os lábios dela se abriam largamente sobre os seus como se o afogassem, em um movimento envolvente e circular que além dos lábios, tocavam seu queixo e a base do nariz. A língua entrando em sua boca o fez pensar no corpo de uma lesma que se projetava para fora da concha. Nesse meio tempo, Luca esperou que ela rapidamente gritasse seu nome, como fez ele da outra vez, mas a moça aproximara-se com todo o corpo mostrando não querer que chegasse ao fim. O que interrompeu foi o grito do primo que dizia não valer a brincadeira, pois havia notado que a governanta não estava procurando-os. Para Luca essa voz foi a da inocência em meio àquele momento de sensualidade. Rapidamente soltando-se dele, a moça explicou-se à criança, alegando que era engano, pois ela ainda estava a procurar. Logo ela encontrou uma das crianças e todos voltaram para a sala novamente.

---

<sup>62</sup> (...) con un movimento lento e tenace di serpente che si snodi (MORAVIA, 1948, p. 78).

A brincadeira ainda continuou por mais um tempo, mas dessa vez Luca escondeu-se de verdade, notando posteriormente desapontamento na governanta. Terminando de repente porque uma das crianças se machucou, a brincadeira não fazia mais sentido, então Luca foi até seu quarto e deitou-se no escuro. Pouco tempo depois a moça foi procurá-lo, e entre as conversas, convidou-o para ir à sua casa no domingo, dia em que ela era livre do trabalho. Luca concordou, e após o acordo, houve um contato rápido entre as bocas.

O acontecimento anterior havia sido na terça-feira, nos três dias que seguiram, Luca diversas vezes se via pensativo, tentando decidir se ir ou não ao encontro dela, entregar-se ao amor ou recusá-lo. Para entregar-se haviam diversas razões, mas para recusar somente aquele seu desejo de destruir os próprios laços com a vida que, mais que uma razão, acabava sendo uma espécie de ressentimento obscuramente nascido e crescido no fundo de sua alma. Começou a comparar o amor da governanta ao dos pais, querendo que ele vivesse, ou mesmo o professor, com suas tarefas.

Luca, inconsciente dessa vez, iniciara através dessa nova descoberta dos sentidos uma fase fundamental em seu processo de formação: a experiência sexual como passagem para a vida adulta. A partir desse ponto, a rebelião de Luca toma uma proporção diferente, ele passa a se importar agora com outros aspectos de sua vida e o interesse sexual ocupa grande espaço.

O irritava, sobretudo que “a fome dos sentidos humilhasse de maneira assim fácil o seu desejo de liberação e de morte<sup>63</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 84). Entre diversos devaneios, chegou o domingo e pela manhã Luca havia decidido não ir à casa da mulher que o esperava, mas depois do café da manhã simplesmente avisou sua mãe que iria ao cinema e saiu de casa. Porém suas pernas o levaram a outro lugar, quando se deu conta estava nos jardins públicos, exatamente onde há um mês havia enterrado seu dinheiro e foi ali que passou todo o dia entre o mal estar da indecisão e pensamentos aleatórios, dentre os quais, novamente o da morte, no qual imaginava como seria sua morte, como fez quando imaginou-se assassinado no lugar do jovem rapaz, chegando a sentir pena de si próprio por algo que não era real.

---

<sup>63</sup> (...) la fame dei sensi umiliasse in maniera così facile il suo desiderio di liberazione e di morte (MORAVIA, 1948, p. 84).

Da mesma forma que veio de repente, a governanta também simplesmente deixou de vir à sua casa, pois na segunda-feira, como havia já se restabelecido a tia de Luca, não precisava mais que os filhos ficassem na casa da irmã. Dessa vez o garoto provou a desilusão, pois obviamente gostaria de encontrar aquela mulher de novo. Diante desse desejo, Luca sentiu-se assustado ao ver que para haver desejos, estava novamente com vida e ficava nessa dualidade, entre seu antigo plano e as novas sensações.

Depois de esperar cinco dias, Luca ligou para a governanta, na manhã de domingo, curioso para saber se ela ainda o esperava em sua casa. A moça atendeu ao telefone com certo desânimo, deixando claro que aquele dia não estava bem, adiando para a próxima semana, e Luca decepcionado concordou. Essa paixão agora o arrastava para longe da antiga estabilidade como um córrego lamacento e violento que não se pode nadar sem colocar o pé em terra firme. Porém não se pode negar que havia retomado o gosto pela vida.

Finalmente chega o dia em que ele vai à casa de sua amante, como ele mesmo a denominava em seus pensamentos. Entre pensamentos contrastantes se seria apropriada ou não essa visita, ele chega ao endereço e após uma descrição minuciosa do narrador da casa, quem aparece para receber Luca não foi a mulher que ele esperava, mas uma senhora gorda vestida de preto perguntando quem era e o que queria. A “velha” limitou-se a responder que a moça estava mal, muito mal e em meio à escuridão Luca avistou uma figura de branco que era uma enfermeira. Voltou depressa para casa o jogou-se sobre a cama. Mais que piedade pela governanta que ele não amava e não havia passado de uma ocasião do desejo, sentia ódio contra si próprio ou ao menos aquela parte de si que permitira passar por isso.

Improvisamente pensou que desejava que a mulher morresse, e que poderia pensá-lo somente na condição de desejar mais fortemente que ele próprio morresse. De fato, o capítulo dez inicia-se justamente com a notícia da morte da governanta dois dias após a visita de Luca à casa dela. Luca ouviu dos pais a notícia, conversando entre si casualmente na mesa, ambos concordavam que era uma boa pessoa e o quão triste era uma pessoa tão cheia de vida morrer assim de repente.



Luca esperava que a morte da governanta lhe inspirasse um sentimento se não de piedade, pelo menos de liberação. Ao invés disso, descobriu que continuava a pensar nela com vontade e nostalgia, como quando era viva. Nesse ponto cresce a morbidez do personagem que desde criança é atraído pelo sombrio, pelo macabro. Mais uma confirmação de que isso o rodeia desde criança, é que quando começa a pensar na governanta morta se lembra de um episódio de sua infância havia trancado em uma caixa uma lagartixa viva e mesmo depois de morta, pôs-se a conservar o cadáver por dias, até que sua mãe encontrou e nauseada jogou-a fora. Assim, agora ao caráter fúnebre de sua vida, juntava-se a sombra de uma espécie de invencível necrofilia.

Assim continuava a luta contra as coisas que o ligavam à vida, e o acaso queria que essas coisas fossem reduzidas agora à lembrança amorfa de uma pessoa morta. Ele imaginou que com o tempo, suas lembranças iriam se decompor, assim como o corpo da mulher sepultado. Um dia para tentar livrar-se das lembranças foi até o cemitério, onde via centenas de cruzes saindo do chão como se fossem flores, isso despertou mais delírios sombrios. Depois, em seu quarto adormecia quando despertou num movimento brusco, pois sentiu que sobre ele estava a governanta, assim como quando brincava com as crianças para acordá-lo. Era ela, não havia dúvidas, e mais forte do que nunca sentia sobre o travesseiro a sensação do beijo. Não havia nada mais que pudesse fazer agora senão esperar que o destino agisse.

Certa manhã no caminho da escola, Luca teve um pressentimento de que algo estava por vir, algo que ele ainda não sabia o que era mas que em breve aconteceria e desse sentimento retirava uma perturbação leve e agradável. Se deu conta de que via as coisas diferentes do normal, ou melhor, se dava conta disso por meio de um sentido novo que não saberia localizar e parecia espalhado por todo o corpo. Junto a isso, porém, provava uma tristeza razoável e amarga, resignada que tornava pesado cada ato seu, como se cada ato fosse um passo irrevogável sobre uma estrada fatal. Junto a essa descrição de seu estado de espírito, novamente vem a descrição do tempo, que sempre parece corresponder aos seus sentimentos; dessa vez o céu estava baixo e escuro com suspeita de chuva.

O que o golpeava agora era um sentimento novo que lhe inspiravam os atos mais normais: caminhar pelas ruas, pagar o bilhete do trem. Era como se a normalidade, reduzida agora a um sutil invólucro de hábitos automáticos e por isso a ponto tanto mais fastidiosos. E nesse sentido de total absurdidade de tudo isso que até agora não havia sido nunca absurdo, ele entendia que se concluía o longo caminho da sua crise. Diante desse sentimento do automatismo absurdo dos próprios atos ele sentia um desejo agitado de dar esse choque para ver o que aconteceria.

Dentro da sala de aula, um professor de Luca dá a ordem para que todos se sentassem; com a sensação de dar início a um novo jogo, Luca permanece de pé. O professor demorou a reparar, pois estava se ajeitando em sua mesa. Quando se deu conta indagou a Luca o que estava acontecendo, se ele estava com algum problema. Luca respondeu que não, porém continuou em pé, até que todos o olhassem sem entender o que acontecia e ele se sentisse disposto a sentar-se.

Em seguida o professor, sabendo que ele era um excelente leitor, pediu que lesse um trecho da *Divina Comédia*, que ele após hesitar um pouco, começou a ler. Em certo momento do texto, começou a identificar-se com os versos, recordava todas as vezes que havia querido e desejado uma morte dispersa, desconhecida, solitária, obscura e um sentimento de obscura e confusa piedade lhe apertou a garganta. Era um piedade de si próprio que o havia comovido a primeira vez quando pensou em ser assassinado e enterrado na praça, e lhe aflorava na consciência como uma recordação a um dever pesado e triste mas inevitável. O sentido do jogo persistia como um desejo de desobedecer mas agora se misturava individualmente com aquele sentimento azedo e horrorizado de piedade. Luca não via nem sentia mais nada nesse momento, pensava ser Buonconte, personagem do texto, morto na confluência dos rios.

O delírio foi tão grande que sentindo as dores descritas no texto, Luca chegou a gritar o próprio nome, caindo em lágrimas em seguida. O professor, assustado perguntou o que estava acontecendo. Assim ficou claro para ele que ele deveria ser estudante até o fim, ainda que desejasse morrer, deu uma pausa e continuou a leitura. A comoção persistia, as lágrimas paradas na

bochecha amargamente davam-lhe cócegas. Entre leituras e paradas, a classe toda estava comentando, até que o professor resolveu mandar Luca para casa. Ele, embora tenha pensado em dizer várias coisas, apenas obedeceu. De volta à rua, lhe parecia agora que a chuva tivesse transformado em água toda a cidade. Água ereta e cinza eram as casas, água amarelada e fervilhante os pavimentos, de água pareciam ser as sombras ofuscadas dos pedestres que corriam a abrigar-se nos portões, as luzes que balançavam escuras e sutis. A chuva mudava de direção conforme o vento e Luca sob ela ensopado com os livros debaixo do braço chega finalmente em casa.

Já em sua cama tremia todo o corpo, a tremedeira ia da cabeça aos pés, dentro da boca os dentes faziam um forte barulho como se dentro de sua boca fossem dados de um jogo. Ouviu a porta se abrir, era sua mãe, que, espantando-se por ele estar em casa àquela hora, viu que o garoto estava doente. A enfermidade de Luca durou cerca de três meses. Durante o primeiro mês, embora a febre fosse sempre muito alta, Luca teve sua lucidez inalterada, embora em uma intensidade anormal e não raramente era invadida por devaneios. Agora ele não desejava mais morrer, estava certo que morreria e essa certeza lhe bastava. Convicto que a morte fosse iminente, não lhe restava nada mais além de observar-lhe os progressos e secretamente satisfazer-se. Nessas condições, a duplicidade que havia entrado em sua vida desde o dia que a morte apareceu como a única solução ao problema das suas relações com o mundo, aumentava até uma coerência quase estridente de comédia dos enganos.

O desejo da morte havia agora adquirido uma intensidade e concretude singulares, quase lhe parecia desejar a morte com a mesma sensualidade com a qual um tempo havia desejado o abraço da governanta. É curioso que o desejo da morte não havia lhe aparecido nunca como um impulso suicida. Se alguém tivesse lhe falado de suicídio, certamente teria se maravilhado, pois nunca lhe havia passado pela mente. Mas depois de um tempo doente na cama, ao invés da morte lhe vem o delírio: uma reunião de corpulentos animais que sentavam-se ao redor de sua cama. Balançavam a cabeça, depois como cães ao redor de um osso, ficavam agachados farejando as roupas de cama. Entre plantas, serpentes, pássaros e outros animais, Luca teve um delírio de

um velho que sorria e lhe mostrava a língua, era a língua da governanta, rugosa, úmida sobre a qual haviam chifres de uma lesma, que o observava com serenidade e bondade.

O protagonista suplicava continuamente aos pais que o liberassem dessas intoleráveis presenças, mas os pais não estavam em casa e ele continuava a gritar. Continuou a ter alucinações até que um dia, sentada ao seu lado, viu uma mulher que não conhecia mas que, evidentemente não era uma das tantas figuras do delírio, mas uma pessoa de carne e osso. Tinha na cabeça uma espécie de turbante branco, sob o qual aparecia o rosto moreno, macerado e precioso de mulher uma madura cuidadosamente maquiada. Era a enfermeira, que os pais assustados com seus delírios, haviam contratado para que cuidasse dele noite e dia. Luca sentira uma tranquilidade com a presença da enfermeira, era o que ela lhe passava: um ar sereno, familiar, amável, mas logo se deu conta de que a olhava com apetite, por assim dizer e viu que ela de certa forma correspondia.

A enfermeira cuidava de Luca com carinho e dedicação, fazendo de tudo para que ele saísse desse estado e melhorasse o mais breve possível. Ele conseguia sentir sua dedicação em gestos como o de lavar seus cabelos e rosto em uma bacia de água quente com todo cuidado para realizar com maestria as tarefas. Os dois também tiveram muitas conversas e desenvolveram certa cumplicidade entre si; Luca confessou-lhe que tinha vontade de morrer e sentiu-se tranquilizado por ela, que calmamente o advertiu que ele iria sarar, se fosse obediente.

Em uma das tardes da convalescência de Luca, enquanto ele lia, já cansado da cama, chega a enfermeira, como quem anuncia uma boa notícia dirigiu-se a Luca e informou que ele faria o primeiro banho depois de tanto tempo banhando-se na cama. Luca, receoso questionou se não teria tonturas mas ela assegurou que daria todo o apoio necessário. A ele parecia que ela fosse satisfeita deste seu novo passo em direção à melhora, e lhe era grato porque, depois de tudo, como pensou, ele não era para ela mais que um doente entre tantos e ela não tinha motivo algum para alegrar-se com sua melhora.

Com a ajuda dela para se locomover, chegaram ao banheiro, no qual aguardava uma banheira com água quente. A enfermeira começou a ajudar Luca a se despir, e ao contrário do esperado ele não sentiu vergonha, pois ela fazia aquilo com devoção e mostrando não se importar com as circunstâncias. Colocou-se sentando na banheira onde ela o ensaboou com delicadeza, lavando seus cabelos e todo o corpo. Preparou a toalha, esperando-o do lado de fora para se secar. Cuidadosamente o abraçou com a toalha para que pudesse secar todo o corpo, quando seguindo o contorno de seu corpo tocou sua virilha, o que perceptivelmente causou-lhe uma ereção, que não o deixou constrangido e foi por ambos ignorada.

Nos dias seguintes, a enfermeira em momento nenhum fez alusão ao episódio do banho, da sua parte, Luca não pensava em lembrá-la porque não tinha interesse em dar continuidade àquela intimidade, pois se sentia mais inclinado a cumprir as vontades da mulher, qualquer que fosse do que exercitar sua própria vontade. Mas se deu conta que ela pensava todo o tempo nele e no que havia acontecido no banho e esperava com certa curiosidade o resultado dessas reflexões.

Refletindo, se dava conta que além de uma atração forte mas genérica, a qual, por acaso, poderia sentir por qualquer outra mulher em iguais circunstâncias, continuava a nutrir pela enfermeira um sentimento afetuoso compreensivo e desinteressado que agora havia se tornado sua postura constante em relação a todas as pessoas e todas as coisas.

Mais do que cuidar de Luca, ela lhe fazia companhia, chegando a contar-lhe suas aventuras amorosas com todo tipo de homens. Ela parecia realmente ter renunciado a Luca, mas não sem certo lamentar afetuoso e melancólico, como se no sacrifício do desejo ela tivesse encontrado um motivo de amor novo embora triste.

Certa noite, após trazer a bandeja do jantar, ela disse, sentando-se ao lado de Luca que aquele seria o último dia que estaria com ele, pois partiria no dia seguinte, uma vez que ele já sentia-se bem melhor. Os dois mostraram-se abalados com a notícia. Continuando a conversa, ela faz uma declaração

inesperada a Luca: “talvez eu o tenha amado um pouco<sup>64</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 146, tradução nossa), pela qual ele certamente não esperava e depois de um momento de surpresa respondeu que talvez ele também a tivesse amado, mas que dependia dela. O narrador nesse ponto questiona de onde viera essa segurança de sedutor consumado, pois ele se deu conta de que apesar das dúvidas e medos, não temia o amor nem as suas consequências e continuou dizendo: “pensei que quisesse aquele dia, no banheiro... não havia ninguém em casa e seria fácil...”<sup>65</sup> (MORAVIA, 1948, p. 147, tradução nossa). Contra suas previsões, a mulher não caiu em seus braços e lhe explicou que naquele dia ele estava muito fraco, além disso era apenas um garoto, mas concluiu perguntando a ele se gostaria que ela viesse em seu quarto naquela noite; Luca concordou, deixando tudo combinado para a noite.

Entre pensamentos caiu no sono, logo seus pais vieram vê-lo, se despedir e foram também para a cama. Luca dormiu um bom tempo um sono sólido no qual parecia expressar-se a mesma fome que durante a vigília lhe fazia desejar cada coisa e cada pessoa. Enquanto dormia sonhou que era uma árvore, sem folhas, preta, encharcada de chuva, entorpecida, ele estendia os braços que eram galhos, com os dedos abertos que eram ramos, no topo de uma colina, queimada de gelo. Toda a paisagem era cheia de neve e ofuscada de neblina invernal.

Após uma longa descrição do tempo em seu sonho ele acorda, e espera no escuro a enfermeira que certamente estava para vir vê-lo conforme o combinado. Logo ouve a porta se abrir, ela a enfermeira vestindo um casaco de pele que parecia ter jogado rapidamente sobre os ombros e deixava aparecer a borda amassada de uma longa camisa de algodão. Entrou fazendo um gesto de silêncio com o dedo sobre os lábios, os olhos brilhavam mais do que nunca, iluminando seu rosto no escuro do quarto. Fechou com precaução a porta, girando cuidadosamente a chave, agia sem pressa, como quem faz algo que já fez mais de mil vezes na vida e Luca deitado na cama a olhava sem perturbação ou embaraço, com uma curiosidade que sentia inocente.

---

<sup>64</sup> (...) forse l'ho anche un poco Amato (MORAVIA, 1948, p. 146).

<sup>65</sup> (...) io pensavo che lei volesse quel giorno, al bagno... non c'era nessuno in casa e sarebbe stato facile... (MORAVIA, 1948, p. 146).

Terminados os preparativos ela aproximou-se da cama majestosamente, fixando nele olhos cintilantes, elevou as duas mãos, se desfazendo do sobretudo, se debruçando e revelando o caráter maciço e disforme do corpo. Permaneceu imóvel por um instante, como se para permitir que Luca a olhasse, antes de iniciar o ato sexual. Nessa noite, Luca conclui seu processo de formação através do ato sexual iniciado com a governante, que não pôde ser concluído devido à morte da mulher.

A enfermeira partiu no dia seguinte, deixando em Luca nem lamento nem desgosto, mas um sentimento grato de iniciação definitiva não somente do amor físico, mas também daquele mais geral em relação às coisas das quais havia tido o primeiro brilho despertando do delírio. Parecia finalmente ter encontrado um modo novo e seu de ver a realidade feito de simpatia e paciência. Vista na obra como uma segunda e verdadeira mãe, a enfermeira o havia feito nascer uma segunda vez, depois que estava morto no seu desejo de morte, formando, assim a personalidade do protagonista.

Apesar disso, para seus pais, Luca ainda estava doente e um quarto em um sanatório o esperava agora para a convalescência, já estava tudo programado. Entre esses preparativos, Luca, envolto em cobertas, sentado em uma poltrona próxima à janela, continuava a cochilar contemplando o céu que com a primavera a cada dia se clareava mais e paralisava. A própria passividade lhe agradava, mas havia a mãe que o apressava, o táxi, depois o trem e todos os outros meios que permitiam à sua inércia de transportar-se através do espaço. Aquele mesmo trem, não pôde evitar de pensar, seguindo docemente o carregador curvo sobre as malas, contra o qual havia vomitado meses atrás em uma rebelião furiosa de todo o corpo era o mesmo que o levaria para a convalescência.

O que mais era o trem diante dele se não aquilo que havia uma direção, um desenvolvimento, uma vontade. Luca, ao lado de sua mãe que o acompanhava até o sanatório, fechou os olhos no mesmo momento em que o trem em um apito longo e lamentoso entrou em uma estação e no escuro, sentindo o vento no rosto, Luca divagou entre diversos pensamentos, que foram interrompidos quando o trem saiu novamente apitando da estação de volta à luz do dia.

Há, portanto, claramente a iniciação sexual como um rito que encaminha a transformação do jovem para adulto, ele tenta alcançar a maturidade sexual e adquirir um papel social. O núcleo simbólico central dos ritos de iniciação é representado pela cerimônia que simboliza a morte e o retorno à vida. A experiência sexual aqui funcionou como uma espécie de cerimônia do segundo nascimento. O fato de a inicial sexual do jovem burguês ser com alguém de uma classe oposta representa a presença de tipos populares e de representantes da burguesia que é uma das temáticas recorrentes do autor implícito moraviano, há um embate entre a burguesia e as classes populares.

Assim como se inicia, a obra também termina com a metáfora da viagem, inicialmente uma viagem conturbada e cheia de incômodos, assim como o ânimo do protagonista com tantos pensamentos perturbadores e a presença de seus pais que lhe desagradava. É representada uma viagem tranquila, somente com a presença da mãe, o pai acaba por ser excluído do processo, traço marcante do romance de formação moderno. A duração total da trama é de alguns meses, ou seja, um recorte da vida da personagem que retrata seu processo de formação e as etapas concluídas para que isso fosse possível.

### **3.3 Características e estrutura do texto**

A enfermeira que aparece como a responsável pelo “segundo nascimento” do protagonista através do sexo, é uma mulher que os pais de Luca contrataram para que o vigiasse dia e noite durante sua doença. Uma mulher madura que se veste de branco e usa um quepe. Seu rosto é moreno, com olhos brilhantes, afundados nas rugas, e com uma simpatia cintilante. Quando ri, sua boca se alarga em um sorriso brilhante e patético e se vê os dentes de uma brancura duvidosa, dos quais dois são de ouro. São descritas ainda suas mãos longas, morenas e secas, com unhas pintadas e um anel de pedra vermelha. Faz muito bem e seriamente seu trabalho de enfermeira e quando Luca melhora, ao invés de cuidar, lhe faz companhia. Nasce certa



confidência entre eles, com intimidade para se abrirem um com o outro. Ao mesmo tempo em que a narrativa recolhe símbolos importantes de fetiches eróticos, neles estão presentes, de certo modo, elementos da alienação de Luca.

A trama se desenvolve em vários lugares. A maior parte das coisas acontece na casa, onde Luca vive com os pais. Trata-se de um belo apartamento que se encontra em um bairro onde vive a rica burguesia. Luca tem seu quarto localizado próximo à sala, onde acontecem as suas primeiras experiências com as mulheres, e por sorte é bem longe do quarto dos pais. No quarto dos pais, além da cama, encontramos uma cópia de um quadro de Raffaello, sob o qual há um cofre com certo valor. O narrador quer descrever-nos o quarto a fim de demonstrar a riqueza à qual pertencem os pais de Luca. Depois da descoberta de que atrás desse quadro havia dinheiro, começa a recusa de Luca pelos bens materiais. Há também partes que se desenvolvem fora da casa, nos jardins públicos, onde Luca passava a infância. O narrador descreveu esses jardins públicos também por meio das sensações de Luca.

Alberto Moravia provinha da burguesia e, portanto, sempre viveu com o peso de sua classe, mas na sua obra é evidente a sua crítica, anti-burguesa, uma crítica contra os homens da mesma classe social. A crítica mais forte contra a burguesia neste livro está dirigida aos pais de Luca. Quando descreve o comportamento do casal, o autor procura denunciar-nos os vícios e mesquinhas da burguesia e o apoio que tal comportamento dava aos seus principais valores, ou seja, a propriedade privada e o dinheiro.

Até certo momento, o protagonista vive sua alienação vital, mas após o episódio do cofre, começa a recusa pela propriedade e o dinheiro, valores principais da burguesia. Isso é o início da alienação social. Logo, vem a última parte de seu plano que é a morte física. Decide comer menos que o normal e não comer as coisas que gosta.

Há uma semelhança muito grande entre *La disubbidienza* e *Agostino*, que começaram a ser escritos quase no mesmo período, nos anos 1938 e 1943, antes e durante a Segunda Guerra Mundial, ainda que nessas obras não apareçam absolutamente traços do conflito. Ambos os romances são

publicados nos anos quarenta, por editoras diferentes. O autor os considerava livros fundamentais na sua obra.

Ambos podem ser considerados romances breves. Quanto à estrutura, têm basicamente o mesmo número de páginas. *Agostino* é dividido em quatro capítulos, enquanto *La disubbidienza*, dezesseis. A estrutura narrativa com sua divisão em capítulos é mais de caráter formal que de conteúdo, pois o tema narrativo progride em sentido unitário fora da distinção numérica. Ambos também são escritos do ponto de vista da adolescência. São duas histórias nas quais o narrador onisciente é ausente como personagem da ação, por isso temos um narrador heterodiegético que conta essas histórias do exterior, com o uso da terceira pessoa.

Ambos provêm de família da rica burguesia e vivem em belas casas, Agostino apenas com a mãe que é viúva e Luca com a mãe e o pai. Essas famílias possuem possibilidades econômicas para que os filhos possam estudar. A sua condição social é colocada em evidência, Agostino representa os valores daquela época, Luca, ao invés disso, representa um jovem burguês rebelde contra os valores da burguesia daquela época e sua recusa da posse da riqueza.

Nesses romances os protagonistas começam a entender e descobrir o sexo. É muito importante a idade dos protagonistas para entender essa questão; Luca tem quinze anos e Agostino, treze. Os dois meninos vivem uma crise que desenvolve muitos problemas. Agostino quer resolver todos seus problemas com uma visita a uma casa noturna, mas por sua idade não consegue entrar e por isso não é o sexo que resolve suas dificuldades, ao contrário de Luca. Aqui, é como se o sexo fosse usado como remédio contra os problemas desses adolescentes. Também em ambos podemos encontrar a temática da alienação. Agostino e Luca têm uma relação difícil com a realidade e vivem a sua alienação com a própria vida e a sociedade.

Quase todos os personagens moravianos são conscientes que uma metamorfose para atingir um estado existencial diferente, coincidem com uma violência. O processo natural dessa crise está na impossibilidade de definir a identidade do eu alienado até a perda da própria consciência. O que deriva dessa escolha é o fato de que aquilo que conta muito no romance não é o

ponto de chegada, mas o processo, que quase sempre não se conclui. O narrador pára antes do processo de maturidade e nos faz ver um processo de crescimento que poderia chegar à maturidade, mas que ele não apresenta – o leitor fica numa posição de incerteza. Um processo formativo acontece, mas não sabemos exatamente como se concluirá; o processo de crise se torna tão significativo quanto a chegada à maturidade.

Na maioria dos casos do gênero romanesco, o enredo, a composição e toda a estrutura interior do romance postulam a imutabilidade, a firmeza da imagem da personagem e o aspecto estático de sua unidade. “A personagem é uma *grandeza constante* na fórmula do romance; todas as demais grandezas – o ambiente espacial, a posição social, a fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino da personagem – podem ser *grandezas variáveis*” (BAKHTIN, 2003, p. 219)

Bakhtin salienta que “a despeito de todas as possíveis diferenças de construção na própria imagem da personagem não há movimento, não há formação” (BAKHTIN, 2003, p. 219), tornando-se a personagem fixa e imutável, ao contrário de um tipo de romance, segundo ele, incomparavelmente mais raro, que produz essa imagem do homem em formação. Aqui a mudança do próprio herói ganha significado de enredo. “O tempo se interioriza no homem, passa a integrar a sua própria imagem, modificando substancialmente o significado de todos os momentos do seu destino e da sua vida” (BAKHTIN, 2003, p.220).

Como essa formação do homem pode ser muito diversificada, Bakhtin apresenta, como já foi trabalhado no segundo capítulo, cinco tipos de formação, dos quais o romance *La disubbidienza*, então, se encaixa no último e quinto tipo, que, segundo Bakhtin é o mais importante.

Nele a formação do homem se apresenta em indissolúvel relação com a formação histórica. A formação do homem efetua-se no tempo histórico real com sua necessidade, com sua plenitude, com seu futuro, com seu caráter profundamente cronotópico. Nos quatro tipos anteriores a formação do homem transcorria sobre o fundo imóvel de um mundo pronto e, no essencial, perfeitamente estável. Se ocorriam mudanças nesse mundo, estas eram periféricas, não

lhe afetavam os fundamentos essenciais. O homem se formava, se desenvolvia, mudava no âmbito de uma época. O mundo presente e estável nessa presença exigia do homem certa adaptação a ele, conhecimento das leis da vida presentes e subordinação a elas. Formava-se o homem e não o próprio mundo: o mundo, ao contrário, era um imóvel ponto de referência para o homem em desenvolvimento. A formação do homem era, por assim dizer, assunto pessoal dele, e os frutos dessa formação também eram de ordem privado-biográfica; no mundo tudo permanecia em seus lugares. A própria concepção de mundo como experiência, como escola era muito eficaz no romance de educação: virava o mundo ao avesso para o homem, justamente pelo lado que era alheio a esse romance; isso levou a uma reinterpretação radical dos elementos do enredo romanesco e abriu para o romance pontos de vista novos sobre o mundo e eficazes em termos realistas. Entretanto, o mundo como experiência e como escola, a despeito de tudo, permanecia, no fundamental, um dado imóvel e pronto; mudava apenas no processo de aprendizado para estudantes (na maioria dos casos, resultava mais pobre e mais seco do que inicialmente parecia) (BAKHTIN, 2003, p.220-1).

Luca forma-se concomitantemente com o mundo, tem posição crítica e não obedece a tudo que lhe é imposto, reflete em si a formação histórica do mundo. Ele é obrigado a tornar-se um novo tipo de homem, nesse caso, engajado. “Trata-se precisamente da formação do novo homem; por isso, a força organizadora do futuro é aqui imensa, e evidentemente não se trata do futuro em termos privado-biográficos mas históricos” (BAKHTIN, 2003, p.221).

Luca quer livrar-se do capitalismo, da hipocrisia religiosa, da imposição sexual, do patriarcalismo e diversos outros arquétipos que representam uma parte da sociedade que o protagonista recusa ao invés de aceitar. A imagem desse homem em formação começa a superar seu caráter privado, passando para outra esfera mais ampla, sendo esse o último tipo do romance de formação, o tipo realista. Nesse sentido, o movimento da ficção de Moravia ganha, com este romance, uma estrutura capaz de comportar a modernidade do escritor e das suas afinidades filosóficas, como o existencialismo, bem como também admite uma atualização para o sentido de moral.

Alfredo Bosi (2003) já assinalava a nova visada de Moravia com relação às intenções moralistas clássicas e modernas. Se o moralista clássico apostava na forma irremediável do mal, o moralista moderno procura negar essa fixidez e acredita na possibilidade de superação das condições do mal, como as estruturas sociais, o capitalismo. O velho moralismo, caracterizado

pelo pessimismo absoluto e um sentimento de mundo comandado pelo desprezo, revive em contextos muito familiares aos romances de Moravia, em que a indiferença, o desprezo, a ausência de bons exemplos, o tédio, a falta de prazer em histórias deprimentes configuram uma espécie de anti-humanismo. Mesmo correndo riscos, como o de um “vitalismo inocente” (BOSI, 2003, p. 332), Moravia apostou na constituição de tramas como a de *La disubbidienza*, em que se pode vislumbrar uma fuga da posse como fim, uma renúncia ao aviltamento do outro como meio, ainda que os protagonistas estejam sujeitos a novos meios e fins pautados pela condição humana, irremediavelmente marcada pelas estruturas sociais, psicológicas, religiosas e artísticas consumidas e refeitas na modernidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se *La disubbidienza* pode ser um *Bildungsroman* moderno, algumas de nossas conclusões precisam ser reafirmadas aqui para estabelecer os parâmetros dessa associação. Em primeiro lugar, nossa intenção não foi buscar uma classificação, pelo contrário, buscou ampliar o conceito para auxiliar a leitura de um dos romances de Alberto Moravia, cuja obra se constitui de uma relação intensa com a tradição literária, pautada pela manipulação de recursos estéticos dirigidos para um realismo crítico.

*La disubbidienza* representa um estágio importante da vida e um período do movimento da existência em direção à constituição do ser. Luca é um personagem mais consciente e ativo que os protagonistas de *Gli indifferenti*, pois, ao contrário de Michele e Carla, reconhece a distância que precisa percorrer para afirmar a si mesmo, bem como identifica no caminho os obstáculos ou desvios do objetivo, que completaria a sua formação. Mas é especialmente a escolha consciente de Luca que o distingue como personagem de um romance de formação moderno. Ele se coloca como um jovem rebelde, contrário aos valores da burguesia de sua época, e recusa a posse, o enriquecimento e o fascínio por este, preferindo traçar o seu caminho com a elaboração de um jogo, ainda que com nuances ritualísticas, disposto a encontrar um novo sentido.

A alienação é uma escolha do protagonista, porém ela se constrói de elementos da realidade da qual Luca quer fugir. Assim, o elemento ritualístico de seu jogo, a presença das mulheres e os símbolos que envolvem sua iniciação sexual, o próprio rito do qual esta se constitui, compõem um quadro no qual a fuga conduz para um novo tipo de inserção. A transformação do jovem, sua passagem para a vida adulta envolve, portanto, consciência, maturidade sexual, aquisição de papel social, em medidas diferentes, conforme os fatos interferem no plano de Luca, provando que sua realidade não comporta o planejamento, nem mesmo para os ritos.

A narrativa, por sua vez, se compõe de núcleos simbólicos que misturam notas contemporâneas a uma tradição imaginária e artística. Assim, o caráter de cerimônia de um segundo nascimento, para o protagonista, não se organiza no plano espiritual. Além do aspecto material e carnal das privações, da experiência sexual, as transformações do protagonista envolvem o contato direto com representantes de uma classe diferente da sua. Mesmo sem elaborações maiores, capazes de concluir algo de significado maior, filosófico ou social, a narrativa atinge o embate dos novos tempos. O narrador, contido numa onisciência limitada pelo universo do protagonista, mantém-se como um parâmetro de uma “rebeldia controlada” que sintetiza o enredo, o foco narrativo, a caracterização da personagem.

Ao final do romance, Alberto Moravia parece deixar transparecer a sua “crença descrente”, ou melhor, seu modo de atualizar e localizar suas principais influências teóricas. A metáfora do trem, tão forte para o processo de raciocínio, de conhecimento individual e coletivo, conflui para a última frase do texto, “o trem alcançou a luz do dia<sup>66</sup>” (MORAVIA, 1948, p. 162). O crédito na nossa humanidade parece se sustentar e se renovar, ainda que a duras penas.

---

<sup>66</sup> (...) il treno riuscì nella luce del giorno (MORAVIA, 1948, p. 162).

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BARBAGLI, Amanda. **Alberto Moravia da *Gli indifferenti* a *La noia*:  
personaggi e dialettica di genere**. 2012/2013. Università di Siena, 2013.
- BAKHTIN, M.M. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**.  
Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Hucitec, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão; rev. trad.  
Marina Appenzeller. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



BALDI, Guido. **Alla ricerca del romanzo di formazione nell'Ottocento italiano in II romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento**. Catania: ETS, 2007.

BELLEZZA, Dario. **Nuovi Argomenti**. Roma, 1977.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: ADORNO, T. W. et al. *Teoria da cultura de massa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p.207-40.

BINETTI, Vincenzo. **Marginalità e appartenenza**: la funzione dell'intellettuale tra sfera pubblica e privato nell'Italia del dopoguerra. *Italica*, Vol. 74, No. 3. (Autumn, 1997), pp. 360-374.

BOES, Tobias. **Modernist Studies and the Bildungsroman**: A Historical Survey of Critical Trends. *Literature Compass* 3/2, 2006, p. 230–243.

BOJKOVÁ, Bojková. **Il Mondo Degli Adolescente in Due Opere**: Agostino e La Disubbidienza di Alberto Moravia. 2009. 70 f. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Artes do Departamento de Línguas Românicas e Literaturas. Masarykova Universidade. Brno-República Tcheca, 2009

BOSI, Alfredo. As razões de Moravia. In: \_\_\_\_\_. **Céu, inferno**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 329-336.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CANDIDO, Antonio. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1964.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Notas do Subsolo*. Trad. Maria Aparecida Botelho Soares. Porto Alegre: L&M, 2009.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1986.

GEADA, Eduardo: **Cinema e Transfiguração**. Lisboa: Livros Horizonte, 1978.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: 34, 2009.

HALPERN, Mimi. **Determining the self's space in Moravia's Gli Indifferenti, La Disubbidienza, and La Noia**. Ohio-USA. *Cincinnati Romance Review*, v 19/2000, p.73-78.

HOBBSAWN, Eric. **A Era dos extremos**: O Breve século XX (1914-1991). São Paulo: Cia das Letras, 1995.

IACOBBE, Antonella. Alberto Moravia: 'vocazione alla modernità' *apud* Ferdinando ALFONSI, **Alberto Moravia in America, un quarantennio di critica**. Catanzaro, A. CARELLO editore, 1984.

KAUFMANN, Walter. **Existentialism from Dostoevsky to Sartre**. New York: Meridian Books, 1956.

LA DISUBBIDIENZA. Direção: Aldo Lado. Produção: Nickelodeon Films, Pantheon 1, RAI Radiotelevisione Italiana, Les Films Molière. 1981. 87 min. Son, Color.

LARESE, Silvia. 2012. **Nascita e sviluppo del romanzo di formazione in Italia**: Un percorso cronologico possibile dall'Ottocento all'età contemporanea. Prova finale di Laurea: corso di Laurea in filologia e letteratura italiana. Università Ca'Foscari Venezia, 2012-13.

LOMBARDI, Chiara. **Alberto Moravia e l'immaginario classico**. Università di Torino. Fragmentos, número 36, p. 101/118 Florianópolis/ jan - jun/ 2009.

LOPEZ, María Montes. **A Comparación en La Disubbidienza, de Alberto Moravia**. Universidade Santiago de Compostela-Espanha. 1993. p. 15-23.

LUCIANI, Vicent. **The Vogue of Contemporary Italian Literature, 1947-1958, 1959**, pp. 54-55.

LUKÁCS, George. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A, 1965.

MAAS, Wilma Patricia Marzari Dinardo. **O Cânone mínimo**. O Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MACEDO, Éder Alves. **Dos limites da existência**: o existencialismo em A paixão segundo G.H., de Clarice Lispector. Programa de pós-graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul-UFRGS, 2012.

MANZONI, Alessandro. **I promessi sposi**. Adattamento e note di Marisa Pasqualetti, attività didattiche di Pierangela Diadori. Genova: Cideb, 1999.

MARAINI, Dacia. "Non fu Sartre, e neanche Camus" Il padre dell'esistenzialismo? **La stampa Cultura**, 2014. Web: <http://www.lastampa.it/2014/05/21/cultura/non-fu-sartre-e-neanche-camus-il-padre-dellesistenzialismo-moravia-MjCXBGO8yMHZTMnwX3R4nM/pagina.html>

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARETTI, Valentina. **Alberto Moravia scrittore di racconti**: Analisi della narrazione breve nell'opera moraviana. Dottorato di ricerca in italianistica. Università degli studi di Bologna, Bologna, 2007.

MAZZARI, Marcus Vinicius. **O romance de formação em perspectiva histórica**: o Tambor de Lata de Gunther Grass. Cotia: Ateliê, 1999.

MAZZOLENI, Arcangelo: **O ABC da linguagem cinematográfica**. trad. Isabel Remelgado. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca, 2002.

MORAVIA, Alberto. **La disubbidienza**. Milano: Bompiani, 2003.

\_\_\_\_\_. **La romana**. Milano: Bompiani, 1959.

\_\_\_\_\_. **Il conformista**. Milano: Bompiani, 1955.

\_\_\_\_\_. **Gli Indifferenti**. Milano: Bompiani, 1960.

\_\_\_\_\_. **Agostino**. Milano: Bompiani, 1945.

\_\_\_\_\_. **Entrevista sobre o escritor incômodo**/ Alberto Moravia; realizada por Nello Ajello; tradução de Pedro Garcez Ghirardi. São Paulo: Civilização Brasileira, 1986.

MORAVIA, Alberto, ELKANN, Alain. **Vita di Moravia**. Milano: Bompiani, 1991.

MORETTI, Franco. **Il romanzo di formazione**. Torino: Einaudi, 1999.

MORETTI, Franco. **The way of the world**: The Bildungsroman in the European Culture. London: Verso, 2000.

NIEVO, Ippolito. **Le confessione di un italiano**. Verona: Scholastiche Mondadori, 1970.

PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo. Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PENHA, João da. **O que é Existencialismo**, 4ªed., SP: Brasiliense, 1984.

PIRANDELLO, Luigi. **Il fu Mattia Pascal**. A cura di Borzi e Maria Argenziano. Milano: Tascabili Economici Newton, 1993.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

QUINTALE NETO, Flávio. **Para uma interpretação do conceito de Bildungsroman**. Pandaemonium germanicum 9/2005, 155-181.

RAMON, Micaela: **O Cinema na Literatura ou a Literatura depois do Cinema** (uma leitura de Inês de Portugal). Internet. Disponível em <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/Volumelll/O%20CINEMA%20NA%20LITERATURA%20OU%20A%20LITERATURA%20DEPOIS%20DO%20CINEMA.pdf>

REGINA, Silvia Ia. “**Letras Italianas**”: un panorama letterario dell'Italia contemporanea. Revista Mosaico, 2002.

ROSA, Giovanna. **Tre adolescenti nell'Italia del dopoguerra**: Agostino Arturo Ernesto in Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento, cit., p. 107. Milano, Il Saggiatore, 1995.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto II**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. 3ª edição. Tradução de Rita Correia Guedes. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

\_\_\_\_\_. **Questão de método**. Tradução de Bento Prado Junior. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.

SCHNEIDER, Daniela Ribeiro. **Liberdade e dinâmica psicológica em Sartre**. São Paulo: PUC-SP, 2012.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de: **Relações Intersemióticas entre o Cinema e a Literatura**: A Adaptação Cinematográfica e a Recepção Literária do Cinema. Braga: Universidade do Minho, Coleção Hespérides, 2001.

SQUAROTTI, Giorgio Bárbari. **Literatura Italiana**: Linhas, problemas, autores. São Paulo: Nova Stella: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

SVEVO, Italo. **La coscienza di Zeno**. Milano: Dall'oglio, 1938.

WIENSTEIN, Jen. **L'opera di Alberto Moravia nel giudizio dei critici**. Department of Italian Language and Literature, McGill University, Montreal, 1969.