

CRISTIANE VANESSA MIORIN

Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em

A consciência de Zeno e

"O meu ócio", de Italo Svevo



1910001488



CRISTIANE VANESSA MIORIN

Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em

A consciência de Zeno e

“O meu ócio”, de Italo Svevo

San José do Rio Preto
2006



CRISTIANE VANESSA MIORIN

Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em

A consciência de Zeno e

“O meu ócio”, de Italo Svevo

São José do Rio Preto
2006

CRISTIANE VANESSA MIORIN

Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em

A consciência de Zeno e

“O meu ócio”, de Italo Svevo



Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
“Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em
Letras (Área de concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello
Ramos

São José do Rio Preto
2006



80208002

850-31.095v

M669.n

15/05/2006

Doação

Autor(a)

Miorin, Cristiane Vanessa.

Narcisismo literário : espelhamento, procura e fuga em A consciência de Zeno e O meu ócio, de Italo Svevo / Cristiane Vanessa Miorin. - São José do Rio Preto : [s.n.] , 2006

143 f. ; 30 cm.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura italiana - História e crítica - Séc. XX. 2. Ironia na literatura. 3. Literatura narcisista. 4. Svevo, Italo, 1861-1928 - A consciência de Zeno - O meu ócio - Crítica e interpretação. I. Ramos, Maria Celeste Tommasello. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título..

CDU – 821.131.1.09

CRISTIANE VANESSA MIORIN

Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em

A consciência de Zeno e

“O meu ócio”, de Italo Svevo

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
“Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do
Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em
Letras(Área de concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello
Ramos

TITULARES

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Profa. Dra. Doris Nátia Cavallari

SUPLENTES

Prof. Dr. Mauricio Santana Dias

Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez



AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os AMIGOS e FAMILIARES que estiveram presentes nessa jornada dissertação adentro e também aos que gentilmente contribuíram de alguma forma para a concretização desse projeto. Dentre esses cito:

- Meu pai, mãe e irmãos, Renato, Andrea e Sílvio, pelo apoio incondicional e por compreender minhas ausências nos momentos em que sempre estivemos juntos;
- Meu grande companheiro Synuê, pelas palavras de incentivo, pela confiança, paciência, lealdade, e, principalmente, por colorir meu mundo com seu amor;
- Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos, orientadora, pela amizade, por me introduzir a Svevo e pelo acompanhamento confiante desse projeto que ora se concretiza;
- Vanessa Cristina Pissolito pela inigualável amizade;
- Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez e Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta pelos comentários profícuos por ocasião da qualificação;
- Prof. Dr. Arnaldo Franco Júnior, por sua permanente disponibilidade;
- Prof. Dr. Cláudio Aquati, Profa. Dra. Gisèle Manganelli Fernandes e Reginaldo Francisco, pelo auxílio com as traduções;
- CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

MIRALHA, E. V. *As ideias de Hegel, especialmente aquelas a respeito da dialética de Zeno e da teoria da dialética de Hegel*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

Resumo

Esta dissertação apresenta um estudo da dialética de Zeno e da teoria da dialética de Hegel. A partir da análise das ideias de Zeno e da teoria da dialética de Hegel, o autor estabelece uma relação entre as ideias de Zeno e a dialética de Hegel. A análise é feita sob a perspectiva da dialética de Hegel, mostrando que a dialética de Zeno é uma dialética da negação, enquanto a dialética de Hegel é uma dialética da afirmação.

*Meditei tanto nisso que agora tenho
as idéias mais claras. Estou curado.*

Svevo

MIORIN, C. V. Narcisismo literário: espelhamento, procura e fuga em *A consciência de Zeno* e “O meu ócio”, de Italo Svevo. Dissertação de Mestrado (Área de concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, 2006.

Resumo

Esta dissertação apresenta um estudo do romance *A consciência de Zeno* e do conto “O meu ócio”, de Italo Svevo. A partir da análise dos textos, o trabalho procura desvelar o modo como as narrativas constituem-se em discursos narcisistas, nos quais o artifício utilizado para fazer literatura se torna a própria matéria narrada. A ênfase da análise empreendida está nos elementos humorísticos, autotextuais e metaliterários que formam os subsídios necessários para a estruturação de textos narcisistas.

Palavras-chave: Literatura Italiana, humorismo, narcisismo literário, autotextualidade, Italo Svevo.



MIORIN, C.V. Literary narcissism: mirroring, search and escape in Italo Svevo's *A consciência de Zeno* and "*O meu ócio*". Master's thesis (Literary Theory). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus of São José do Rio Preto, 2006.

Abstract

This thesis discusses the novel *La coscienza di Zeno* (1923) [Confessions of Zeno/Zeno's conscience] and the short story "*Mio ozio*" (1927), by Italo Svevo, in order to show how these narratives are narcissistic discourses in which the technique used to write literature become the very narrated material. The study focusses on humorous, self-textual and metaliterary elements which constitute the necessary characteristics of the struture of narcissistic texts.

Keywords: Italian literature, humor, literary narcissism, self-textuality, Italo Svevo.



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Em busca de uma consciência que não cessa	10
CAPÍTULO 1 – Autonomia e/ou dependência: é Zeno quem escreve ainda?.....	19
Notas.....	31
CAPÍTULO 2 – Casa de espelhos: estruturas reflexivas.....	32
2.1. Vida & morte/procura & fuga nos caminhos da consciência.....	33
2.2. Vida & morte/procura & fuga nos caminhos da ociosidade.....	56
Notas.....	67
CAPÍTULO 3 – <i>In tristitia hilaris, in hilaritate tristis</i>	71
3.1. Riso e dor: o humorismo no romance de Svevo.....	72
3.2. O humorismo como elemento da duplicidade em “O meu ócio”.....	87
Notas.....	98
CAPÍTULO 4 – A ficção narcisista.....	102
4.1. Narciso-flor ou o nascimento da ficção narcisista.....	102
4.2. Procura e fuga: meandros escriturais.....	120
Notas.....	136
CONCLUSÃO – <i>Metamorphosis</i> : Narciso não morreu.....	140
BIBLIOGRAFIA.....	147
ANEXO – “O meu ócio”.....	153

INTRODUÇÃO

Em busca de uma consciência que não cessa

Em novembro de 1927, o escritor italiano Italo Svevo (1861-1928) recebeu uma carta de um jovem, Valerio Jahier, que exaltava o romance *A Consciência de Zeno*, mas também expunha dramaticamente neuroses pessoais, pedindo conselhos ao autor. Deveria tentar a Psicanálise? Svevo respondeu dizendo que achava Freud mais útil para escritores que para homens doentes. Além do mais, perguntava para que tentar se curar? Jahier se matou poucos anos depois, e o tempo consagrou o livro de Svevo como o primeiro romance importante a receber influência direta das idéias freudianas.

Nascido Ettore Schmitz, de pai judeu e mãe italiana, em Trieste, Svevo encontrou na Psicanálise – mesmo a considerando ineficaz para “homens doentes” de verdade – elementos perfeitos para caracterizar o sentimento de inadequação que caracteriza as suas principais personagens. Inadequação que reflete, em grande medida, sua inquietação e seus questionamentos como escritor à frente de seu tempo – ainda que ele jamais tenha se preocupado em fazer parte de qualquer autodefinida vanguarda. Antecipando, já em suas primeiras narrativas, técnicas e tratamentos literários que só se tornariam correntes décadas mais tarde – como a opção pelo homem fraco e insignificante como protagonista – Svevo custou a obter reconhecimento, chegando a ser acusado de escrever mal. Foi preciso que se chegasse aos anos 1920 para que Eugenio Montale, Cremieux, Valéry Larbaud e, sobretudo, James Joyce – que passou um bom tempo lecionando em Trieste – o “descobrissem” para que ele voltasse atrás em sua decisão de abandonar a literatura. Teria sido um grande erro: sem o retorno, não teria chegado a escrever sua obra-prima.



A curiosidade e a reserva de Svevo em relação à Psicanálise ficaram explícitas no enredo de *A Consciência de Zeno*: é a pedido de seu analista que o narrador Zeno Cosini escreve suas memórias – os estudos universitários interrompidos, a morte do pai, a paixão por uma jovem e o casamento com a irmã dela, a obsessão pelo fumo, a confortável vida familiar, a infidelidade, os altos e baixos profissionais.

Dentre outras obras escritas por Svevo, encontramos alguns contos – publicados no Brasil pela Editora Berlendis & Vertecchia – dentre os quais está “O meu ócio”, que será estudado nesta dissertação. Elvio Guagnini (2001, p. 9-23), professor da Universidade de Trieste e diretor da revista anual “Aghios”, totalmente dedicada a estudos svevianos, entre outras características, frisa o vanguardismo do autor. Em termos temáticos aponta para a produção de Svevo, que já no século XIX era afinada com problemas de uma extraordinária modernidade, dentre os quais, a questão do homem engaiolado pelos mecanismos da rotina, que tem de dar conta do ritmo imposto pela realidade, e a reflexão sobre a incapacidade de inserção, ou mesmo a recusa a inserir-se. Quem acusava Svevo de escrever mal acreditava que escrever bem era usar uma linguagem ornada. A sua escritura é “descuidada”, mas não porque não soubesse escrever. O que hoje nos parece muito moderno em seu modo de escrever é essa capacidade de se adaptar aos vários registros da realidade.

Outros são os contos que tratam sobre as mesmas questões, com as mesmas motivações, embora diversos no tempo, pois de Svevo se pode afirmar que escreveu sempre o mesmo livro. Um exemplo é o seu texto de estréia, “O Assassinato de Via Belpoggio” – um interessante estudo ficcional da culpa, que Svevo publicou aos 29 anos no jornal *L'Indipendente* –, no qual já está presente a investigação psicológica do protagonista. Desajustadas, instáveis, solitárias e hipocondríacas, as personagens de Svevo vivem em constante luta consigo mesmas, esmagadas pelas aflições do cotidiano. Para

sobreviver, elas se escondem atrás de máscaras que freqüentemente caem de seus rostos. De caráter pouco enérgico, geralmente desanimadas e derrotistas, apesar da aparente normalidade de suas vidas, são atormentadas pelo remorso, pela dúvida, pela desorientação. *Em certas ações não reconhecemos a nós mesmos*, escreve Svevo na “Novela do Bom Velho e da Bela Jovem”, na qual retoma o tema de seu segundo romance, *Senilidade* (1898).

Este “olhar para dentro” constitui a verdadeira matéria-prima da prosa de Svevo, tão objetiva ou mesmo “dura” na aparência. No conto “Argo e Seu Dono”, ele usa a relação entre um homem e seu cão para expor, em tom satírico, os mecanismos psicológicos e sentidos ocultos de comportamentos e sentimentos paradigmáticos: a vaidade, a hipocrisia, a covardia, o ciúme, o sofrimento e, como sublinha Elvio Guagnini no prefácio da edição de contos brasileira, as *estratégias para a convivência com os outros* (2001, p. 13), mas também consigo mesmo, já que as personagens de Svevo carregam dentro de si motivações conflitantes. Do mesmo modo como o solteirão Emilio Brentani, de *Senilidade*, o protagonista de “Novela do Bom Velho e da Bela Jovem” estabelece com uma moça humilde e namorada uma relação falsamente moralista, que oscila entre a sedução e a filantropia, entre a educação e a corrupção, com a diferença de que, no conto, a personagem é efetivamente um velho, enquanto a “senilidade” de Emilio é simbólica – aspecto não-compreendido pela crítica que estranha o título daquele romance. As duas personagens vêm aos poucos desmoronarem os alicerces de sua existência frágil. As angustiadas reflexões de um e outro sobre temas como a juventude e a passagem do tempo são uma via sempre frustrada para o autoconhecimento. A consciência de Emilio é o verdadeiro espaço da narrativa. O que também acontece, naturalmente, com Zeno Cosini, protagonista de *A consciência de Zeno*.

A doença foi um dos grandes temas de Svevo e, num certo sentido, ele enxergava a própria vida como uma enfermidade, com seus períodos de crise e saúde, melhoras e pioras, mas uma doença sempre mortal. A senilidade, mais particularmente, deve ser entendida em suas narrativas como uma “doença da vontade” (vale lembrar que Svevo foi um leitor de Schopenhauer). Uma doença que se caracteriza pela tendência a trocar a realidade pela divagação, pela incapacidade de tomar decisões definitivas e de seguir planos preconcebidos, apesar da ilusão de se estar sempre começando uma vida nova, mais saudável e feliz. Em suma, uma doença típica do *fin-de-siècle* do qual Svevo fez parte, e que não tem nada a ver com idade, embora a velhice também seja um tema recorrente, como no azedo conto “O meu ócio”.

Existem estudos que mostram que muito da literatura de Svevo possuía aspecto autobiográfico – a começar pela obsessão por parar de fumar de Zeno e, principalmente, pelo inconformismo com a vida pequeno-burguesa triestina, cujas ilusões foram tão bem retratadas no melancólico *Uma Vida* (1892), seu romance de estréia. Tendo estudado comércio na Alemanha, na juventude, e trabalhado como bancário em Viena depois do colapso financeiro do pai, Svevo – após de decidir parar de escrever – passou a dedicar-se aos negócios da família de sua mulher, Livia Veneziani – com quem se casou logo após perder a mãe, e cujos longos cabelos loiros James Joyce tomou de empréstimo para compor a personagem Anna Livia Plurabelle, de *Finnegans Wake*. Foi aí, quando o escritor parecia condenado à vida monótona semelhante a de suas personagens, que tudo mudou.

Quando passou a ter aulas de inglês em Trieste com Joyce, 25 anos mais novo e com um talento inigualável para pedir dinheiro emprestado, Svevo reconheceu no escritor irlandês traços de sua própria personalidade, como a combinação entre coragem moral e timidez física. Por sua vez, impressionado com a leitura de *Uma Vida* e *Senilidade*, o autor

de *Ulisses* (então ainda em gestação) iniciou uma campanha para a difusão das obras de Svevo, para a qual representou forte impulso uma crítica entusiasmada de Eugenio Montale. Foi só então que Svevo decidiu lançar uma edição corrigida de *Senilidade* e escrever *A consciência de Zeno*, publicado quando ele já tinha 62 anos.

Além de se destacar pelo ímpeto analítico inédito, o romance representa a conclusão lógica da trajetória literária de Svevo: se em *Uma Vida* o protagonista se mata, sufocado pela incapacidade de viver, e, em *Senilidade*, Emilio insiste na análise melancólica de uma existência frustrada, em *A consciência de Zeno*, os acontecimentos externos quase deixam de ter importância: o que prevalece é a escavação na consciência do narrador, das ilusões da consciência, das falhas e truques que deformam e ao mesmo tempo recriam a percepção da realidade. Svevo foi um escritor-ponte, que produziu sua obra numa época de transição decisiva não somente entre dois séculos, mas entre duas maneiras de se viver o mundo, entre dois estados de consciência, abrindo as portas para a instauração da Modernidade em suas obras.

Em carta ao escritor e crítico literário Eugenio Montale (27 de março de 1926), Svevo diz: *Possuo alguns fantasmas que me abordam todo dia a fim de me induzir a escrever sobre eles. Tenho já algumas páginas. Mas o difícil aos 65 anos não é começar, mas sim terminar.* (CONTINI, 1980, p. 10 Tradução nossa).

É possível observar, no diálogo mantido por Svevo, a mesma característica de textos pirandellianos, em que, a exemplo de *Seis personagens em busca de um autor* (1993) as personagens, insistentes, querem suas histórias transcritas e para atingir tal escopo, atormentam o autor. O mesmo ocorre com Zeno Cosini, que se torna uma espécie de fantasma a atormentar os dias de Svevo, exigindo que sua história continue.

Em outra carta, agora ao crítico literário francês Cremieux, datada de 16 de maio de 1928, Svevo diz: *com uma imprevista decisão, coloquei-me a fazer um outro romance, Il*



vechione, *uma continuação de Zeno*. Já escrevi uma porção de páginas e me divirto muitíssimo. Não será um problema se não terminá-lo, uma vez que terei rido de coração uma vez mais na vida.¹ (CONTINI, 1980, p. 10, tradução nossa). Esse desejo de escrever torna-se latente e, quando Svevo rende-se à sua personagem mais famosa, tem início a composição de seu quarto romance, que, devido à morte do autor, permanece inacabado e tem seus capítulos publicados como contos: “Un contrato”, “Le confessione del vegliardo”, “Umbertino”, “Il mio ozio” e “Il vechione”. Tais contos mantêm uma relação estreita com o romance do qual se originaram, mantendo com ele referências explícitas a personagens, fatos e, principalmente, uma relação muito lúcida com sua estrutura narrativa. Essa relação, inegável que é, motivou o estudo de Gabriela Contini, *Il quarto romanzo di Svevo* (1980), no qual a autora, com base na fortuna literária e crítica de Svevo, traça relações que desmascaram a continuidade da escrita sveviana, revelando os artifícios utilizados pelo autor para interligar todas as suas obras. Contos, novelas ou romances, todos mantêm entre si, segundo Contini (1980), fios que conduzem o leitor de uma para outra obra, de uma para outra personagem, etc.

Desde nossa primeira leitura do romance *A consciência de Zeno*, uma característica nos chamou muitíssimo a atenção: a personagem Zeno Cosini, atrás de todas as máscaras usadas para se esconder, protagonizava uma história – narrar os acontecimentos de um burguês dividido entre o dever e o querer – que não era a principal no romance. Essa personagem nos pareceu ser um instrumento para algo mais entranhado na própria narrativa.

A obsessão pelo escrever, demonstrada pelo narrador (o mesmo Zeno), levou-nos a investigar também outra obra de Svevo. Obra esta que mantém relação íntima com a personagem do romance, o conto “O meu ócio”. Também nessa obra é possível observar o uso da personagem Zeno, agora envelhecido, para outra finalidade que não é o simples

A doença foi um dos grandes temas de Svevo e, num certo sentido, ele enxergava a própria vida como uma enfermidade, com seus períodos de crise e saúde, melhoras e pioras, mas uma doença sempre mortal. A senilidade, mais particularmente, deve ser entendida em suas narrativas como uma “doença da vontade” (vale lembrar que Svevo foi um leitor de Schopenhauer). Uma doença que se caracteriza pela tendência a trocar a realidade pela divagação, pela incapacidade de tomar decisões definitivas e de seguir planos preconcebidos, apesar da ilusão de se estar sempre começando uma vida nova, mais saudável e feliz. Em suma, uma doença típica do *fin-de-siècle* do qual Svevo fez parte, e que não tem nada a ver com idade, embora a velhice também seja um tema recorrente, como no azedo conto “O meu ócio”.

Existem estudos que mostram que muito da literatura de Svevo possuía aspecto autobiográfico – a começar pela obsessão por parar de fumar de Zeno e, principalmente, pelo inconformismo com a vida pequeno-burguesa triestina, cujas ilusões foram tão bem retratadas no melancólico *Uma Vida* (1892), seu romance de estréia. Tendo estudado comércio na Alemanha, na juventude, e trabalhado como bancário em Viena depois do colapso financeiro do pai, Svevo – após de decidir parar de escrever – passou a dedicar-se aos negócios da família de sua mulher, Livia Veneziani – com quem se casou logo após perder a mãe, e cujos longos cabelos loiros James Joyce tomou de empréstimo para compor a personagem Anna Livia Plurabelle, de *Finnegans Wake*. Foi aí, quando o escritor parecia condenado à vida monótona semelhante a de suas personagens, que tudo mudou.

Quando passou a ter aulas de inglês em Trieste com Joyce, 25 anos mais novo e com um talento inigualável para pedir dinheiro emprestado, Svevo reconheceu no escritor irlandês traços de sua própria personalidade, como a combinação entre coragem moral e timidez física. Por sua vez, impressionado com a leitura de *Uma Vida* e *Senilidade*, o autor

de *Ulisses* (então ainda em gestação) iniciou uma campanha para a difusão das obras de Svevo, para a qual representou forte impulso uma crítica entusiasmada de Eugenio Montale. Foi só então que Svevo decidiu lançar uma edição corrigida de *Senilidade* e escrever *A consciência de Zeno*, publicado quando ele já tinha 62 anos.

Além de se destacar pelo ímpeto analítico inédito, o romance representa a conclusão lógica da trajetória literária de Svevo: se em *Uma Vida* o protagonista se mata, sufocado pela incapacidade de viver, e, em *Senilidade*, Emilio insiste na análise melancólica de uma existência frustrada, em *A consciência de Zeno*, os acontecimentos externos quase deixam de ter importância: o que prevalece é a escavação na consciência do narrador, das ilusões da consciência, das falhas e truques que deformam e ao mesmo tempo recriam a percepção da realidade. Svevo foi um escritor-ponte, que produziu sua obra numa época de transição decisiva não somente entre dois séculos, mas entre duas maneiras de se viver o mundo, entre dois estados de consciência, abrindo as portas para a instauração da Modernidade em suas obras.

Em carta ao escritor e crítico literário Eugenio Montale (27 de março de 1926), Svevo diz: *Possuo alguns fantasmas que me abordam todo dia a fim de me induzir a escrever sobre eles. Tenho já algumas páginas. Mas o difícil aos 65 anos não é começar, mas sim terminar.* (CONTINI, 1980, p. 10 Tradução nossa).

É possível observar, no diálogo mantido por Svevo, a mesma característica de textos pirandellianos, em que, a exemplo de *Seis personagens em busca de um autor* (1993) as personagens, insistentes, querem suas histórias transcritas e para atingir tal escopo, atormentam o autor. O mesmo ocorre com Zeno Cosini, que se torna uma espécie de fantasma a atormentar os dias de Svevo, exigindo que sua história continue.

Em outra carta, agora ao crítico literário francês Cremieux, datada de 16 de maio de 1928, Svevo diz: *com uma imprevista decisão, coloquei-me a fazer um outro romance, Il*

narrar de uma existência vã, mas o de retomar mais uma vez o próprio ato de narrar, de escrever e contestar os meios da escrita, retificando e ratificando aquilo que fora narrado anteriormente. É nossa hipótese de análise que Zeno, no romance e no conto estudados, é o instrumento utilizado para que seja lançado um questionamento acerca do fazer literário.

Assim, o que nos propomos a analisar nesta dissertação é o modo como o narcisismo literário se manifesta nos textos svevianos (*A consciência de Zeno* e “O meu ócio”) selecionados como *corpus* para este estudo.

Para cumprir tal finalidade, perpassaremos alguns pontos de análise que nos parecem fundamentais, a saber, um estudo sobre a autotextualidade, teorizada por Dallembach (1979), que procura diferenciar intertexto e autotexto. A partir dos estudos desse teórico, analisaremos de que maneira a auto-citação de obras do mesmo autor gera no texto novo (o conto) uma estrutura que recria mecanismos do texto anterior (o romance) e faz surgir uma nova obra com estrutura diversa, mas que guarda semelhanças com a antiga.

Buscando especificar como se constrói a estrutura do romance e do conto, faremos uso também da Semiótica greimasiana, que nos dará subsídios para a elucidação das recriações, retomadas e redes relacionais instituídas por Svevo em suas obras. O nível fundamental proposto por Greimas (1976), por portar a essência de toda a narrativa sveviana, facilitará o perscrutar dos sentidos que surgirão nos demais níveis: narrativo e discursivo e abrirá caminho para a análise do humorismo.

O uso da teoria sobre o humorismo de Pirandello (1996), e da teoria de Conrado Federici (1995) sobre as imagens que circundam a ex-centricidade e a excentricidade dos protagonistas svevianos, possibilitará fechar o círculo de análises iniciado pela autotextualidade, uma vez que demonstrará como a reflexão das personagens reverbera a autoconsciência apresentada pelo próprio texto.



Finalmente, faremos uso do estudo de Linda Hutcheon (1984), intitulado *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, que nos dará os fundamentos teóricos para analisar o narcisismo literário nas obras de Svevo. Narcisismo este já apontado, mas não analisado pela estudiosa canadense nesta mesma obra teórica que será utilizada por nós.

A partir do percurso descrito acima, pretendemos perscrutar os meandros escriturais estabelecidos por Svevo, que, mesmo tendo escrito no começo do século XX, instituiu questionamentos tão modernos quanto a configuração de Zeno, personagem que ao se travestir de si mesma na narrativa, torna-se responsável pelos belíssimos questionamentos literários e humanos da época que foi retratada nas obras estudadas. Porém, veremos que a verdadeira matéria narrativa desse autor é a própria obra.



Notas

¹ Mi sono messo a fare un altro romanzo, *Il vecchione*, uma continuazione di Zeno. Ne scrissi una ventina di pagine e mi diverto un mondo. Non ci sarà niente male se non riuscirò a terminarlo. Intanto avrò riso di cuore una volta di più nella vita.



CAPÍTULO 1

1. Autonomia e/ou dependência: é Zeno quem escreve ainda?

As obras que servem como *corpus* para este estudo mantêm, uma em relação à outra, um vínculo muito forte de autotextualidade. Svevo, ao criar Zeno, em seu romance *A consciência de Zeno*, se vê tão apaixonado por essa personagem que confessa seu desejo de dar continuidade a ela (esse desejo é expresso no trecho já citado na Introdução, p. 14-15).

Ao empunhar novamente a pena, Svevo não só deu continuidade àquela que seria sua maior obra, mas a reinventou sobre moldes outros que culminaram em um novo romance (segundo Gabriela Contini, 1980, o seu quarto romance), no qual surgem outros mecanismos narrativos que, embora sustentados por aqueles de *A Consciência de Zeno*, libertam-se deles e criam uma nova personagem e um novo narrador que se espalham pela narrativa, organizando-a a seu modo.

A reflexividade e a retomada de elementos – autotextualidade – serão perseguidas tomando como primeiro passo a busca pelos duplos e pelos espelhamentos em *A consciência de Zeno* e “O meu ócio”. O ponto de partida acreditamos ser a análise da voz que narra o conto. Seria realmente o mesmo Zeno Cosini de antes?

Há uma retomada do romance no conto, isto é, ocorre uma autotextualidade tendo o romance como texto-fonte e o conto como texto produzido. Lucien Dallembach, no estudo intitulado “Intertexto e autotexto”, publicado na revista *Poétique* 27, se propõe a explicar as diferenças entre a intertextualidade mais conhecida (aquela ocorrida entre duas obras de autores diversos) e a autotextualidade. Entenderemos, baseados em Dallembach, a

autotextualidade como uma retomada, um redobramento especular que designa um enunciado *sui generis*. Tal enunciado fixa-se pela sua capacidade reflexiva, pois funciona como elemento de reflexão, na qual intervém como item de uma meta-significação, isto é, além de trazer a narrativa propriamente dita, porta consigo um desenrolar metalingüístico, que, como mostraremos mais adiante, culminará com o narcisismo das obras.

Nestas condições, podemos entender o caso (do conto em relação ao romance sveviano) como um *mise en abyme*, isto é, como uma citação de conteúdo ou um resumo intratextual. Enquanto condensa ou cita a matéria de uma narrativa anterior, essa narrativa curta constrói um enunciado de idêntica autoria que se refere a outro enunciado – constituindo-se como uma marca do código metalingüístico, porque, além de retomar *A consciência de Zeno*, o conto encarrega-se de corrigi-la e apontar para elementos constitutivos de sua feitura.

Como exemplo desse processo podemos citar a retomada de personagens, lugares, atos e posturas. Algumas personagens retomam o romance, é o caso de Augusta: *Meu presente é também Augusta como ela é agora - coitadinha! - com seus bichos, cães, gatos e pássaros, e sua eterna indisposição da qual não quer se curar com a devida energia*¹ (SVEVO, 2001, p. 82-83); Guido e Ada, retomados na figura de seu filho Carlo: *Carlo, nosso sobrinho (o filho de Guido)*² (SVEVO, 2001, p. 83); Copler: *Seria demais se(...)eu (...) viesse a ser retribuído repentinamente com uma surpresa como a que teve o pobre Copler*³ (SVEVO, 2001, p. 84) e Carla: *Augusta também acabou por obter alguma vantagem da minha aventura (...), como na época de Carla.*⁴ (SVEVO, 2001, p. 88).

Além das personagens, também um lugar muito importante retratado no romance foi retomado no conto. Trata-se do Tergesteo, bolsa de valores de Trieste: *Como Deus quis chegamos até a porta da Bolsa, o Tergesteo, onde nos separaríamos.*⁵ (SVEVO, 2001, p.

94). Também a velha tendência ao fumo retorna ao texto, bem como a propensão às traições a Augusta, respectivamente exemplificados por nós: *Uma grande tranquilidade, a de fumar agora por medida de saúde. Fuma-se um pouco mais com a consciência perfeitamente tranqüila*⁶ (SVEVO, 2001, p. 86) e *Um sentimento bizarro este: parecia-me que arranjar uma amante era uma decisão equivalente à de entrar numa farmácia*.⁷ (SVEVO, 2001, p. 87).

Segundo Dallembach (1979, p. 54), a *mise en abyme* (que será por nós chamada de estrutura em abismo) se caracteriza fundamentalmente *por uma acumulação das propriedades da iteração e do enunciado de segundo grau, que é a aptidão para dotar a obra de uma estrutura forte e segura que dialogue consigo mesma e estabeleça um aparelho de auto-interpretação*. Isso quer dizer que o conto torna-se um duplo do romance porque faz uso de mecanismos outros que se encarregam do diálogo meta-narrativo.

O conhecimento, por parte do leitor de “O meu ócio”, de que esta obra contém outra dentro de si é fator decisivo para o direcionamento da leitura do texto e mais ainda, transforma a estrutura em abismo, que se forma da relação de retomadas entre o conto e o romance, em *uma liturgia cósmica celebrada em pleno coração do texto*, [porque a estrutura em abismo] *estende o seu poder de irradiação [às duas obras], sacralizando-as e destemporalizando-as até fazer [delas] uma gesta situada in illo tempore [tempo da gênese]* (DALLEMBACH, 1979, 58), porque faz com que essas duas narrativas desvinculem-se do tempo não ficcional.

A utilização das retomadas autotextuais faz com que se *estabeleça um lietmotiv [tema recorrente] e/ou um dramómetro que contrariam a tendência de desmembramento e dispersão para concretizar uma unificação na medida em que as partes metaforicamente atraídas, se reagrupam e compensam, no nível temático, a dispersão metonímica*.

(DALLEMBACH, 1979, p. 67). De parte contida e constitutiva, o resumo passa a ser parte dominante e reguladora, de certo modo, da operação semântica do texto em que se insere.

O que impressiona nas estruturas em abismo é que o laço conjunção-disjunção, efetuado pela existência da autotextualidade, cria entre as obras e suas personagens, duplos homólogos da relação que prevalece entre o conto e o seu inspirador ou texto-fonte (obra relida, no caso *A consciência de Zeno*). Ao passo em que há a identificação, o protagonista entrevê a distância que separa e que distingue literariamente as duas aventuras e se modifica instantaneamente, deflagrando seu duplo.

Zeno diz, em *A consciência de Zeno*, que contará a história de sua vida a fim de fornecer elementos de diagnose e de terapia ao psicanalista Dr. S. Para isso, de certo modo, cria uma marionete de si mesmo no ato de se confessar a um médico para o qual não devota o mínimo de confiança: *mal deixei o consultório do médico (...) corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o (...) não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho*.⁸ (SVEVO, 1980, p. 9). Tais declarações confirmam a não confiança nos métodos adotados pelo psicanalista e são indícios de que Zeno busca conhecimentos para manipular o tratamento a seu bel prazer, uma vez que procura entender bem a técnica em lugar de se submeter a ela, fingindo, como uma marionete, que se submete a esse tratamento psicanalítico. A criação desta marionete é a deflagradora de todo o espelhamento contido nas duas obras.

Optamos, para um melhor entendimento e para que não haja quaisquer tipos de erros de coesão ou coerência, a seguinte nomenclatura neste trabalho: para o narrador de *A consciência de Zeno*, usaremos Zenoⁿ¹ e para o narrador de "O meu ócio", usaremos Zenoⁿ², para a personagem Zeno do romance Zeno^{p1} e para a do conto Zeno^{p2}. Desse

modo, as instâncias narrativas, bem como as obras poderão ser individualizadas de maneira mais proveitosa e coerente.

A ficção que estrutura o romance criou-se da encenação humorística de um homem (Zeno^{p1}) que tomava consciência de si enquanto fingia fazer outra coisa e que, ao declarar-se (Zenoⁿ¹), confessava sua função criativa e literária.

Essa afirmação é atestada ficcionalmente por meio das digressões construídas por Zenoⁿ¹. Tais digressões também presentes em "O meu ócio" guardam algo que as difere de uma para outra obra, isto é, a nosso ver, a diferença fundamental entre os dois Zenos narradores e, conseqüentemente, entre o livro e o conto, numa relação autotextual, é a maneira como o foco narrativo é estruturado pelo narrador a fim de mostrar seus próprios pensamentos e atitudes. A autotextualidade, assim como afirma Dallembach (1979, p. 54), institui no novo texto uma ligação fortemente fundamentada no diálogo, seja consigo mesmo, seja com o texto que o originou, como no caso de "O meu ócio" e de *A consciência de Zeno*.

Em *A consciência de Zeno*, as digressões reverberam o ocultamento do verdadeiro eu do protagonista, ou seja, mesmo em seu diário, Zeno^{p1} encarrega-se de tentar esconder aquilo que o aflige, pois sabe que aquelas memórias serão lidas pelo psicanalista à procura de doenças.

A existência do médico, no romance, é também grande deflagradora de diferenças entre as obras, uma vez que cria em Zeno^{p1} o medo da descoberta de seu íntimo adoecido e de seus desejos mais recônditos. Como em "O meu ócio" não existe mais o leitor intraficcional (Dr. S., no romance), Zeno^{p2} se vê mais liberto e se permite um escrever ficcional mais direto. As digressões encontradas no conto diferem das do romance porque são mais angustiantes e amarguradas, vejamos estes exemplos, em *A consciência de Zeno*:



Subi as escadas de minha casa de quatro em quatro degraus e em dez minutos estava no leito. Dormi de imediato e, no breve período que precede o sono, não lembrei de Ada nem de Augusta, apenas de Guido, tão terno, bom e paciente. Claro que não me esquecia de que pouco antes sentira vontade de matá-lo; isso porém, não tinha nenhuma importância, já que as coisas que ninguém sabe e que não deixam traço são como se nunca existissem.⁹ (SVEVO, 1980, p. 139).

Em “O meu ócio”:

Mas, depois dela [Felicita] não houve lugar para outros amores. Ela me educara. Eu, até então, quando o caso me permitia ficar por mais de dez minutos ao lado de uma mulher, sentia brotar-me do coração, esperança e desejo. Certamente eu desejava esconder as duas coisas, mas mais forte ainda era o desejo de aumentá-las para sentir melhor a vida e meu pertencer a ela. Para aumentá-las era só vesti-las com palavras e revelá-las. Sabe-se lá quantas vezes riram de mim! Para a carreira de ancião, a que estou condenado agora, fui educado por Felicita. Só agora sei que em amor eu valho por aquilo que pago.¹⁰ (SVEVO, 2001, p. 104-105).

A primeira citação traz o relato, digamos, de uma premeditação de homicídio. Esse trecho é encontrado logo após o pedido de casamento de Zeno^{p1} feito a Augusta, atitude que ele não gostaria de ter tomado, visto que amava Ada que, por sua vez, enamorou-se de Guido.

Logo após o pedido de casamento, terrível para Zeno^{p1}, este e seu futuro cunhado saem para passear. Durante o passeio, eis que o primeiro pensa em matar o rival a fim de facilitar seu caminho. Após tal pensamento, Zeno^{p1} desiste e corre para casa, onde, apesar de se lembrar que quisera matar o futuro cunhado, procura, inutilmente, desviar a atenção do leitor (ou ao menos de seu leitor intraficcional Dr. S.) do fato, carregando de bons adjetivos a figura de sua “quase” vítima. O protagonista inverte a importância dada aos fatos e procura desvencilhar-se da culpa que o assola. Por outro lado, essa fala deixa explícita a presença da voz da enunciação que marca, como veremos mais adiante, o humorismo.

O outro exemplo, tirado do conto "O meu ócio", apresenta uma mostragem maior da presença do narrador. Zeno^{p2} é obrigado a reconhecer sua situação patética por intermédio de Zenoⁿ². O mascaramento, mais recorrente em *A consciência de Zeno*, deixa, em parte, de ocorrer no conto, pois, Zenoⁿ² é mais sarcástico em suas colocações e considerações acerca da realidade do protagonista.

Ora, a diferença entre os dois Zenos é que o do conto "O meu ócio" escreve para matar a marionete criada por ele mesmo no romance. Zeno^{p2} já não escreve ficcionalmente para ser lido pelo leitor intraficcional que fará um julgamento ou avaliação médica, Zeno^{p2} escreve, agora, para cumprir as premissas instituídas pelo narrador já em *A consciência de Zeno*. Desse modo, qual a função da marionete no conto? Nenhuma. Por isso a modulação do discurso do conto se torna diferente da do romance.

Na feitura de *A consciência de Zeno*, à qual, de tempos em tempos, Zeno^{p2} e Zenoⁿ² retomam, fez-se presente o germe do duplo de Zeno^{p1} e Zenoⁿ¹, suscetível de transformações e de contraditórios posicionamentos psicológicos que não os comprometem, porque são capazes de duplicar sua tendência à multiplicidade de personalidades, como aponta Dallembach (1979, p. 54).

Se a caracterização de Zeno^{p2} às vezes parece, mas não é a do Zeno^{p1} e, às vezes não parece, mas remete-se ao Zeno^{p1}, acreditamos que a explicação não deva ser buscada nas constantes transformações da consciência, mas procurada na coerência interna da personagem, alterada pela criação de uma obra outra e pelo ato de escrever desses narradores ambíguos.

Nesse ponto, faz-se necessário notar a relevância que o processo enunciativo possui nas duas obras de Svevo analisadas por nós, afinal numa autobiografia ou diário, o protagonista deve, necessariamente ser o narrador. Desse modo, o narrador-protagonista



funciona como um pseudo-autor. Esse questionamento é de suma importância em nosso estudo pois abarca a complexidade da classificação desse processo enunciativo (pseudo-autobiografia, pseudo-diário, pseudo-autores, etc). Encontramos em Orlandi e Guimarães (1986) as balizas que orientam nossa análise:

locutor: aquele que se representa como eu no discurso;

enunciador: é a perspectiva que esse eu constrói;

autor: é a função social que esse eu assume enquanto produtor da linguagem. O autor é, dentre as dimensões enunciativas do sujeito, a que está mais determinada pela exterioridade (contexto sócio-histórico) e mais afetada pelas exigências de coerência, não-contradição, responsabilidade.

Segundo a perspectiva traçada por Orlandi e Guimarães a partir de Foulcault (1971), teríamos como locutores do discurso Zeno^{p1} e Zeno^{p2} e como enunciadore a junção entre a porção ficcional da criação narrativa (o narrador) e a porção empírica da mesma (o autor). Essa classificação se justifica a partir da afirmação feita por esses estudiosos de que o autor faz parte do processo de enunciação, sendo responsável, portanto, por um ressoar de voz na ficção que constrói.

A caracterização de Zeno^{p2}, por não ser a mesma do romance precedente, nasce de um mecanismo idêntico ao que gerou o primeiro: o desejo imposto pelo narrador de escrever e reviver o passado. O romance, por ser escrita e criação, é uma máquina geradora que pode expelir de seu corpo resultados que contradizem as premissas e os métodos da operação narrativa construída até então, ou seja, o velho romance, já em suas páginas finais, funda um outro elaborado sobre novos procedimentos técnicos que, por outro lado, mantém relação com seu antecedente.

Recordemos, porém, que, entre os comportamentos obrigatórios ou recorrentes, dos quais se recupera a garantia de continuidade da existência da personagem Zeno enquanto

entidade, num mergulho no mundo da ficção, deve ser inserida, além da necessidade de escrever, também a necessidade de ler aquilo que foi escrito, ratificando ou retificando suas memórias.

A correção das memórias como melhoramento e reflexão sobre si mesmo é o que trará a morte da marionete de que falamos anteriormente. Ao reformular o que anteriormente fora afirmado ou pressuposto, e enunciação permite que se entreveja o uso que fizera da personagem principal. Ao retificar o enunciado, a personagem, fio condutor da matéria literária, permite a ratificação da enunciação, que se estabelece como real propagadora da feitura e da crítica dentro da obra *A consciência de Zeno*.

A recuperação da narrativa se faz necessária. Retomemos o romance e constatemos que os manuscritos fictícios colocados à mostra por Zeno^{pl} são dois. A diferença entre esses manuscritos é clara. O posicionamento desse Zeno com relação à terapia psicanalítica e com relação à pessoa do médico, ficcionalmente, transforma-se de uma relação de medo e desconfiança para uma relação de consciência sobre as conclusões a que se pode chegar com suas memórias. Também muda a finalidade que o protagonista atribui a sua exaustiva função de escritor. O ato de escrever é para ele o mesmo que simular uma autonomia que não lhe pertence, uma vez que constrói um discurso no qual deve transparecer somente aquilo que lhe convém, mas, durante a escrita, se dá conta da impossibilidade de lutar contra Zeno^{nl}, que se diverte em satirizar tanto a personagem, quanto tudo aquilo que a ela se liga.

O primeiro manuscrito é aquele iniciado quando o médico sugere que escreva suas memórias com o intuito de ver-se por inteiro e de recolher materiais que sejam prelúdios à análise psicanalítica. O segundo é iniciado em 3 de maio de 1915 e se encontra no capítulo

“Psicanálise”. Nesse período, o paciente já não está em posse dos primeiros manuscritos, que se encontram com o médico.

Zeno^{p1} declara que gostaria de poder ter os manuscritos de volta para que os pudesse rever, mas *o doutor confia tanto nas minhas benditas confissões que não quer nem mesmo devolvê-las para que eu as reveja*¹¹ (SVEVO, 1980, p. 372). Zeno^{p1} gostaria de tê-las pedido de volta, mas ponderou que o médico entreviesse seu desejo de desistir da terapia e do processo de cura:

Queria pedir-lhe que me restituísse o manuscrito, mas não ousei, teria equivalido a confessar-lhe que eu não queria mais saber do tratamento. Reservei uma tentativa semelhante para outra época, quando ele percebesse que eu não pensava mais em tratamento e já tivesse resignado com isso.¹² (SVEVO, 1980, p. 385)

O desejo de recuperar o manuscrito é acuradamente motivado por Zeno^{p1}, que deseja retificar vários trechos supostamente escritos por ele mesmo, julgando que, após o período da guerra, em que conseguira ascendência social e comercial e, conseqüentemente, financeira e pessoal, já não era a mesma pessoa que empunhara a pena e escrevera tais memórias, vendo-se, portanto, no direito de alterá-las:

O doutor, quando receber esta parte de meu manuscrito, certamente mo devolverá. É preciso refazê-lo para maior clareza porque como poderia compreender a minha vida quando ainda não lhe conhecia este último período? Talvez eu tivesse vivido todos estes anos apenas a fim de me preparar para isto!¹³ (SVEVO, 1980, p. 402)

Podemos concluir que o livro sobre sua própria vida está destinado a não terminar mais, senão apenas juntamente com sua própria vida, porque cada nova experiência carrega o passado de significados novos e propõe a re-escritura de todo ele. Os protagonistas das duas obras jamais conseguirão, no nível do enunciado, terminar suas memórias ficcionais, visto que estão em constante mutação.

Por outro lado, também os narradores jamais poderão findar seu trabalho literário. Zenoⁿ¹ e Zenoⁿ² jamais poderão terminar as obras que os sacralizaram, que os instituíram como instâncias conscientes de sua função porque suas existências, assim como a do Narciso mitológico, estão ligadas essencialmente à imagem do espelho, que no caso desses narradores são as personagens principais das duas obras. Uma instância não sobreviveria sem a outra, que viabiliza a existência mútua. Embora narradores e personagens, nas duas obras, estejam sempre em um embate perpétuo, desvinculados discursivamente, eles nunca existiriam autonomamente.

Resta o problema: a entidade ficcional Zenoⁿ² escreve para ir direto aos fatos?

A proposição ficcional de retomar os fatos poderia ser uma entre tantas afirmações compostas por veleidades da personagem: na verdade, tempo e memória são jogados, como no romance, com diferente, mas não menos despudorada malícia, pois o tempo e a memória atuam para dar ambigüidade àquilo que parece certo, é o caso da tentativa de Zeno^{p2} de ignorar a passagem do tempo e considerar-se jovem.

Zenoⁿ² induz Zeno^{p2} a contar novamente aquilo que já viveu, aquilo que se lhe apresenta como o duplo de um fato precedentemente anotado. O passado foi explicado no curso da tão satirizada terapia analítica e não pode ser revivido distraidamente, pois, por mais renegada que tenha sido, a explicação do Dr. S. reafiora: Zeno sempre fugirá da cura, porque ama a doença e as dúvidas que surgem dela.

Il vecchione é Zeno^{p1}, mas é uma outra parte da existência dele: o seu duplo e a sua negação como personagem finita. No conto, que retoma insistentemente o romance, mas que o reabre simplesmente para descentralizá-lo, alguma coisa se repete sempre, mas não nos é dito nunca onde exatamente.

Em cada ocasião, a nossa memória de leitores empíricos trabalha para dar-nos o prazer de apontar as semelhanças entre as duas obras, mas também para atribuí-las com ironia à personagem Zeno^{p2} na leitura do conto.

Do confronto do passado com o presente, o passado é tido como o veículo sobre o qual o presente se apóia, se altera e se dissolve. Por isso a remissão contínua ao passado não deve portar o engano: não é evocação mágica, é máquina, instrumento de consciência e de forçado reconhecimento, pois nos obriga a rememorar e atualizar o romance para que o conto seja compreendido.



Notas

¹ Il mio presente è anche Augusta com'è ora, - poverina! – con le sue bestie cani, gatti e uccelli, e la sua indisposizione eterna di cui non vuole curarsi con l'emergia voluta.

² Carlo, nostro nipote (il figlio di Guido).

³ Sarebbe bella che possa essere rimeritato improvvisamente con la sorpresa che toccò al povero Copler.

⁴ Augusta ebbe vantaggio dalla mia avventura (...) come all'epoca di Carla.

⁵ Come Dio volle arrivammo alla porta del Tergesteo ove bisognava dividersi.

⁶ Una grande tranquillità quella di fumare ora per misura igienica. Si fuma un poco di più a coscienza perfettamente tranquilla.

⁷ Sarebbe stato un bizzarro sentimento questo: a me pare che quella di prendermi un'amante fosse una decisione equivalente a quella di entrare in una farmacia.

⁸ (...) appena abbandonato il dottore (...) comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.

⁹ Feci gli scalini della mia villa a quattro a quattro e in dieci minuti fui a letto. M'addormentai presto e, nel breve periodo che precede il sonno, non ricordai né Ada né Augusta, ma il solo Guido, così dolce e buono e paziente. Certo, non avevo dimenticato che poco prima avevo voluto ucciderlo, ma ciò non aveva alcun'importanza perché le cose di cui nessuno sa e che non lasciarono delle tracce, non esistono.

¹⁰ Ma dopo di lei, non ci fu posto ad altri amori. Essa m'aveva educato. Io, fino ad allora, quando il caso me permetteva di soggiornare per oltre dieci minuti presso una donna, sentivo sorgermi dal cuore speranza e desiderio. Certamente avevo il desiderio di celare l'uno e l'altra ma ancora più forte c'era quello di aumentarli per sentire meglio la vita e la mia appartenenza ad essa. Per aumentarli non c'era altro modo che di vestirli di parole e rivelarli. Chissà quante volte si sarà riso di me? Alla carriera di vegliardo cui sono ora condannato, io fui educato da Felicità. Io appena ora so che in amore io non valgo altro che per quello che pago.

¹¹ Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda.

¹² Avrei voluto pregarlo di restituirmi il mio manoscritto, ma non osai; sarebbe equivaluto a confessargli che della cura non volevo più saperne. Riservai un tentativo simile ad altra epoca quand'egli si sarebbe accorto che alla cura non ci pensavo più e vi si fosse rassegnato.

¹³ Il dottore, quando avrà ricevuta quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso!

CAPÍTULO 2

2. Casa de espelhos: estruturas reflexivas

A partir das conclusões a que chegamos com o estudo da autotextualidade, teorizada por Dallembach (1979), entrevimos a necessidade de estudar a estrutura das obras svevianas analisadas nesta dissertação com o intuito de investigar as bases sobre as quais se funda a escrita de Svevo.

Como afirmamos, o conto retoma o romance gerando uma cadeia outra de significados que, embora não contrariem o texto-fonte, funcionam de um modo diverso, oscilando entre o vínculo e a autonomia. Esse funcionamento pressupõe construções que somente um estudo que perpassasse todos níveis da narrativa seria capaz de trazer à tona.

Propomos, desse modo, um estudo baseado na Semiótica greimasiana, que fará surgir, das categorias opositivas do nível fundamental, a ponta do novelo cuja composição se estende por meandros sinuosos, revelados pelos níveis narrativo e discursivo. Das oposições fundamentais, surgirão os fios condutores que nos levarão ao estudo do humorismo, proposto por Pirandello (1996) e ao estudo de outras figuras que regem o discurso dos dois textos, estudo este proposto por Conrado Federici (1995).

O perpassar os níveis propostos por Greimas será, portanto, fundamental a compreensão da multiplicidade de configurações de um mesmo *eu* concebida nas obras de Svevo estudadas por nós, bem como a compreensão de como se dá o espelhamento e a consciência literária construída nestas obras.

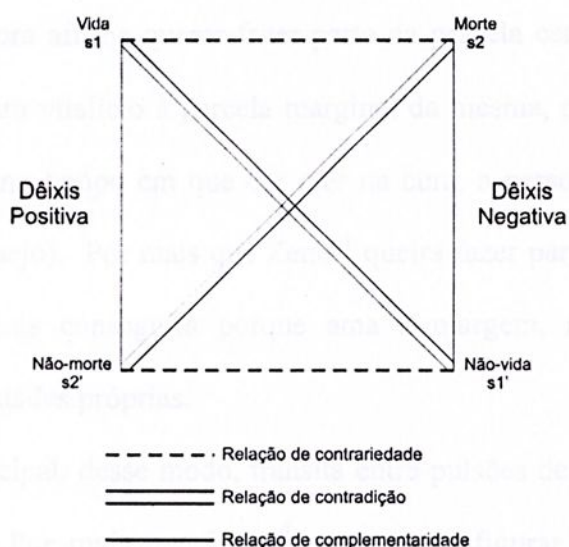
2.1. Vida & morte/procura & fuga nos caminhos da consciência

Qualquer texto, segundo a semiótica greimasiana, é composto por três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. No primeiro nível, encontram-se as categorias opositivas fundamentais que regem a escolha das figuras que compõem a narrativa, essas oposições são categorias semânticas operacionalizadas num quadrado semiótico. Tal oposição constitui, portanto, o ponto de partida do percurso gerativo de sentido, uma vez que se encontra na base do texto e deflagra a construção da figurativização – substantivos ou adjetivos que perfazem uma continuidade isotópica.

Extremamente ligada à figurativização, encontram-se as isotopias que, com base em Greimas e Courtés (s/d, p. 245), são recorrências de um elemento semântico no desenvolvimento sintagmático de um enunciado que produz um efeito de continuidade e permanência de um efeito de sentido ao longo do discurso.

A figuratividade permite localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade ficcional. O conceito de figuratividade está enraizado mais profundamente na teoria do sentido, e permite, por isso mesmo, considerar de maneira mais ampla os fenômenos semânticos e as realizações culturais que se ligam aos processos de figurativização. No caso de *A consciência de Zeno*, a nosso ver, a isotopia principal é *Vida vs. Morte*, uma vez que a busca da cura (vida) é que move a narrativa. Assim, o quadrado semiótico é o seguinte.





Vida vs. Morte, no quadrado acima, representam, respectivamente, os campos eufórico (dêixis positiva) e disfórico (dêixis negativa) do romance. O primeiro refere-se ao campo contrário ao da personagem principal, que será afirmado pelo discurso da enunciação, nesse campo há a asseveração da sociedade e das instituições que dela fazem parte, por exemplo: casamento, família, trabalho, amizade. O segundo liga-se à caracterização da personagem principal e a seus atos, sempre vinculados ao individualismo e aos interesses egocêntricos e egoístas, como a busca pela cura e pela realização de desejos próprios, que jamais cessa, por exemplo.

Hoje sei com certeza que ele não entendia nada do assunto. Tenho cinquenta e sete anos e estou certo de que, se não deixar de fumar ou se não for curado pela psicanálise, em meu leito de morte meu último olhar será de desejo pela minha enfermeira, se esta não for minha mulher e se minha mulher tiver permitido que ela seja bela!¹ (SVEVO, 1980, p. 19).

Temos, na passagem acima, uma verificação do desejo de Zeno^{P1} de se curar e voltar ao centro da sociedade e à boa rotina burguesa (dêixis positiva, desejo de vida). Essa tentativa está expressa no longo percurso apregoadado à idade da personagem, 57 anos. Foram longos anos destinandos a não fazer parte de um âmbito disfórico, isto é, à margem.

A voz do enunciado, embora afirme querer fazer parte da parcela centrada da sociedade, assegura o seu vinculamento vitalício à parcela marginal da mesma, pois admite o desejo pela enfermeira. Ao mesmo tempo em que diz crer na cura, a personagem antecipa seu apego eterno à doença (desejo). Por mais que Zeno^{pl} queira fazer parte da sociedade e de suas instituições, ele jamais conseguirá porque ama a margem, a morte e o vício, intimamente ligados às vontades próprias.

A personagem principal, desse modo, transita entre pulsões de vida e de morte, de centro e margem social. Por mais que Zeno^{pl} tente se configurar no âmbito eufórico (*Vida*), ele sempre estará ligado ao âmbito disfórico (*Morte*). A relação estruturada pelo quadrado semiótico tem, desse modo, importância fundamental pois marca dois pontos de vista diversos entre os quais transita o protagonista, que age e é sancionado de acordo com a dêixis positiva, isto é, Zeno^{pl}, que sempre esteve ligado à *Morte*, é avaliado por aquela porção representativa da sociedade, a *Vida*.

Aliadas às categorias opositivas do quadrado semiótico, temos a figurativização e a continuidade isotópica, que podem ser observadas com maior proveito no exemplo que segue, no qual Zeno^{pl} encena uma memória distante, trazida à tona por meio da Psicanálise que ele tanto desdenha. Os grifos são nossos:

O quarto era completamente *branco*, como jamais vi outro igual, e completamente *iluminado* pelo sol. Será que aquele sol atravessava as paredes? Já devia andar alto, mas eu ainda me achava na cama com uma chávena à mão, da qual havia bebido todo o café com leite e na qual continuava a mexer com uma colherinha raspando o açúcar. Em certo ponto, a colherinha já não conseguia trazer mais nada e eu tentava alcançar o fundo da chávena com a língua e não conseguia. Acabei por ficar com a chávena numa das mãos e a colherinha na outra, olhando para meu irmão, que estava deitado na cama ao lado da minha e vagarosamente ainda sorvia o seu café, o nariz enfiado na xícara. *Quando finalmente ergueu o rosto, vi-o como se estivesse contraído por causa dos raios de sol que lhe davam em cheio, ao passo que o meu (Deus sabe por quê) se encontrava na sombra.* Seu rosto estava pálido e um pouco enfeado por um leve prognatismo. Disse-me: — Me empresta a sua colher?

Percebi então que Catina se esquecera de lhe trazer a colher. Súbito e sem qualquer hesitação, respondi:

— Empresto, mas só se você me *der em troca* um pouco de açúcar.

Levantei a colher ao alto para aumentar o seu valor. De repente, a voz de Catina ressoou no quarto:

— Que vergonha! *Interesseiro!*² (SVEVO, 1980, p. 375-376)

Neste trecho, é possível observar a tessitura da narrativa a partir isotopia destacada no quadrado semiótico: *Vida vs. Morte*. Essas duas categorias não surgem explicitamente no texto, mas estão marcadas nitidamente por meio das figuras que a elas se ligam, tornando-se, portanto, opositivas.

No exemplo, observamos a categoria *Vida* representada pelas palavras *branco, iluminado, raios de sol*, além de trechos em que a pureza do irmão é acentuada, contrapondo-se ao interesse do protagonista: *meu irmão, que estava deitado na cama ao lado da minha e vagorosamente ainda sorvia o seu café, o nariz enfiado na xícara*. Essa descrição assevera a categoria *Vida* a partir do momento em que valoriza a inocência do irmão. Por sua vez, a categoria *Morte* é representada pelas palavras *sombra, interesseiro e troca*, além de ser ressaltada na tentativa, encenada por Zeno^{p1}, de tirar proveito do irmão: *Empresto, mas só se você me der em troca um pouco de açúcar*. O protagonista, mais uma vez, descreve uma ação que é desvalorizada, na qual se observam os desejos individuais e a intenção de sempre tomar vantagem em suas relações.

A isotopia que se mantém no trecho analisado dá continuidade ao efeito de sentido voltado para a afirmação da categoria *Morte*, quando esta se refere ao protagonista. As figuras utilizadas pela enunciação na construção desse trecho mostram a tendência de construir, em torno da voz do enunciado, uma aura negativa. A figurativização marca, assim, a separação entre dois discursos distintos e concretiza visualmente no nível

narrativo, o nível discursivo. A isotopia que se verifica com maior intensidade é aquela temática, pois aponta no enredo da narrativa, a oposição fundamental *Vida vs. Morte*, que no nível narrativo, se transformará em enunciados de saber e de fazer. Passemos, portanto, a ele.

Esse nível é constituído e estruturado pelos Programas Narrativos (PN), nos quais o sujeito da ação tentará entrar em junção com o objeto-valor. Nas palavras de Greimas e Courtés (s/d, p. 299), *pode-se definir esse percurso como um encadeamento lógico de dois tipos de programas: o PN modal (dito programa de competência) [que] é logicamente pressuposto pelo PN de realização (dito programa de performance).*

Os programas narrativos reproduzem a oposição entre a instância da enunciação e do enunciado. Veremos mais adiante que a narrativa, bem como as categorias opositivas detectadas no nível fundamental do texto, são reverberações da disputa ocorrida entre a voz do enunciado e a voz da enunciação. Assim sendo, cada uma das figuras se transformará em metáfora da construção do discurso, pois será impregnada por significados que apontarão o próprio texto.

A obra *A consciência de Zeno* é formada por oito capítulos, nos quais podemos observar a quase total permanência da isotopia ligada à disforia, isto é, à categoria *Morte*. No primeiro capítulo, "Prefácio", a existência do médico revelando e antecipando as *verdades e mentiras* (SVEVO, 1980, p. 7) narradas por Zeno deflagra uma hierarquia da qual não podemos nos desvincular. Dr. S. antecipa qual será a trajetória percorrida por Zeno. O leitor empírico, ao qual cabe a função de interpretar a narrativa a fim de compreendê-la, passa a duvidar da fidedignidade do narrador e daquilo que é narrado.

No segundo capítulo, "Preâmbulo", devemos nos ater ao fato de Zeno^{pl} buscar, numa leitura de compêndios de Psicanálise, a competência para escrever somente aquilo

que deverá ser analisado pelo médico. Ao realizar tal ação, o protagonista submete-se à hierarquia preestabelecida pelo psicanalista. A temática da verdade e da mentira segue de modo a ligar Zeno à segunda, o que se concretizará mais explicitamente no terceiro capítulo, passemos a ele.

Em “O fumo”, observamos as recordações da infância de Zeno. O protagonista nos narra como, por meio da dissimulação e da mentira, conseguia os cigarros com os quais viciou-se. É justamente do vício do fumo que se estabelece a ordem temática da doença e da cura. Essas duas figuras reverberam, por sua vez, a metáfora da marginalização ou inclusão social, que será uma constante nessa obra de Svevo.

Nesse mesmo capítulo, a relação entre o protagonista e o Doutor Muli está extremamente ligada às temáticas da doença e da cura que ligarão sempre este à categoria *Vida* e aquele à da *Morte*. Neste ponto, podemos observar a hierarquização concretizada pela metáfora que transmuta o corpo de Zeno em palco de sua excentricidade, ao que se conclui que essa personagem encontra-se sempre ligada à categoria disfórica da relação dúplice existente no romance.

No capítulo subsequente, “A morte de meu pai”, encontramos, novamente, a continuidade da categoria disfórica. Por meio da oposição existente entre pai e filho, estabelece-se a vinculação entre uma figura centrada – ligada à *Vida* – e uma figura marginal ligada, portanto, à *Morte*. Pai e filho são metáforas daquilo que representam dentro da obra: figuras opositivas que chegam ao extremo quando o pai agride o filho com um derradeiro tapa, antes da morte. O gesto também representa a contrariedade das personagens. Se tomarmos como base o quadrado semiótico anteriormente exposto, veremos que pai e filho pertencem a eixos opostos, ligados pela linha que especifica os eixos contrários, estando, portanto, em constante disjunção.

A mesma seqüência que privilegia a ordem disfórica da personagem terá continuidade no capítulo seguinte, “A história de meu casamento”, no qual as figuras opositivas serão, principalmente, beleza e fealdade e marginalização e inclusão social. Zeno procurará fazer parte de um meio centrado a partir da união conjugal com uma bela jovem. A beleza desta é fundamental para o total sucesso do protagonista. De acordo com seu modo de ver, o valor dado à beleza é proporcional à inclusão social desejada.

Também a rivalidade existente entre Guido e Zeno é fundamental para a compreensão dos programas narrativos que serão estudados. Desta relação é possível entrever a oposição entre a aceitação do antagonista e a rejeição do protagonista pela família Malfenti. Zeno^{pl} é a personificação da excentricidade, enquanto Guido personifica o sucesso e a centralidade. Temática que se manterá idêntica também no próximo capítulo “História de uma sociedade comercial”.

Finalmente, no capítulo “Psicanálise”, encontramos uma espécie de síntese a partir da qual é possível entrever a conscientização da personagem Zeno^{pl} acerca de seu próprio eu. As figuras da doença, da morte, da marginalização, da excentricidade, isto é, todas as figuras disfóricas do romance unem-se no momento em que Zeno^{pl} se convence de que sua miséria de caráter é também a miséria do mundo:

Qualquer esforço de restabelecer a saúde será vão. Esta só poderá pertencer ao animal que conhece apenas o progresso de seu próprio organismo. Desde o momento em que a andorinha compreendeu que para ela não havia outra vida possível senão emigrando, o músculo que move as suas asas engrossou-se, tornando-se a parte mais considerável de seu corpo (...).

O homem, porém, este animal de óculos, ao contrário, inventa artefatos alheios ao seu corpo, e se há nobreza e valor em quem os inventa, quase sempre faltam a quem os usa. Os artefatos se compram e se vendem, se roubam e o homem se torna cada vez mais astuto e fraco. Compreende-se mesmo que sua astúcia cresce na proporção de sua fraqueza. Suas primeiras máquinas pareciam prolongamentos de seu braço e só poderiam ser eficazes em função de sua própria força, mas, hoje, o artefato já não guarda nenhuma relação com os membros. E é o artefato que cria a moléstia por abandonar a lei que foi a criadora de tudo

o que há na Terra. A lei do mais forte desapareceu e perdemos a seleção salutar. Precisávamos de algo melhor do que a psicanálise: sob a lei do possuidor do maior número de artefatos é que prosperam as doenças e os enfermos.³ (SVEVO, 1980, p. 403).

Assim, o nível fundamental estrutura-se com base nas oposições deflagradas pelas categorias *Vida vs. Morte*. A essas categorias foi dado o poder de estruturar todo o romance e reverberar conseqüências inegáveis sobre os níveis narrativo e discursivo, que serão analisados a seguir.

Teremos, portanto, um sujeito submisso às suas próprias competências de realização de ações. Zeno^{pl}, ao desejar entrar em conjunção com um objeto valor, deverá cumprir alguns caminhos, nos quais se munirá ou não dos saberes e dos poderes necessários para tal realização.

Analisaremos, neste trabalho, somente aqueles PNs mais importantes, isto é, somente os que forem essenciais à evolução do romance enquanto discurso progressivo. Na categoria de programas indispensáveis, selecionamos a busca de Zeno pela cura de seus males – que é o mote maior do romance, embora seja mais bem concretizado no capítulo “O fumo” – além dos PNs de Zeno em relação ao pai; de Zeno em relação a Ada e Augusta; de Zeno em relação a Carla e de Zeno em relação a Guido.

Para cada um desses programas narrativos, há uma seqüência em que o sujeito, Zeno^{pl}, entrará em contato com a modalização das ações. É necessário, entretanto, que a personagem, adquira a competência para a sua execução.

Temos, assim, um grande percurso narrativo, no qual Zeno busca a ajuda da Psicanálise para se curar do vício de fumar (atrás do qual escondem-se também todas as suas outras doenças – patológicas ou não). O protagonista não possui o saber necessário para entrar em conjunção com a saúde, por esse motivo associa-se ao Dr. S., que possui a

competência necessária para curar as doenças da mente.

O fato de o protagonista não possuir o poder e o saber necessários para a realização do fazer leva-o a estabelecer um contrato no qual Dr. S. torna-se agente (destinador) da ação. Este, por sua vez, institui uma tarefa, que consiste em escrever uma autobiografia.

A tarefa é cumprida, mas, na busca efetuada pelo protagonista que perscruta a cura, existe uma não aceitação da competência instituída pelo médico, fato que acarreta a disjunção com o objeto-valor (saúde/cura/centralidade) inicialmente procurado.

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov \ (S1 = Zeno^{p1}/S2 = Dr. S. \text{ e } Dr. Muli/Ov = \text{saúde})$$

A relação existente entre Zeno e Dr. S. é a mesma existente entre o primeiro e Dr. Muli (do capítulo "O fumo"). Ambos os médicos possuem algum tipo de competência necessária para atingir a cura, mas ambos são negados pelo protagonista que não aceita percorrer o caminho indicado por eles. Desse modo, o poder e o saber necessários para alcançar a cura e, conseqüentemente a saúde, não são aceitos, o que acarreta a não posse da competência para tal. Por esse motivo, Zeno, ao fim do romance, não acredita mais na cura, mas somente numa catástrofe.

Associado ao anterior, mas com uma configuração um tanto diversa, temos o segundo programa narrativo em que encontramos Zeno em contraposição ao pai. Nesse caso, o pai é também possuidor da sabedoria, ou seja, do saber necessário para uma vida frutífera e feliz. Do mesmo modo como os médicos tentaram ajudar, também o pai procura auxiliar seu filho na busca pela sanidade, sendo também afastado de seu intuito pelo protagonista que, não aceitando os conselhos que seriam dados, permanece em disjunção com seu objeto-valor, saúde/cura/centralidade.

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov (S1 = Zeno^{p1}/S2 = pai/Ov = saúde)$$

Mesmo rejeitando a ajuda advinda dos dois médicos e de seu pai, Zeno continua a procurar meios de se sentir um homem melhor. Para tal, fia-se à tentativa de se casar, pois acredita que uma esposa lhe restituiria a sanidade e a saúde.

O programa narrativo que passaremos a analisar é organizado por três personagens: Zeno, Ada e Augusta. As duas irmãs são para o protagonista o inverso uma da outra. A primeira, com quem gostaria de ter se casado por conta de sua beleza, é o equivalente ao alcançar seu objeto de valor, uma vez que a personagem principal carregou o casamento de pretensões sanitárias. A segunda, porque é feia, passou a relacionar-se com o oposto das pretensões de Zeno.

Como a irmã bela não o quis, Zeno, ao se casar com a outra, não adquiriu totalmente o poder com o qual pretendia entrar em conjunção com seus ideais de saúde, o que, por sua vez, acarretou uma espécie de conjunção parcial, visto que o protagonista tinha o desejo de se casar para, simplesmente, fazer parte da família comandada pelo patriarca Giovanni Malfenti, a quem substituiria em breve. Zeno e Augusta mantêm uma relação de complementariedade, uma vez que ao casar-se, o protagonista não alcança a categoria *Vida*, mas somente uma categoria intermediária, que seria a *Não-Morte*, segundo o quadrado semiótico.

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov (S1 = Zeno^{p1}/S2 = Augusta/Ov = saúde)$$

Com relação a Ada, o programa narrativo instituído na narrativa, desempenha papel semelhante ao PN relacionado a Augusta. A disjunção com o objeto de valor (encarnado na figura da saúde) se dá mediante a negação do pedido de casamento feito por Zeno^{p1}.

Graficamente, temos:

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov \ (S1 = Zeno^{Pl}/S2 = Ada/Ov = \text{saúde})$$

Depois de casado, e parcialmente em conjunção com a saúde tão almejada, Zeno cansa-se da centralidade da esposa e da família dela. O protagonista, então, envereda-se numa aventura amorosa com a qual pretende entrar em conjunção com seu verdadeiro eu: marginal e inescrupuloso. Para escapar da sanidade imposta por sua esposa, Zeno^{Pl} faz uso da ajuda de Carla, sua amante. Com o auxílio desta pretende adquirir o poder para escapar daquilo que buscou incessantemente até então: a saúde.

Carla, garota muito jovem e bela, configura-se como a doadora que estabelece um contrato com Zeno. Neste contrato, doaria seu corpo em troca de uma mensalidade. Com o passar do tempo, porém, Carla passa a distanciar-se do protagonista, o que faz com que ele deixe de estar em conjunção com seu objeto-valor, prazer/marginalidade, e volte para seu lar.

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov \ (S1 = Zeno^{Pl}/S2 = Carla/Ov = \text{marginalidade/prazer})$$

Na relação existente entre Guido e Zeno, entretanto, podemos observar uma rivalidade latente, ignorada pelo primeiro e nunca publicamente assumida pelo segundo. Desde o início da relação entre eles, principiada durante o cortejo das irmãs Malfenti, Zeno^{Pl} nutre uma verdadeira aversão ao cunhado. Este é tudo aquilo que a personagem principal sempre quis ser.

No capítulo “A história de meu casamento”, Zeno^{pl} não tinha o poder nem o saber necessário para vencer seu rival, que se casa com Ada, o que, graficamente, equivale a:

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov \ (S1 = Zeno^{pl}/S2 = Guido/Ov = Ada)$$

No capítulo “História de uma sociedade comercial”, porém, o protagonista percebe que também seu cunhado não tinha os requisitos necessários para lidar de maneira coerente com os negócios. Desse modo, a personagem principal se furta de qualquer esforço para destruir Guido, pois mesmo sabendo das possibilidades de maus negócios, Zeno^{pl} não alerta seu cunhado e o deixa concretizar uma empreitada desastrosa, que acarreta o suicídio deste, a falência da firma e a quase falência da família.

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cap Ov \ (S1 = Zeno^{pl}/S2 = Guido/Ov = vitória sobre o cunhado)$$

Neste capítulo, observamos algo diverso daquilo que aconteceu nos demais. Zeno^{pl} alcança seus objetivos, isto é, entra em conjunção com seu objeto-valor e obtém sucesso em sua busca, a eliminação de seu rival (ainda que não afirme isso abertamente) e a ascensão a patriarca da família, uma vez que se tornara o único homem a fazer parte dela.

Os programas narrativos são, assim como dissermos, reverberações da atuação da enunciação sobre a personagem, podemos concluir, portanto, que os enunciados de estado e de fazer corroboram a categoria *Vida*, uma vez que valorizam a voz da enunciação, entramos, assim, no nível discursivo. A voz do enunciado, portanto, permanecerá ligada disforicamente à categoria *Morte*, visto que aquela servirá ficcionalmente de pretexto para a

feitura de uma obra literária. Se fosse possível construir um esquema de programa para essa relação discursiva, que chamaríamos de Programa Discursivo ela seria assim:

$$PD=S1 \rightarrow S2 \cup Ov \text{ (} S1=\text{Zeno}^{n1}/S2=\text{Zeno}^{p1}/\cup=\text{disjunção}/Ov=\text{controle da narrativa)}$$

Essa relação pode ser observada por todo o romance, seja nas relações de Zeno^{p1} com as demais personagens, que, contra sua vontade, sempre comprovam a sua inabilidade, seja na relação direta entre narrador e protagonista, da qual advém a mais cruel confirmação da ligação de Zeno^{p1} com a categoria disfórica da *Morte*.

Não queria mal a Guido, mas não seria certamente o amigo que eu teria escolhido livremente. Sempre observei tão claramente os seus defeitos que sua maneira de pensar às vezes me irritava, quando não me comovia algum ato seu de fraqueza. Por quanto tempo entreguei-lhe o sacrifício de minha liberdade e deixei-me arrastar por ele às posições mais odiosas, só para assisti-lo! Uma verdadeira e clara manifestação de doença ou de grande bondade, duas qualidades intimamente relacionadas entre si.⁴ (SVEVO, 1980, p. 256)

No exemplo acima, podemos observar o que acabamos de expor. O discurso do enunciado procura afirmar a voz do enunciado, porém o discurso que se sobressai e se afirma é aquele da enunciação, do narrador, pois Zeno^{p1} afirma não querer mal a Guido, mas se perde na tarefa prazerosa de denegrir a imagem do cunhado por meio de uma descrição negativa deste.

Relacionadas às categoria de *Vida vs. Morte*, encontramos, nesse exemplo, as figuras da verdade e da mentira, respectivamente. Essas duas figuras estão inseridas no nível narrativo que, por sua vez, cumprindo a relação opositiva entre personagem principal e narrador, no nível discursivo, aponta para a tentativa de Zeno^{p1} de controlar a autobiografia que realiza ficcionalmente. O discurso criado pela personagem torna-se

falho, pois esta afirma quase ao mesmo tempo não querer mal a Guido e odiá-lo.

A inabilidade mostrada pelo protagonista perante as outras personagens é metáfora para a inabilidade que Zeno^{p1} demonstra perante a voz da enunciação. O protagonista está a mercê de uma força maior, que se manifesta narrativamente em todas as suas relações ficcionais. Os enunciados de fazer realizados por Zeno^{p1} demonstram o quanto ele não possui nem a competência nem a performance desejadas para manipular. As ações realizadas pelo protagonista pretendem demonstrar habilidade perante os fatos narrados, mas acabam por evidenciar a fragilidade que a sustenta.

No romance, temos como maior exemplo da inabilidade de Zeno^{p1} a relação deste com Guido, seu cunhado. Essa relação iconiza todas as outras, pois evidencia o mascaramento do protagonista, que afirma para em seguida ver-se negado pelo discurso:

Voltei-me indignado. Quem ousaria interromper as explicações que eu nem havia começado? Um jovem imberbe, moreno e pálido, fitava-a [Ada] com olhos ansiosos. Ao meu lado, encarei Ada na louca esperança de que ela invocasse a minha proteção. Teria bastado um simples sinal para que me atirasse sobre o indivíduo, exigindo-lhe satisfações por sua audácia. E quem dera tivesse insistido! Estaria livre de meus males, se fora dada a oportunidade de um ato brutal de força física.

Ada não fez sinal nenhum. Com um sorriso espontâneo que lhe modificou ligeiramente o desenho da face, e também o brilho do olhar, disse, estendendo-lhe a mão:

— Ah! O Sr. Guido!

O prenome me fez mal: ela, pouco antes, me chamara pelo nome da família.

Examinei o Sr. Guido. Vestia-se com rebuscada elegância e trazia na mão direita enluvada uma bengala com imenso castão de marfim, que eu não seria capaz de usar ainda que me pagassem bom dinheiro por quilômetro percorrido (...). Seus olhos eram vivazes e expressivos e, quando tirou o chapéu, pude ver que seus cabelos escuros e um pouco anelados cobriam todo o espaço que a mãe natureza lhes havia destinado, ao passo que uma boa parte de minha cabeça já fora invadida pela frente.⁵ (SVEVO, 1980, p. 103-104).

O trecho acima narra o primeiro encontro das duas personagens que, mais tarde disputariam o amor de Ada. As figuras negativas colocadas no texto apontam inicialmente para Guido, mas acabam por apontar cruelmente para Zeno^{p1}. A observação detalhista feita

no nível narrativo e realizada ficcionalmente pelo protagonista joga com os conceitos de superioridade e inferioridade, bem como com os conceitos de aceitação social e marginalização.

Zeno^{P1} é negligenciado na conversa iniciada por Guido e Ada. À margem da conversa e à margem do discurso, o protagonista busca ridicularizar seu rival por meio de um discurso cujo controle não é seu. Como exemplo da tentativa de ridicularização empreendida por Zeno^{P1}, temos os dois trechos abaixo, nos quais o protagonista busca sanar sua marginalização apontando-a em seu rival:

(...) admitimos no escritório um hóspede muito barulhento. Um cão de caça de poucos meses, agitado e enxerido. Guido apreciava-o muito e organizou para ele um abastecimento regular de leite e de carne. (...)

Contudo, pareceu-me que devesse dedicar-me à educação daquele nosso colega e desfechava-lhe com grande satisfação alguns pontapés quando Guido não estava. O cão latia e, a princípio, retornava para junto de mim, julgando que eu o tivesse chutado por engano. Mas um segundo chute explicava-lhe melhor o sentido do primeiro e então ele ia esconder-se a um canto, e de lá só saía quando Guido regressava ao escritório. Arrependi-me depois por haver encarniçado em cima de um inocente, mas já era tarde demais. Cumulei o cão de gentilezas; este, porém não confiava mais em mim, e em presença de Guido deu claras demonstrações dessa antipatia.

— Estranho! — disse Guido. — Por sorte que o conheço, senão desconfiava de você. Os cães, de modo geral, não se enganam em suas antipatias.⁶ (SVEVO, 1980, p. 261).

Durante toda a idílica quietude que precedeu o negócio do sulfato de cobre, ocorreu no escritório um fato bastante estranho que não consigo esquecer, não porque coloca em evidência a desmesurada presunção de Guido como também porque projeta sobre mim uma luz sob a qual é difícil distinguir-me. (...)

Pedi [Guido] a máquina de escrever e, fluentemente, como se escrevesse sob ditado, com gestos mais amplos do que um trabalho à máquina exige, produziu a primeira fábula. Já estendia a folha de papel a Luciano quando mudou de opinião, trazendo-a de volta e metendo-a na máquina para escrever uma segunda fábula; esta, porém, lhe custou mais esforços que a primeira, tanto que esqueceu de simular com gestos a inspiração e teve de corrigir várias vezes o que escrevera. Daí eu admitir que a primeira fábula não fosse realmente de sua autoria e que a segunda realmente tivesse brotado de seu cérebro, do qual me pareceu digna. A primeira contava a história de um passarinho que nota a porta da gaiola aberta. A princípio, a ave pensa aproveitar o ensejo para escapular; depois, retrai-se, temendo que, durante sua ausência, alguém feche a porta, perdendo ela a liberdade. A segunda tratava de um elefante, e era verdadeiramente elefantina. Sofrendo de uma fraqueza nas pernas, o enorme animal foi consultar um homem, médico célebre, o qual, ao

ver aqueles membros poderosos, exclamou: - Nunca vi pernas tão fortes. (...) Guido explicou que o passarinho temia ser privado da liberdade de retornar à gaiola e o homem admirava as pernas do elefante não obstante estarem fracas.

Passou-me [a Zeno] a máquina e comecei verdadeiramente a improvisar. É verdade que a primeira dessas fábulas já há muito estava em meu espírito. Improvisei o título: "Hino à vida!" depois, após curta reflexão, escrevi por baixo: "Diálogo" (...).

O camarão meditativo: - A vida é bela, mas é preciso ter cuidado com o lugar onde se senta.

O dourado, correndo ao dentista: - A vida é bela, mas precisamos acabar com estes animaizinhos traidores que escondem na carne saborosa um metal assassino.

Tocava agora a vez de fazer outra fábula, só que os animais me faltavam. Olhei para o cão que jazia no seu cantinho e também ele olhou para mim. Daqueles olhos tímidos extraí uma recordação: poucos dias antes, Guido retornara da caça cheio de pulgas e fora catar-se em nosso gabinete. Tive logo a inspiração e escrevi de um lance: "Era uma vez um príncipe que foi atacado pelas pulgas. Rogou aos deuses que lhe infligissem uma única pulga, enorme e famélica, n.as nenhuma pulga aceitou ficar sozinha com tal imbecil, e ele teve de alojar as pulgas todas." (...)

— Não é uma fábula; não passa de uma maneira de me chamar de imbecil. (...)

A Carmen, contudo, as minhas fábulas não agradaram. Lançou-me um olhar indagador, verdadeiramente novo para aqueles olhos, e que entendi como sendo uma palavra dita:

— Você não gosta de Guido!⁷ (SVEVO, 1980, p. 284-287).

Nos dois trechos apresentados podemos observar a atuação da oposição fundamental *Vida vs. Morte* a partir da caracterização negativa que é construída em torno de Guido. Zeno^{p1}, em sua autobiografia ficcional, procura descrever o cunhado de modo patético, acentuando pontos fracos que poderiam muito bem ser seus. Ao descrever o rival de modo que também suas características negativas sejam acentuadas, Zeno^{p1} cai na teia do discurso que criou.

No nível narrativo, o cão que é encarniçado pelo protagonista representa Guido, personagem crente na bondade do protagonista que esperava somente o momento exato de trai-lo. A transferência do ódio para uma criatura pertencente à verdadeira pessoa a ser atingida demarca o desejo negativo e mascarado sentido por Zeno^{p1}.

O desejo de escárnio e de vingança é verdadeiramente realizado quando, durante uma grande pausa nos negócios, a personagem principal e seu cunhado resolvem, como dois cavalheiros, duelar por meio da criação enfabulativa. O protagonista enfatiza a

imbecilidade do cunhado também por meio do “Hino à vida”, em que Zeno^{pl} descreve o rival como sendo uma criatura traiçoeira. É interessante lembrar que o desejo de vingança de Zeno^{pl} (que surgiu porque Ada enamorou-se por Guido) é demonstrado no diálogo entre o camarão meditativo e o dourado. A traição encenada por Guido é retribuída naquela encenada pelo protagonista. O camarão e o dourado podem tanto ser o cunhado, como a personagem principal, que se traem de modo quase natural.

Outro ponto muito importante é que as características negativas apontadas em Guido são passíveis de transferência para a personagem principal. As categorias de *Vida* vs. *Morte* se confundem. Zeno^{pl} procura construir uma aura relacionada à categoria *Morte* ao redor de Guido, mas o discurso o trai, assim como o hino que acabara de criar. Juntamente com as palavras que usa para compor seu discurso, encontra-se o anzol de metal que o apanha.

O exemplo que apresentaremos a seguir resume o desprezo sentido pelo protagonista ao mesmo tempo em que o joga ainda mais para a porção disfórica da oposição do Nível Fundamental.

Saltei [Zeno] com Nilini para dentro de uma viatura da praça, dando ordens ao cocheiro para seguir o féretro. E no interior da viatura, Nilini e eu continuamos a “chorar”. Tínhamos o pensamento tão distante do pobre defunto que exigíamos o passo lento dos animais. (...)

Quando chegamos ao lugar onde habitualmente as carruagens paravam, Nilini meteu a cabeça para o lado de fora e deu um grito de surpresa. A viatura continuava a seguir o funeral que se dirigia ao cemitério grego.

- O senhor Guido era grego? – perguntou surpreso.

Na verdade, o féretro ultrapassava o cemitério católico e se dirigia para outro qualquer, judeu, grego, protestante ou sérvio.

- Era capaz de ser protestante! – disse eu a princípio, mas logo me lembrei de ter assistido ao casamento na igreja católica.

- Deve haver algum engano! – exclamei, pensando a princípio que quisessem enterrá-lo em lugar errado.

Nilini, de repente, começou a rir, um riso irrefreável, que o deixou sem forças no fundo do carro, a bocarra escancarada na carinha miúda.

- Nós nos enganamos! (...)

Irritado não rira com ele e agora me era difícil suportar as reprovações. Por que ele também não observara melhor? (...) Descemos da carruagem para nos orientarmos melhor e nos dirigimos para a entrada do cemitério católico. A viatura nos seguiu. Observei que os familiares do outro defunto nos olhavam surpresos, não sabendo explicar por que, depois de havermos prestado ao morto a homenagem fúnebre até aquele momento, o abandonávamos assim sem mais nem menos (...).

Decidi então por minha conta. Eu não devia intervir no serviço fúnebre talvez já iniciando, perturbando-o por isso não entraria no cemitério. Por outro lado, não podia arriscar a cruzar com o féretro, se retornasse. Renunciava, portanto, a assistir ao sepultamento e voltaria para a cidade fazendo uma longa volta por Sérvola (...).

Com passo rápido, para fugir a qualquer encontro, subi pela estrada de terra que conduz à cidade. Agora, na verdade, não me desagradava ter-me enganado de enterro e não prestar as últimas homenagens ao pobre Guido. Não podia delongar-me naquelas práticas religiosas. Outro dever me incumbia: salvar a honra de meu amigo e defender-lhe o patrimônio em benefício da viúva e dos filhos. Quando informasse a Ada que conseguira recuperar três quartos do prejuízo (...), ela certamente me iria perdoar não ter comparecido ao funeral.⁸ (SVEVO, 1980, p. 360-362).

Zeno^{pl} nos brinda com o célebre episódio em que segue um enterro que não é o do seu sócio e cordial inimigo. A caracterização humorística desse episódio faz com que o nível discursivo se concretize mediante o artifício de contrapor a força do narrador à força do protagonista. Os enunciados de estado e de fazer mostram a impossibilidade de Zeno^{pl} firmar-se sobre o discurso que cria ficcionalmente. Por mais que queira manipular o outro e o texto, seu poder é subjugado pela força criativa do narrador, da voz da enunciação, que parece brincar com Zeno^{pl}.

O discurso da personagem e o do narrador baseiam-se no quadrado semiótico anteriormente apresentado, mas uma diferença, agora, se torna muito visível: temos dois discursos completamente distintos, porém, complementares. Enquanto o discurso do enunciador aponta para um fim, o discurso do enunciado aponta exatamente para a direção oposta.

Assim como afirmamos no capítulo 1 (p. 25), deste trabalho, a enunciação faz uso da personagem, controlando-a como a uma marionete. O discurso criado ficcionalmente

(no nível narrativo) oculta o verdadeiro sentido da criação de *A consciência de Zeno*. A construção narrativa cria meandros em que a reflexividade e o trabalho com a palavra são parcialmente ocultados.

As categorias opositivas que regem o discurso tornam-se completamente distintas no nível discursivo, diferentemente daquilo que, no nível narrativo, parecia turvo porque aparentemente comandado pela personagem principal, pela voz do enunciado.

A imagem nada mais é que uma projeção deflagrada pelo objeto. Desse modo, ao narrar-se, Zeno^{pl} procura configurar-se do modo como lhe convém, em contraposição a essa atitude, Zeno^{nl} inicia um processo inverso, que é aquele em que além de mostrar outras facetas do protagonista, mostra também o seu poder sobre o discurso e sua feitura.

Zeno^{pl} pensa que possui os meios para controlar a si mesmo – seja por via física, preocupando-se com a saúde, seja por via psicológica, esforçando-se mentalmente para banir de sua mente todo e qualquer pensamento de morte – porém, temos uma desvantagem no papel exercido por Zeno^{pl}, uma vez que ele não possui realmente a competência para manipular a si mesmo, visto que, por meio de suas memórias, é possível delinear os contornos de um *eu* que vacila e se fragmenta.

O desejo de parar de fumar, de buscar a cura é vivido ficcionalmente por Zeno^{pl}, que cumpre sua tarefa ao servir de fantoche para as reais intenções do enunciador. O protagonista deseja livrar-se do vício do fumo, o narrador, por sua vez, faz uso desse desejo para levar a personagem principal a escrever aquilo que será a verdadeira cura: a autobiografia.

O desejo de parar de fumar liga-se à categoria *Morte*, bem como à voz do enunciado e à personagem. Por outro lado o escrever a autobiografia liga-se à categoria *Vida* e, conseqüentemente, à voz da enunciação e ao narrador. O romance *A consciência de Zeno*

torna-se, assim, um romance em que o fulcro da narrativa é o embate entre essas duas vozes. Essa disputa, assim, reverberará também o jogo com o fazer literatura.

No exemplo que há pouco usamos (o das fábulas, p. 47), podemos observar a tentativa vã de Zeno^{pl} de denegrir a imagem de seu cunhado. Mas, mais profundamente, podemos observar também o jogo efetuado pela enunciação (formada pelo autor mais o narrador) no tocante a mostrar, metalingüisticamente, o modo como tudo o que ele rege é discurso. Além de, burlescamente, brincar com o protagonista, a enunciação constrói textos dentro de outro texto, mostrando de modo enfabulativo a maneira como também ele cria fábulas. As fábulas são aparentemente colocadas no texto de modo inocente, mas ocultam a metaforização e a alegorização do discurso porque criam a faceta metaliterária nos textos de Svevo.

Cada uma das figuras utilizadas no nível narrativo tem, no discursivo, um papel metaforizante. *O vício do fumo é o motivo condutor de A consciência de Zeno. Tudo é centrado na "cura", ou antes, na veleidade da cura* (BOSI, 1988, p. 181), pois na verdade a cura é o impulso da escrita, do desejo de criar literatura, pertencente à instância do enunciativa. *Svevo sintetiza no fumo a velhice, o cinismo, a doença; e o profundo mal-estar que corrói a existência* (BOSI, 1988, p. 181). Essas figuras estão intimamente ligadas ao âmbito do enunciado, que, por sua vez, é disfórico representante da categoria *Morte* e, portanto, do protagonista, que se perde nas tentativas de convencimento do leitor, como no trecho do capítulo "História de uma sociedade comercial" em que Zeno se pergunta sobre sua bondade ou maldade, pois se surpreende em pleno gozo com a situação trágica do cunhado, o qual sempre afirmara amar. Neste trecho, a polifonia entre enunciado e enunciação faz-se evidente.

De minha parte, recordei que tive vontade de assassiná-lo [por causa do amor de Ada], ali naquele lugar, e confrontando meus sentimentos de então com os de agora admirava mais uma vez a incomparável originalidade da vida. De súbito recordei que pouco antes e por capricho de pessoa ambiciosa me havia irritado com o pobre Guido, e isto num dos piores dias de sua vida. Concentrei-me numa indagação: assistia sem compaixão à tortura infligida a Guido pelo balanço [de sua firma quase falida] que eu preparara com tamanho cuidado, e me veio uma dúvida curiosa (...): eu era bom ou mau? A recordação, provocada repentinamente pela dúvida que não era nova: via-me em criança e vestido ainda (estou certo) de calças curtas, erguendo o rosto para perguntar à minha mãe sorridente: "Eu sou bom ou mau?" Essa dúvida devia ter sido inspirada ao menino por todos os que o achavam bom e por tantos outros que, de brincadeira, o qualificavam de mau (...).

Na noite escura, exatamente naquele lugar onde já quisera matar, aquela dúvida angustiou-me profundamente. Decerto a criança não sofrera tanto ao sentir a dúvida vagar por sua cabeça mal liberta da touca, pois em pequeno nos dizem que nos podemos emendar. Para libertar-me de tanta angústia, quis acreditar de novo nisto e consegui. Se não tivesse conseguido, teria que chorar por mim, por Guido e por nossa vida tão triste. O propósito renovou a ilusão! O propósito de ficar ao lado de Guido e de colaborar com ele no desenvolvimento de seus negócios, (...) e isto sem qualquer proveito para mim. Entrevi a possibilidade de correr, brigar e estudar por causa dele e admiti a possibilidade de me tornar, para ajudá-lo um grande empreendedor, um genial negociante. Foi o que pensei naquela noite escura desta vida originalíssima.⁹ (SVEVO, 1980, p. 307)

Aliada à polifonia entre as projeções de si mesmo, percebemos uma diferenciação dos modos de se conceber centro e margem social. Por deixar somente implícitas as noções de centralidade, marginalidade e diferença, essas vozes conseguem evocar uma cultura hierárquica na qual as personagens ou são agentes das forças de centramento, ou as sofrem.

Zenoⁿ¹ procura desorientar o leitor apontando para a possibilidade de não existirem o centro e a margem, figurativizadas por *Vida vs. Morte*, uma vez que procura mostrar, ao fim do romance, que toda a humanidade é doente. Sendo toda a humanidade doente, o discurso de um centramento seria falso e, portanto, não haveria nada além da marginalidade, da qual a personagem faz parte, e, fazendo parte da maioria, Zeno poderia considerar-se normal.

Qualquer esforço de restabelecer a saúde será vão. Esta só poderá pertencer ao animal que conhece apenas o progresso de seu próprio organismo. Desde o momento em que a andorinha compreendeu que para ela não havia outra vida possível senão emigrando, o músculo que move as suas asas engrossou-se, tornando-se a parte mais considerável de seu

corpo (...).

O homem, porém, este animal de óculos, ao contrário, inventa artefatos alheios ao seu corpo, e se há nobreza e valor em quem os inventa, quase sempre faltam a quem os usa. Os artefatos se compram e se vendem, se roubam e o homem se torna cada vez mais astuto e fraco. Compreende-se mesmo que sua astúcia cresce na proporção de sua fraqueza. Suas primeiras máquinas pareciam prolongamentos de seu braço e só poderiam ser eficazes em função de sua própria força, mas, hoje, o artefato já não guarda nenhuma relação com os membros. E é o artefato que cria a moléstia por abandonar a lei que foi a criadora de tudo o que há na Terra. A lei do mais forte desapareceu e perdemos a seleção salutar. Precisávamos de algo melhor do que a psicanálise: sob a lei do possuidor do maior número de artefatos é que prosperam as doenças e os enfermos.¹⁰ (SVEVO, 1980, p. 403).

Por outro lado, a voz da enunciação incita o leitor a não se convencer da doença do mundo e buscar uma outra conclusão. Uma que aponte para Zeno^{P1}, para sua função como marionete, como aquele que cumpre um papel ficcional.

A consciência de Zeno é, portanto, um romance sobre como fazer romance. Ao criar uma personagem principal que representa a total falta de escrúpulos e habilidade, o discurso a liga à categoria *Morte*, à ridicularização e à total falência de seus preceitos. Por outro lado, ao criar um discurso em que a categoria *Vida* esteja intimamente ligada ao controlador da obra, isto é, ao autor, o discurso afirma o poder que essa instância ficcional possui sobre tudo aquilo que rege, inclusive sobre o protagonista, que se torna um brinquedo, uma marionete criada para e pelo discurso literário.

É importante lembrar que a relação entre as vozes do enunciado e da enunciação, embora opositivas, estão inteiramente vinculadas. A existência de uma implica na existência da outra. A reflexividade criada pelo discurso joga narrador e personagem numa relação dúplice, na qual o desejo desta torna-se a glória daquele. Enquanto a personagem principal se submete às humilhantes considerações do narrador, este se consrói enquanto regente de um discurso criativo e cruel.

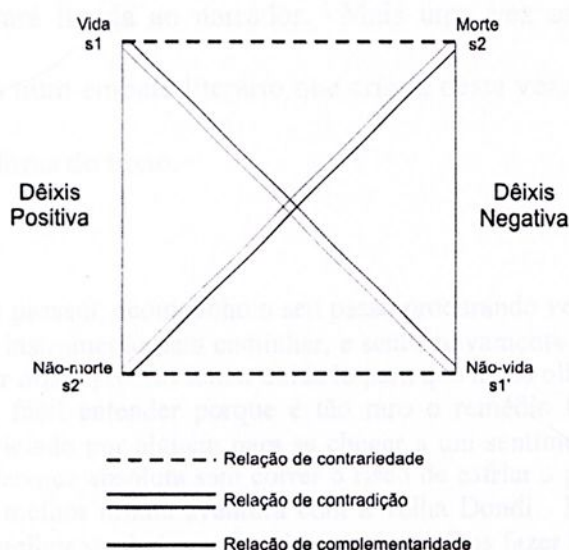
A modernidade do discurso sveviano reside justamente na oposição entre as vozes do discurso. A cisão entre essas duas instâncias cria a cisão da personagem que se torna a

alegoria da fragmentação moderna do indivíduo. Por outro lado essa fragmentação dá início à possibilidade de ver a literatura sob um prisma diverso, sob o foco metaliterário, pois descortina a aura onipotente da narrativa, transformando-a em matéria-prima a ser trabalhada.

Assim, a obra *A consciência de Zeno* forma uma teia significativa construída a fim de questionar instâncias literárias e, mais que isso, promove um questionamento acerca da literariedade, uma vez que coloca em cena duas vozes que competem dentro do texto. Vozes estas que configuram e demonstram o sujeito em crise buscando sua auto-retratação e seu lugar no mundo. Essas são características do homem moderno, sem certezas, perdido entre o ser e o parecer, uma vez que transita clandestinamente dentro de si mesmo.

2.2. Vida & morte/procura & fuga nos caminhos da ociosidade

Como consideramos o conto "O meu ócio" uma continuação do romance *A consciência de Zeno*, faremos uso também das oposições *Vida vs. Morte* como ponto de partida na análise do nível fundamental dessa narrativa curta, de modo que *Morte* pressuponha a categoria natural, das leis a que não se pode desacatar, e *Vida* mantenha uma ligação com a não aceitação do envelhecimento e, portanto, o domínio individual.



No conto, Zeno^{p2} não deseja completar o *script* dado por mãe natureza: nascer, crescer, reproduzir e morrer. A personagem quer permanecer na terceira etapa desse processo imposto aos seres vivos e, para isso, instaura uma cadeia de elementos que, assim como no romance, procurarão evidenciar no outro os pontos desfavoráveis que ele mesmo possui.

Assim, *Morte vs. Vida* sustentarão entre si relações que não serão as mesmas estabelecidas socialmente. Zeno^{p2} será regido pela ficção e percorrerá seu próprio caminho,

que, obviamente, não será o mesmo percorrido pelo leitor, entidade plena de juízos pré-concebidos e de valores já emoldurados dentro da sociedade. Na visão do leitor, *Vida* está para trabalho, assim como *Morte* está para ócio. Por outro lado, temos uma inversão se analisarmos o conto segundo a ótica da personagem que acredita que *Vida* está para o ócio, assim como a *Morte* está para o trabalho, uma vez que, acostumado com sua ociosidade, procura por meio do prazer alcançar a felicidade, fator fundamental nas relações vividas por Zeno^{p2}.

A categoria *Morte* mais uma vez estará relacionada à personagem principal, bem como a categoria *Vida* estará ligada ao narrador. Mais uma vez essas duas instâncias concorrerão dentro do texto num embate literário que criará, desta vez, novas figuras sobre as quais incorrerão as metáforas do texto.

Olho as mulheres que passam, acompanho o seu passo procurando ver em suas pernas algo mais que um simples instrumento para caminhar, e sentir novamente o *desejo* de pará-las e acariciá-las. (...) Quer dizer, preciso tomar cuidado para que meus olhos não revelem o que procuram, e assim é fácil entender porque é tão raro o remédio fazer efeito. Pode-se prescindir de ser acariciado por alguém para se chegar a um sentimento forte, mas não se pode fingir uma indiferença absoluta sem correr o risco de esfriar a própria alma. E tendo escrito isso, entendo melhor minha aventura com a velha Dondi. Eu a cumprimentei só para fazer-lhe sentir melhor sua beleza. É o destino dos *velhos* fazer belos cumprimentos.¹¹ (SVEVO, 2001, p. 105-106).

Nesse exemplo, a oposição entre as categorias fundamentais *Vida* vs. *Morte* é expressa por meio das palavras *desejo* e *velhos*. A categoria *Morte* é ressaltada por meio da figura da velhice, metáfora que permeia a obra toda, uma vez que é a responsável direta pela inabilidade do protagonista, que luta entre o sentimento do desejo juvenil (sexo) e a impossibilidade trazida pela velhice. A categoria *Vida* é afirmada na figura da juventude, implícita no conto, mas responsável por todos os dissabores sofridos por Zeno^{p2}. A figura

da velhice portará ainda a figura da ociosidade que, ficcionalmente, será a responsável pela escritura das memórias de Zeno^{p2}, uma vez que a imagem do velho reporta a passagem do tempo que o leva incontestavelmente à morte. Como no trecho abaixo, em que a figura do velho é oposta à figura do sátiro, ligada ao sexo e, portanto, à juventude.

Eu me lembro de uma de uma senhorita sentada à minha frente no bonde. Como deixou lembranças! Chegamos a uma certa intimidade porque lhe dei um nome: Ânfora. Não tinha um rosto muito bonito mas uns olhos muito acesos (...) Pela sua forma rara, não sei se dela mesma ou conferida pelo vestido, seu busto, embora delgado, parecia uma ânfora elegante apoiada sobre a bacia. E eu admirei muito aquele busto, e para enganar melhor mãe natureza que me tinha de olho, pensei: “na certa não posso morrer por enquanto, porque, se esta menina quisesse, eu estaria ainda disposto a procriar”.

Meu rosto deve ter tomado um aspecto curioso olhando aquela ânfora. Excluo que tenha sido a de um sátiro, porque eu pensava na morte. Mas alguém viu em mim o desejo. Como percebi depois, a jovem, que devia pertencer a uma família de posses, estava acompanhada por uma velhinha, criada que a acompanhou quando saiu do veículo.

E foi essa velha que passando a meu lado e olhando-me murmurou: “Velho sátiro”. Chamava-me de velho. Chamava a morte. Eu lhe disse: “Velha imbecil”. Mas ela se afastou sem responder.¹² (SVEVO, 2001, p. 106).

Nesse trecho é possível observar uma bela construção em que as oposições fundamentais são colocadas lado a lado. A velhice do protagonista é unida à potência sexual da figura mitológica do sátiro. Embora a velha do bonde tenha afirmado a porção juvenil e sexual de Zeno^{p2}, o que o fere é a porção senil acentuada tanto pela palavra *velho*, quanto por aquela que a pronunciou, uma idosa. As categorias *Vida vs. Morte* são lançadas cruelmente no texto e deixam entrever a distância que separa o protagonista de seu objeto-valor: a juventude, iconizada na jovem ânfora.

No nível narrativo do conto “O meu ócio”, encontramos enunciados de fazer em que Zeno^{p2} engaja-se em fazer valer seu desejo individual: o sexo, a juventude e, portanto, a saúde. As relações mais significativas dessa narrativa curta são aquelas especificadas pelos programas narrativos em que Zeno^{p1} relaciona-se com Felicita e com Misceli (este último é

igual ao programa narrativo em que o protagonista relaciona-se com a velha do bonde). É interessante ressaltar que nesses três programas narrativos o objeto-valor que Zeno^{p2} pretende alcançar é a juventude.

Assim, temos o seguinte PN que será o mesmo esquema para as três atuações do protagonista:

$$PN=S1 \rightarrow S2 \cup Ov$$

$$(S1 = Zeno^{p1} / S2 = Felicita, Misceli e velha do bonde / Ov = juventude)$$

Zeno age sobre Felicita (também sobre Misceli e a velha) para entrar em conjunção com a vida, mas não consegue pois, na situação final ($S1 \cup Ov$), Zeno^{p2} tem contato com a *Morte* – fica consciente de que vale o que paga e de que é velho.

Na relação com a amante, Zeno^{p2} paga para receber sexo e, quem sabe, amor. Ao perceber que a mensalidade paga, mesmo sendo cara, não trouxera sua juventude (objeto-valor) de volta, Zeno^{p2} entra ainda mais em contato com sua velhice e marginalidade. Essa conscientização se torna ainda mais nítida quando descreve Misceli (tão velho quanto o protagonista) e apregoa a ele características que poderiam ser suas também, porém, é no curto período de tempo em que se encontra com a velha do bonde em que ocorre realmente a cruel constatação: Zeno^{p2} descobre-se velho, tão velho quanto aquela que lhe revelara a verdade.

Do mesmo modo como no romance, o conto é baseado na tentativa de controlar as próprias memórias, assim sendo os programas narrativos encontrados em “O meu ócio” são reverberações da construção do nível discursivo, no qual entram em concorrência o

narrador e a personagem principal:

Temos uma personagem bastante decidida a não se entregar às leis da mãe natureza, que é para ele maníaca, pois procura eliminar aqueles seres que já não estão mais aptos a procriar. Para tentar enganar a mãe natureza, Zeno^{p2} se nutre diariamente de remédios para todo e qualquer tipo de infecção física que possa vir a surgir. Outra particularidade dessa personagem é o fato de que se livra de algumas culpas de seu passado, como a culpa do vício de fumar. Zeno^{p2} não quer parar, ao contrário, ele agora julga que o fato de fumar algumas vezes ao dia o ajuda a manter o peso e a caminhar pelo menos meia hora todo dia, uma vez que a tabacaria na qual compra seus cigarros fica a meia hora de caminhada de sua casa: *Eu, por cuidado de saúde, ia todo dia me abastecer de cigarros muito além da Piazza Unità, o que implicava a obrigação de um passeio de mais de meia hora.*¹³ (SVEVO, 2001, p. 89).

Zeno também se vê ainda muito jovem e sexualmente ativo: *Eu não era ainda muito velho. É uma história de três anos atrás e eu tinha portanto 67 anos: não era ainda um ancião*¹⁴ (SVEVO, 2001, p. 88), o que lhe daria o direito de continuar vivo, pois, assim como ele mesmo diz: *Na certa não posso morrer ainda, porque, (...) eu estaria ainda disposto a procriar.*¹⁵ (SVEVO, 2001, p. 106).

Com essa postura, a personagem busca convencer o leitor de que o fato de possuir 70 anos não faz dele um velho, pelo contrário, acredita que sua atividade se deva ao cuidado que sempre teve consigo mesmo: *(...) a prudência é uma coisa boa, e toda segunda-feira mando de presente para meu fígado uma pílula que o protege de súbitas doenças agudas, pelo menos até a segunda-feira seguinte.*¹⁶ (SVEVO, 2001, p. 84).

A personagem crê em sua função no mundo, isto é, crê em sua utilidade para o bom funcionamento das engrenagens da vida cotidiana. Ao pensar dessa maneira, Zeno^{p2} anula

aquelas personagens já velhas que não lutam contra o tempo e tampouco procuram a juventude, e Augusta é o exemplo desse tipo de ancião, *com seus bichos, cães, gatos e pássaros*¹⁷ (SVEVO, 2001, p. 82).

Zeno^{p2} cria dois grupos de personagens, um do qual se aproxima por identificação e outro do qual se afasta porque o faz recordar da sua real condição, da qual, por mais que queira, não consegue fugir.

Zeno^{p2} não aceita Augusta e Misceli, pois visualizando a velhice deles, se sente mais próximo de sua morte. Para afastar essa visão da velhice, nega-os e se nega juntamente a eles. Esse processo, do qual advém a negação da idade avançada e de suas implicações, pressupõe uma outra negativa: a do próprio *eu*, por trás da qual está o narrador.

Ao negar-se, Zeno^{p2} dá início a uma cadeia de acontecimentos que culminarão com a aproximação da morte, uma vez que a personagem se vê envolta em um processo mesclado de consciência e inconsciência que o leva a uma angústia do viver, a um questionamento contínuo acerca da tolerância aos outros, posto que essa personagem não sabe exatamente que os outros são meros reflexos de sua existência e, portanto, continuações suas.

Assim, temos Zeno^{p2} aparentemente consciente de seus atos e Zenoⁿ² atuando como uma espécie de elemento desencadeador da dualidade, o que nos leva a uma atuação do segundo exercendo forças sobre o primeiro de forma que este só agirá do modo como nos é mostrado porque assim o quer o narrador.

Em Zeno^{p2}, predominam os valores do ócio, da busca pelo prazer como meio de atingir a felicidade. A personagem preocupa-se somente com o fato de estar bem e procura ao menos a satisfação dessas necessidades para dar um sentido a sua vida. O protagonista

realiza-se ficcionalmente como um ser que crê aproveitar o máximo daquilo que a vida oferece. Em contrapartida, a atuação de Zeno^{p2} – ligado ao ócio e, conseqüentemente, à *Morte* – não surte efeito sobre Zenoⁿ², uma vez que esse controla a atuação do primeiro, mantendo-o sob seu controle.

Assim, temos uma desvantagem no papel exercido por Zeno^{p2}, uma vez que ele não possui realmente a competência para manipular a si mesmo, ainda que imagine o contrário. Assim também ocorre no relacionamento com Felicita e no encontro com Misceli, pois, de uma forma ou outra acontece a reiteração da nulidade e ociosidade do protagonista. Essa reiteração não é gratuita, pois visa à comprovação da incapacidade de Zeno^{p2} de se colocar como instância primordial no conto, o que faz com que essa posição seja assumida pelo narrador.

Tanto Felicita, quanto Misceli atuam de modo que Zeno^{p2} perceba que sua velhice é já um fato consumado. Vejamos as conclusões a que a personagem chegou depois do contato com Felicita: *Para a carreira de ancião, a que estou condenado agora, fui educado por Felicita. Só agora sei que em amor eu valho por aquilo que pago*¹⁸ (SVEVO, 2001, p. 104-105). A amargura e o ressentimento marcados no texto são frutos da atuação de Felicita, que, para Zeno^{p2}, foi a promessa de cura que não deu certo, visto que ao invés de trazer juventude, veio para comprovar sua velhice, mostrando que só esteve junto a ele por interesses próprios e nunca por amor.

Do curto momento em que Zeno^{p2} esteve com Misceli, algumas conclusões sobre sua velhice e sobre a impossibilidade da juventude foram alcançadas, uma vez que ao negar Misceli, negou a si mesmo. A proximidade existente entre essas duas personagens é tamanha que, além de manter um caso amoroso com a mesma amante, sofrem das mesmas doenças e consultam-se com o mesmo médico. Também essa similitude não é gratuita, pois

ao aproximar demais as duas personagens, a enunciação deixa claro o humorismo que permeia a construção de Zeno^{p2}, que critica e satiriza o outro, mas que depois se descobre exatamente igual ao rival. Zeno^{p2} descreve-se da mesma forma como descrevera Misceli: *Esta manhã, acordando, estudei em que posição encontrara minha boca no momento em que abri os olhos. A mandíbula inferior pendia para o lado em que ficara deitado e senti fora de lugar também a língua inerte e inchada*¹⁹. (SVEVO, 2001, p.105).

Trata-se também de uma recriação da disputa entre personagem principal e narrador o rápido encontro de Zeno^{p2} com a jovem ânfora (trecho citado anteriormente, p.58). Provavelmente o protagonista não se aproximaria dessa moça, mas o simples fato de sentir-se apto a procriar fez com que Zeno^{p2} se sentisse mais jovem. Mas outra pessoa flagrara o desejo nos olhos dele, a senhora que acompanhava a tal moça e, ao passar pela personagem principal fez com que o pensamento da proximidade da morte lhe retornasse ainda mais forte, nesse ponto reencontramos o trecho: *E foi essa velha que passando a meu lado e olhando-me murmurou: "Velho sátiro". Chamava-me de velho. Chamava a morte. Eu lhe disse "Velha imbecil". Mas ela se afastou sem responder*²⁰. (SVEVO, 2001, p.106).

Sabemos da frágil configuração de Zeno^{p2}, sabemos de suas máscaras, falta prescrutar o motivo que leva nossa personagem a mostra-se de tal maneira. Acreditamos que, ao buscar soluções para sua única preocupação - o medo da morte, Zeno^{p2} traça um caminho no qual se perde, mas, por outro lado, nos faz achar algo que ficou subjacente ao discurso do conto. Esse teor subjacente pode ser resgatado somente quando contrapomos o discurso do enunciado e o discurso da enunciação. É dessa oposição que surge a significação do nível discursivo.

Coerente com o romance, o conto também constrói um discurso feito pelo enunciador, Zeno^{p2}, que procura nos convencer da validade de sua busca. Embora construa um discurso de convencimento, tal discurso torna-se falho, pois a argumentação é vacilante.

A voz da enunciação atua como a consciência de Zeno (ironia instaurada desde o princípio no título do romance), pois sorrateiramente destrói aquilo que foi afirmado e vivido ficcionalmente por Zeno^{p2}. Personagem e narrador atuam dentro do conto como representantes da oposição entre os discursos que competem entre as categorias analisadas anteriormente: *Morte vs. Vida*. A voz do enunciado afirmará uma das categorias – *Vida* – enquanto a voz do enunciador afirmará outra – *Morte*.

O texto enfatiza a ociosidade propondo-a como estratégia narrativa atualizada para contestar os valores culturais do interior da sociedade. Por outro lado, realiza uma paradoxal contestação da autenticidade e da legitimidade daquilo que é intensamente desejado. Constrói com atenção uma hierarquia centrada para depois enfraquecê-la, terminando com o destruir das premissas ideológicas sobre as quais se fundamentava.

A personagem principal desorienta o leitor construindo uma sociedade tão descentralizada quanto sua própria existência. Ao construir essa sociedade, assim como fez o Zeno do romance, aponta para a possibilidade de não existirem o centro e a margem, figurativizadas por *Vida vs. Morte*. Mostrando que toda a humanidade é doente, mostra que a normalidade é um devaneio.

Como meio de mostrar a inaptidão de Zeno^{p2}, o narrador do conto, Zenoⁿ², também (assim como o fizera Zenoⁿ¹), mostra como a personagem principal se afasta das outras personagens que julga serem centradas. Zenoⁿ² consegue destruir o discurso de Zeno^{p2} mostrando a inveja que Zeno^{p2} tem de Carlo, seu sobrinho, o desprezo que tem por Augusta, o ciúme que tem de Felicita, mesmo que ela pouco se importe com isso, o

desprezo também por Misceli (seu espelho) e, principalmente, o desespero que sente quando é chamado de velho por uma senhora que percebe sua marginalidade.

Mais uma vez o leitor se vê obrigado a interagir com a narrativa a fim de decifrá-la. Os caminhos interpretativos levam-no a desconfiar do discurso que se constrói e a buscar um outro discurso que subjaz no primeiro. O leitor encontra-se envolto por uma estrutura viva e pulsante que oculta a construção consciente elaborada pelo autor.

Assim como no romance, a voz da enunciação faz uso da personagem a fim de construir o conto enquanto construto literário. A oposição fundamental *Vida vs. Morte* reflete mais uma vez o embate em que se encontram essas duas instâncias. O conto constitui-se como discurso a partir do momento em que as metáforas da velhice e da ociosidade corroboram a construção da enunciação. A ociosidade ficcional do protagonista transforma-se na insistência do autor em fazer literatura. O ócio do nível narrativo transfere-se para o nível discursivo, proporcionando o trabalho com a palavra.

Mais uma vez a oposição torna-se elemento paradoxal de uma junção, de um vínculo vital entre duas instâncias que só existem em conjunto. A reflexividade, agora, reside no fato de dar continuidade ao projeto de escrita do qual surgiu o conto. Romance e conto tornam-se, assim como na relação entre Zeno^{p2} e Zenoⁿ², complementares, embora constituídos de maneira diversa.

A modernidade do discurso de "O meu ócio" reside ainda na cisão completa entre a personagem principal e as demais e entre o narrador e o protagonista. A fragmentação cruel de Zeno^{p2} é metáfora de um modo de escrever e de criar significados. As fraturas existentes na composição da personagem são reverberações das fraturas que permitem o vislumbre do modo como o conto foi construído. *Vida vs. Morte* configuram-se como

modos de se fazer literatura. A literatura da *Morte* seria aquela que vê, enquanto que a literatura da *Vida* seria aquela que se vê.

Notas

¹ Oggi so con certezza ch'egli non sapeva proprio niente del civettare. Ne ho cinquantasette degli anni e sono sicuro che se non cesso di fumare o che la psico-analisi non mi guarisca, la mia ultima occhiata dal mio letto di morte sarà l'espressione del mio desiderio per la mia infermiera, se questa non sarà mia moglie e se mia moglie avrà permesso che sia bella!

² La stanza era tutta bianca ed anzi io non vidi giammai una stanza tanto bianca né tanto completamente illuminata dal sole. Il sole di allora passava traverso le pareti? Esso era certamente già alto, ma io mi trovavo tuttavia nel mio letto con in mano una tazza da cui avevo sorbito tutto il caffelatte e nella quale continuavo a lavorare con un cucchiaino traendone lo zucchero. Ad un certo punto il cucchiaino non arrivò più a raccogliermi altro ed allora io tentai di arrivare al fondo della tazza con la mia lingua. Ma non vi riuscii. Perciò finii col tenere la tazza in una mano e il cucchiaino nell'altra e stetti a guardare mio fratello coricato nel letto accanto al mio come, tardivo, stava ancora sorbendo il caffè col naso nella tazza. Quando levò finalmente la faccia, io la vidi tutta come si contrasse ai raggi del sole che la colpirono in pieno mentre la mia (Dio ne sa il perché) si trovava nell'ombra. Il suo viso era pallido ed un poco imbruttito da un lieve prognatismo. Mi disse:

- Mi presti il tuo cucchiaino?

Allora appena m'avvidi che Catina aveva dimenticato di portargli il cucchiaino. Subito e senz'alcuna esitazione gli risposi:

- Sì! Se mi dai in compenso un poco del tuo zucchero.

Tenni in alto il cucchiaino per farne rilevare il valore. Ma subito la voce di Catina risuonò nella stanza:

- Vergogna! Strozzino!

³ Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo. Allorché la rondinella comprese che per essa non c'era altra possibile vita fuori dell'emigrazione, essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte più considerevole del suo organismo. (...)

Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha più alcuna relazione con l'arto. Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati.

⁴ Io non volevo male a Guido, ma non sarebbe stato certamente l'amico che avrei liberamente prescelto. Ne vidi sempre tanto chiaramente i difetti che il suo pensiero spesso mi irritava, quando non mi commoveva qualche suo atto di debolezza. Per tanto tempo gli portai il sacrificio della mia libertà e mi lasciai trascinare da lui nelle posizioni più odiose solo per assisterlo! Una vera e propria manifestazione di malattia o di grande bontà, due qualità che stanno in rapporto molto intimo fra di loro.

⁵ Mi volsi indignato. Chi osava interrompere le spiegazioni che non avevo ancora iniziate? Un signorino imberbe, bruno e pallido, la guardava con occhi ansiosi. A mia volta guardai Ada nella folle speranza ch'essa invocasse il mio aiuto. Sarebbe bastato un suo segno ed io mi sarei gettato su quell'individuo a domandargli ragione della sua audacia. E magari avesse insistito. I miei mali sarebbero stati guariti subito se mi fosse stato concesso d'abbandonarmi ad un atto brutale di forza.

Ma Ada non fece quel segno. Con un sorriso spontaneo perché mutava lievemente il disegno delle guancie e della bocca ma anche la luce dell'occhio, ella gli stese la mano:

- Il signor Guido!

Quel prenome mi fece male. Ella, poco prima, mi aveva chiamato col nome mio di famiglia.

Guardai meglio quel signor Guido. Era vestito con un'eleganza ricercata e teneva nella destra inguantata un bastone dal manico d'avorio lunghissimo, che io non avrei portato neppure se m'avessero pagato perciò una

somma per ogni chilometro.(...) L'occhio suo era vivace ed espressivo e, quando s'era scoperto il capo, avevo potuto vedere che i suoi capelli bruni e un po' ricciuti, coprivano tutto lo spazio che madre natura aveva loro destinato, mentre molta parte della mia testa era stata invasa dalla fronte.

⁶ Poi nel nostro ufficio fu ammesso un ospite molto rumoroso. Un cane da caccia di pochi mesi, agitato e invadente. Guido lo amava molto e aveva organizzato per lui un approvvigionamento regolare di latte e di carne. (...)

Perciò mi parve di dover dedicarmi io all'educazione di quel mio collega e gli assestai con grande voluttà qualche calcio quando Guido non c'era. Il cane guaiva e dapprima ritornava a me credendo io l'avessi urtato per errore. Ma un secondo calcio gli spiegava meglio il primo ed allora egli si rincantucciava e finché Guido non arrivava nell'ufficio non v'era pace. Mi pentii poi di aver imperversato su di un innocente, ma troppo tardi. Colmai il cane di gentilezze, ma esso non si fidò più di me ed in presenza di Guido diede chiaro segno della sua antipatia.

- Strano! - disse Guido. - Fortuna che so chi tu sia, perché altrimenti diffiderei di te. I cani di solito non sbagliano con le loro antipatie.

⁷ Sempre durante la calma idillica che precorse l'affare del solfato di rame, avvenne in quell'ufficio una cosa abbastanza strana che non so dimenticare, tanto perché mette in evidenza la smisurata presunzione di Guido, quanto perché pone me in una luce nella quale m'è difficile di ravvisarmi. (...)

Si fece dare la macchina da scrivere e, correntemente, come se avesse scritto sotto dettatura, con gesti più ampi di quanto esigesse un lavoro utile alla macchina, stese la prima favola. Porgeva già il foglietto a Luciano, ma si ricredette, lo riprese e lo rimise a posto nella macchina, scrisse una seconda favola, ma questa gli costò più fatica della prima tanto che dimenticò di continuare a simulare con gesti l'ispirazione e dovette correggere il suo scritto più volte. Perciò io ritengo che la prima delle due favole non sia stata sua e che invece la seconda sia veramente uscita dal suo cervello di cui mi sembra degna. La prima favola diceva di un uccelletto al quale avvenne d'accorgersi che lo sportellino della sua gabbia era rimasto aperto. Dapprima pensò di approfittarne per volar via, ma poi si ricredette temendo che se, durante la sua assenza, lo sportellino fosse stato rinchiuso egli avrebbe perduta la sua libertà. La seconda trattava di un elefante ed era veramente elefantescia. Soffrendo di debolezza alle gambe, il grosso animale andava a consultare un uomo, celebre medico, il quale al vedere quegli arti poderosi gridava: - Non vidi giammai delle gambe tanto forti. (...)

Mi feci consegnare la macchina ed io veramente improvvisai. Vero è che la prima delle favole che feci, stava da molti giorni nel mio animo. Ne improvvisai il titolo: «Inno alla vita». Poi, dopo breve riflessione, scrissi di sotto: «Dialogo». (...)

«Il gamberello meditabondo»: - La vita è bella ma bisogna badare al posto dove ci si siede.

«L'orata», correndo dal dentista: - La vita è bella ma bisognerebbe eliminare quegli animalucci traditori che celano nella carne saporita il metallo acuminato.

Ora bisognava fare la seconda favola ma mi mancavano le bestie. Guardai il cane che giaceva nel suo cantuccio ed anch'esso guardò me. Da quegli occhi timidi trassi un ricordo: pochi giorni prima Guido era ritornato da caccia pieno di pulci ed era andato a nettarsi nel nostro ripostiglio. Ebbi allora subito la favola e la scrissi correntemente: «C'era una volta un principe morso da molte pulci. S'appellò agli dei che affliggessero una sola pulce, grossa e famelica, ma una sola, e destinassero le altre agli altri uomini. Ma nessuna delle pulci accettò di restare sola con quella bestia d'uomo, ed egli dovette tenersele tutte».(...)

- Non è una favola, ma un modo di darmi della bestia.(...)

Ma a Carmen le mie favole non piacquero. Mi diede un'occhiataccia indagatrice ch'era veramente nuova per quegli occhi e che io intesi come se fosse stata una parola detta:

- Tu non ami Guido!

⁸ Saltai col Nilini in una vettura di piazza, dando ordine al cocchiere di seguire il funerale. E in quella vettura il Nilini ed io continuammo a succhiellare. Eravamo tanto lontani dal pensiero al povero defunto che ci lagnavamo dell'andatura lenta della vettura. (...)

Quando si arrivò al posto dove di solito le vetture si fermano, il Nilini sporse la testa dalla finestra e diede un grido di sorpresa. La vettura continuava a procedere dietro al funerale che s'avviava al cimitero greco.

- Il signor Guido era greco? - domandò sorpreso.

Infatti il funerale passava oltre al cimitero cattolico e s'avviava a qualche altro cimitero, giudaico, greco, protestante o serbo.

- Può essere che sia stato protestante! - dissi io dapprima, ma subito mi ricordai d'aver assistito al suo matrimonio nella chiesa cattolica.

- Dev'essere un errore! - esclamai pensando dapprima che volessero seppellirlo fuori di posto.

Il Nilini improvvisamente scoppiò a ridere di un riso irrefrenabile che lo gettò privo di forze in fondo alla vettura con la sua boccaccia spalancata nella piccola faccia.

- Ci siamo sbagliati! - esclamò. (...)

Irritato, io non avevo riso con lui ed ora m'era difficile di sopportare i suoi rimproveri. Perché non aveva guardato meglio anche lui? (...) Scendemmo dalla vettura per orizzontarci meglio e ci avviammo verso l'entrata del cimitero cattolico. La vettura ci seguì. M'accorsi che i superstiti dell'altro defunto ci guardavano sorpresi non sapendo spiegarsi perché dopo di aver onorato fino a quell'estremo limite quel poverino lo abbandonassimo sul più bello (...).

Allora decisi per mio conto. A me non era permesso d'intervenire alla funzione forse già cominciata e turbarla. Dunque non sarei entrato in cimitero. Ma d'altronde non potevo rischiare d'imbattermi nel funerale, ritornando. Rinunziavo perciò ad assistere all'interramento e sarei ritornato in città facendo un lungo giro oltre Servola. (...)

Con passo rapido, per sfuggire a qualunque incontro, salii la strada di campagna che conduceva al villaggio. Oramai non mi dispiaceva affatto di essermi sbagliato di funerale e di non aver reso gli ultimi onori al povero Guido. Non potevo indugiarmi in quelle pratiche religiose. Altro dovere m'incombeva: dovevo salvare l'onore del mio amico e difenderne il patrimonio a vantaggio della vedova e dei figli. Quando avrei informata Ada ch'ero riuscito di recuperare tre quarti della perdita (e riandavo con la mente su tutto il conto fatto tante volte: Guido aveva perduto il doppio del patrimonio del padre e, dopo il mio intervento, la perdita si riduceva a metà di quel patrimonio. Era perciò esatto. Io avevo recuperata proprio tre quarti della perdita), essa certamente m'avrebbe perdonato di non essere intervenuto al suo funerale.

⁹ Io invece ricordai che in quel luogo l'avevo voluto uccidere, e confrontando i miei sentimenti di allora con quelli di adesso, ammiravo una volta di più l'incomparabile originalità della vita. Ma improvvisamente ricordai che poco prima e per una bizza di persona ambiziosa, avevo imperversato contro il povero Guido e ciò in una delle peggiori giornate della sua vita. Mi dedicai ad un'indagine: assistevo senza grande dolore alla tortura che veniva inflitta a Guido dal bilancio messo insieme da me con tanta cura e me ne venne un dubbio curioso (...): ero io buono o cattivo? Il ricordo, provocato improvvisamente dal dubbio che non era nuovo: mi vedevo bambino e vestito (ne sono certo) tuttavia in gonne corte, quando alzavo la mia faccia per domandare a mia madre sorridente: «Sono buono o cattivo, io?». Allora il dubbio doveva essere stato ispirato al bimbo dai tanti che l'avevano detto buono e dai tanti altri che, scherzando, l'avevano qualificato cattivo. (...)

Nella notte fosca, proprio su quel posto ove io una volta avevo già voluto uccidere, quel dubbio mi angosciò, profondamente. Certamente il bimbo quando aveva sentito vagare quel dubbio nella testa da poco libera dalla cuffia, non ne aveva sofferto tanto perché ai bambini si racconta che dalla cattiveria si guarisce. Per liberarmi da tanta angoscia volli credere di nuovo così, e vi riuscii. Se non vi fossi riuscito avrei dovuto piangere per me, per Guido e per la tristissima nostra vita. Il proposito rinnovò l'illusione! Il proposito di mettermi accanto a Guido e di collaborare con lui allo sviluppo del suo commercio (...) senz'alcun utile per me. Intravvidi la possibilità di correre, brigare e studiare per lui e ammisì la possibilità di divenire, per aiutarlo, un grande, un intraprendente, un geniale negoziante. Proprio così pensai in quella fosca sera di questa vita originalissima!

¹⁰ Qualunque sforzo di darci la salute è vano. Questa non può appartenere che alla bestia che conosce un solo progresso, quello del proprio organismo. Allorché la rondinella comprese che per essa non c'era altra possibile vita fuori dell'emigrazione, essa ingrossò il muscolo che muove le sue ali e che divenne la parte più considerevole del suo organismo. (...)

Ma l'occhialuto uomo, invece, inventa gli ordigni fuori del suo corpo e se c'è stata salute e nobiltà in chi li inventò, quasi sempre manca in chi li usa. Gli ordigni si comperano, si vendono e si rubano e l'uomo diventa sempre più furbo e più debole. Anzi si capisce che la sua furbizia cresce in proporzione della sua debolezza. I primi suoi ordigni parevano prolungazioni del suo braccio e non potevano essere efficaci che per la forza dello stesso, ma, oramai, l'ordigno non ha più alcuna relazione con l'arto. Ed è l'ordigno che crea la malattia con l'abbandono della legge che fu su tutta la terra la creatrice. La legge del più forte sparì e perdemmo la

selezione salutare. Altro che psico-analisi ci vorrebbe: sotto la legge del possessore del maggior numero di ordigni prospereranno malattie e ammalati.

¹¹ Guardo le donne che passano, acompagno il loro passo cercando di vedere in quelle loro gambe qualcosa d'altro che un ordigno per camminare e risentire il desiderio di fermarle e accarezzarle. Anche qui la dosatura si fa anche più avara di quello che io e Hannemann vorremmo. Debbo cioè sorvegliare i miei occhi perché non rivelino che cosa ricerchino e così si capisce che tanto raramente la medicina serve. Si può fare a meno di farsi accarezzare da altri per arrivare a un intero sentimento ma non si può senza correre il pericolo di raffreddare il proprio animo, fingere un'indifferenza assoluta. E avendo scritto questo capisco meglio la mia avventura con la vecchia Dondi. Io la salutai per farle qualche cosa e sentire meglio la sua bellezza. È il destino dei vecchi di fare dei bei saluti.

¹² Io ricordo una signorina seduta di faccia a me in tranvai. Ricordo essa mi lasciò. Arrivamo ad una certa intimità perché io le diedi un nome: Anfora. Non aveva una faccia molto bella ma degli occhi accesi (...). Non so se per la sua rara forma o per quella che le era simulata dal suo vestito, il suo busto pur esile somigliava ad un'anfora elegante poggiata sul bacino. Ed io molto ammirai quel busto e pensai per truffare meglio madre natura che mi sorvegliava: "Certo, io non debbo ancora morire perché se questa bambina volesse io sarei tuttavia disposto di procreare".

La mia faccia dovette prendere un aspetto curioso guardando quell'anfora. Ma escludo sia stato quello di un satiro perché pensavo alla morte. E invece altri mi vide in dosso il desiderio. Come m'accorsi poi la fanciulla che doveva appartenere a famiglia agiata era accompagnata da una vecchietta, fantesca che l'accompagnò quando essa uscì dal veicolo. E fu questa vecchia che passandomi accanto e guardandomi, mormorò: - Vecchio satiro - . Mi dava del vecchio. Chiamava la morte. Il le dissi: - Vecchia imbecille - . Ma essa s'allontanò senza rispondermi.

¹³ Io per amore all'iginene, andavo ogni giorno a rifornirme di sigarette molto al di là di piazza Unità ciò che implicava l'obbligo di una passeggiata di oltre mezz'ora.

¹⁴ Io non erro ancora ben vecchio. È una storia di tre fa e contavo dunque 67 anni: non ero ancora un vegliardo.

¹⁵ "Certo, io non debbo ancora morire perché (...) io sarei tuttavia disposto di procreare"

¹⁶ Ma la prudenza è una cosa bella ed io ogni lunedì mando in regalo al mio fegato una pillola che lo protegga da improvvise acute malattie almeno fino al lunedì seguente.

¹⁷ con le sue bestie cani, gatti e uccelli.

¹⁸ Alla carriera di vegliardo cui sono ora condannato, io fui educato da Felicità. Io appena ora so che in amore io non valgo altro per quello che pago.

¹⁹ È di questa mattina che destandomi studiai in quale posizione avessi trovata la mia bocca al momento in cui apersi gli occhi. La mandibola inferiore pendeva da quella parte su cui era giaciuto e sentii fuori di posto anche la lingua inerte e gonfia.

²⁰ E fu questa vecchia che passandomi accanto e guardandomi, mormorò: - Vecchio satiro - . Mi dava del vecchio. Chiamava la morte. Io le dissi: - Vecchia imbecille - . Ma essa s'allontanò senza rispondermi.

CAPÍTULO 3

3. *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*^{*}

O narcisismo a que nos propomos analisar neste trabalho, além da reflexividade entre as personagens que se transformam em duplos homólogos de Zeno, perpassa também o humorismo, que desencadeará a auto-análise de Zeno enquanto personagem e narrador.

O mito de Narciso traz como maior questão a busca do ser pela consciência de si mesmo e a busca pela resolução existencial, assim sendo, a preocupação de Zeno em analisar-se e analisar todos aqueles com quem se relaciona é fator fundamental para a concretização do narcisismo dentro da obra sveviana, porque fecha o ciclo iniciado com a análise dos níveis narrativos.

Como não poderia deixar de ser, as oposições trazidas pela análise do humorismo são reverberações das categorias opositivas levantadas no estudo do nível fundamental do romance, bem como no estudo do nível fundamental do conto. O humorismo, evidenciação de contrários, explorará as máscaras e os espelhamentos criados nas narrativas estudadas por nós, bem como apontará para a consciência que essas mesmas obras possuem de sua existência enquanto literatura.

^{*} Risonho na tristeza, triste no riso.



3.1. Riso e dor: o humorismo no romance de Svevo

Conrado Federici, em seu artigo intitulado *L'eccentricità e l'ex-centricità dei protagonisti sveviani* (1995), expõe algumas considerações acerca desses dois termos. O primeiro, excentricidade denota a conduta de uma personagem que se desvia do convencional e se direciona ao campo dos contrários a partir do momento em que demarca sua condição marginal e aponta o centro da sociedade. O segundo termo, ex-centricidade, remonta à relação com a narrativa moderna, uma vez que a Modernidade trouxe outra perspectiva literária, na qual a obra já não se preocupa tanto com o artifício de retratar, mas com sua própria construção e linguagem.

Das imagens sugeridas por Federici (1995), surgem as antinomias *centro/margem*, *saúde/doença*, *verdade/mentira*, *superioridade/inferioridade*, *luz/sombra*, em tais relações, o primeiro termo é sempre privilegiado pelo narrador, embora a personagem Zeno^{p1} esteja sempre ligada ao segundo termo de cada uma dessas relações. Esse desvinculamento entre as instâncias enunciativas demarcará o humorismo estudado por Pirandello (1996).

Todas as duplas de imagens se inter-relacionam: excentricidade está para doença e margem, assim como ex-centricidade está para cura e centro. A personagem Zeno Cosini entrará num embate em que servirá de joguete para a voz da enunciação. As imagens representativas da categoria do enunciado serão desfavoráveis, ao passo que as categorias pertencentes à enunciação favorecerão o enunciador, que mostrará que a verdadeira cura vem do ato de narrar.

O humorismo que decorre das antinomias propostas por Svevo e efetuadas pelo narrador (por meio da enunciação) tem como maior função fazer com que emergja do texto a

contrariedade tanto da personagem consigo mesma, quanto a contrariedade da personagem com o narrador e com as demais personagens.

Todo o romance é uma grande cisão. A representação de Narciso não está só no nível discursivo do texto, mas também em seu nível narrativo. A personagem, narcisista, não se identifica com nenhuma das outras instâncias narrativas, o que faz com que a voz da enunciação desmascare a voz do enunciado. Desse processo surgem os contrários que tornam patética a figura da personagem, além de possibilitar à enunciação a sua instituição como instância criadora dentro da narrativa.

A cisão de que falamos há pouco ocorre, em *A consciência de Zeno*, em vários momentos: as demais personagens, por meio do humorismo destilado pelo narrador, comentam as estranhezas de Zeno^{pl}, tomando-o por louco, esquizofrênico ou hipocondríaco, características que configuram a sua excentricidade e sua marginalidade.

O exemplo mais evidente dessa caracterização é transcrita no trecho abaixo, no qual a pequena Anna, envolta pela candura e sinceridade infantis, expõe a todos a loucura de Zeno^{pl}, que adorava aumentar, quando não inventar, as histórias que narrava:

Nesse momento aconteceu algo que deveria advertir-me e salvar-me. A pequena Anna, que até então estivera imóvel a observar-me, pôs-se em voz alta a exprimir o sentimento de Ada [que julgara estranha a história que Zeno tinha narrado]. Gritou:

— Não acham que ele é doido, doido de pedra?

A Senhora Malfenti repreendeu-a:

— Quer ficar quieta? Não tem vergonha de se meter na conversa dos mais velhos?

A repreensão só serviu para piorar. Anna gritou:

— Ele é doido! Fala com os gatos! Precisamos arranjar logo uma corda para amarrá-lo!

Augusta, vermelha de desapontamento, ergueu-se e carregou a menina da sala, advertindo-a ao mesmo tempo em que me pedia desculpas. Ainda da porta, a pequena víbora conseguiu fixar-me nos olhos, fazer-me uma careta horrível e gritar:

— Vai acabar amarrado!¹ (SVEVO, 1980, p. 76)

O exemplo acima deixa transparecer o jogo humorístico do qual o protagonista faz parte. Anna é uma variação da voz do narrador, que ironicamente deixa a personagem principal deliciar-se em sua mentira para, depois, armar-lhe uma cilada na voz da pequena Malfenti. Enquanto as demais personagens incumbem-se de calar a voz da criança (que também é a voz do narrador), a enunciação já cumpriu seu papel: mostrar a contraditória postura de Zeno^{p1}, que se distrai em contar histórias falsas, mesmo correndo o risco de ser pego nas mentiras que constrói.

Outro exemplo interessante é encontrado no capítulo “A morte de meu pai”, no qual observamos a personagem imbuída em observar e desejar a morte de seu genitor. O pai de Zeno^{p1}, tido como inconsciente pelo enunciado, mas mostrado como consciente pela enunciação, também mostra que seu filho nada mais era que um inapto:

Com um esforço supremo conseguiu ficar de pé [o pai], ergueu a mão o mais alto que pôde, como se soubesse que não conseguiria comunicar-lhe outra força senão a de seu próprio peso, e deixou-a cair contra a minha face. Depois tombou sobre o leito e dele para o chão. Estava morto!² (SVEVO, 1980, p. 58).

Mesmo depois de derradeiro e tão significativo ato, Zeno^{p1} não desiste da possibilidade de se desculpar: *não tenho culpa!*³ (SVEVO, 1980, p. 58). Mas a lição que o pai gostaria de ter ensinado em vida, com palavras, tinha sido ministrada nos momentos que lhe precediam a morte e de maneira incisiva. E mesmo depois da morte do pai, Zeno ainda o observa com certo temor:

A morte já havia enrijecido aquele corpo que jazia soberbo e ameaçador. As grandes mãos, potentes, bem formadas, apareciam lívidas; repousavam, porém, com tamanha naturalidade que pareciam prontas para me agarrar e punir. Não quis, não consegui vê-lo mais. Depois, no funeral, voltei a lembrar-me de meu pai, fraco e bom, como sempre o vira desde minha infância, e me convenci de que a bofetada que me dera, moribundo, não fora de fato proposital.⁴ (SVEVO, 1980, p. 59)

A relação de Zeno^{pl} com seu pai é a maior representante da oposição entre margem e centro. O pai, bem como a pequena Anna, são exemplos de saúde, centro, verdade, superioridade e luz, mas são vistos pelo protagonista como pertencente às categorias opostas. O movimento opositivo criado pelo narrador parece querer colocar Zeno^{pl} dentre as categorias positivas, quando, na verdade, faz parte da margem, da doença, da mentira, da inferioridade e da sombra, o que, durante a leitura, se esclarece.

Aqui se propõe dizer que a excentricidade do narrador é, na realidade, uma resposta comportamental perante a consciência da própria marginalidade. Em certo sentido, o texto sveviano enfatiza a excentricidade e a ex-centricidade propondo-as como estratégias narrativas atualizadas para contestar os valores culturais do interior da sociedade. O autor, assim, realiza uma paradoxal contestação da autenticidade e da legitimidade daquilo que é intensamente desejado, constrói com atenção uma hierarquia centrada, a enfraquece e conclui com o desmembramento das ideologias sobre as quais se fundam.

O sistema centrado de significação, que o autor institui no romance possui uma dimensão ideal abstrata e outra histórica concreta. O paradigma abstrato compreende o mito da saúde, da felicidade e do sucesso, ideais interconexos e indissolúveis que a classe dominante gera consciente e inconscientemente. A dimensão concreta, por outro lado, é representada pelas personagens e pelas instituições que são realizações práticas dos valores sociais aos quais o indivíduo aspira.⁵ (FEDERICI, 1995, p. 55, tradução nossa)

Ocorre assim uma dogmatização das instituições que passam a exercer uma grande força sobre o indivíduo, no sentido de levá-lo a fazer parte dessa classe. Desse modo, a doença torna-se metáfora chave da incapacidade de se relacionar dentro de uma estrutura centrada ou privilegiada, assim como a saúde torna-se um efeito secundário do bem-estar sócio-econômico. A cura, assim, torna-se o processo de escrita.

No universo paralelo em que vive Zeno, encontramos numerosas figuras cuja função primária é de servir a modelos de estabilidade: Olivi, Guido, Muli, Malfenti e as suas filhas, são todos modelos de compostura e de auto-suficiência, indícios que derivam da certeza das próprias convicções. Cada um desses personagens manifesta, em certa medida, a saúde, a tranquilidade e um ar de superioridade.⁶ (FEDERICI, 1995, p.56, tradução nossa)

[Mas em A] *Consciência de Zeno*, [impressiona-nos muito mais] aquele deter-se no enfermiço, aquele comprazer-se nos atos falhos (célebre o episódio em que Zeno segue um enterro que *não* é o do seu sócio e cordial inimigo), na representação de viciados que se espreguiçam no vão desejo de se emendarem; dos fanfarrões que ingerem doses (fracas) de veronal para fingirem suicídio; dos abúlicos que se estendem no sofá do psicanalista e não pretendem levantar-se tão cedo, não por fé no método, mas pela tibieza acariciante de uma distração. São gordos flácidos que querem e não querem emagrecer; são ineptos mornos que querem e não querem agir; são impotentes precoces, sem amor, mas curiosos de sensações e de prazer. O romance é o diário de um universo obsolecente colhido pela via humorística da autoexibição. (BOSI, 1988, p. 182)

A autoexibição de que fala Bosi é deflagrada pelo modo como o autor estrutura a sua narrativa: construindo personagens que, para Zeno¹, são centradas, mas que só estão ali para estruturar a marginalidade do protagonista. Esse processo é marcado pelo humorismo, pois se encarrega de mostrar o quão cindida é a personalidade da personagem principal. É sobre essa via humorística que exhibe os contrários que cuidaremos a partir de agora.

Vive na nossa alma a alma da raça, ou da coletividade da qual somos parte; e a pressão de outro modo de julgar, de outro modo de sentir e agir, é outra vez sentida por nós inconscientemente: e como no mundo social dominamos a simulação e a dissimulação, tanto menos lembradas quanto mais são tornadas habituais, assim simulamos e dissimulamos conosco mesmo, desdobrando-nos e com frequência multiplicando-nos. Nós mesmos sentimos a vaidade de se parecer diferente do que se é, que é uma forma consubstanciada na vida social; e fugimos daquela análise que, desvelando a vaidade, excitaria o peso da consciência e humilhar-nos-ia diante de nós mesmos. Mas o humorista faz esta análise para nós, pois se pode dar mesmo a tarefa de desmascarar todas as vaidades e de representar a sociedade (...). (PIRANDELLO, 1996, p. 158)

O narrador submete o protagonista a inúmeras situações nas quais se evidencia a falta de concretude pessoal, isto é, a personalidade de Zeno^{pl} torna-se indefinida também para a própria personagem, que se encontra tantas vezes na tarefa de entender-se:

Agora que estou a analisar-me, assalta-me uma dúvida: não me teria apegado ao cigarro para poder atribuir-lhe a culpa de minha incapacidade? Será que, deixando de fumar, eu conseguiria de fato chegar ao homem forte e ideal que eu me suponha? Talvez tenha sido essa mesma dúvida que me escravizou ao vício, já que é bastante cômodo podermos acreditar em nossa grandeza latente. Avento esta hipótese para explicar minha fraqueza juvenil, embora sem convicção definida. Agora que sou velho e que ninguém exige nada de mim, passo com frequência dos cigarros aos bons propósitos e destes novamente para os cigarros. Que significam hoje tais propósitos? Como aquele velho hipocondríaco, descrito por Goldoni, será que desejo morrer são depois de ter passado a vida doente?⁷ (SVEVO, 1980, p. 16).

Zeno^{pl} reconhece-se marginalizado. Essa marginalização faz surgir também, induzida pelo narrador, a reflexão da personagem acerca de suas atitudes. Essa reflexão permite figurar a dúvida que se cria a respeito da própria personalidade do protagonista, que passeia entre as várias configurações de seu próprio eu. Podemos observar esse passeio a partir do exemplo abaixo, no qual, por não ter conseguido o amor de Ada, a personagem principal regozija-se em ver o cunhado em apuros, deflagrando assim as dúvidas acerca de si mesmo (esse mesmo exemplo foi citado no Capítulo 2, p. 53, mas será retomado agora sob aspectos diversos).

A personagem principal, ao analisar-se buscando a total consciência de seus atos, esbarra em uma questão sobre a qual conscientemente ainda não havia pensado. Zeno^{pl}, ao rememorar e reviver certos momentos da vida do protagonista, acaba por questionar-se sobre sentimentos e ações deste, encontrando-se numa encruzilhada que determinará o modo de se ver, a autoconsciência da personagem principal. O questionamento no qual Zeno^{pl} se lança vem somente após a construção de um discurso que elenca uma série de

propósitos que o protagonista nunca chega a cumprir. Esses propósitos funcionam somente enquanto pensamentos e promessas, mas nunca chegam a se concretizar e, justamente porque não se concretizam, é que Pirandello nomeia de humorismo: *a lógica da ação pode desmentir a do pensamento, demonstrando que é uma ficção o acreditar em sua sinceridade absoluta*. (1996, p.158).

Zeno sempre se propõe a fazer algo que o levaria ao centro, âmbito de grandes possibilidades sociais saudáveis, mas por si só, pela sua dúvida e sua multiplicidade de *eus*, acaba por fazer alguma outra coisa, preferindo depois elaborar uma mentira qualquer para justificar o seu desvio, como neste exemplo de *A consciência de Zeno*:

Em suma, decidira sacrificar uma parte de meu patrimônio e até hoje encaro esse dia de minha vida com grande satisfação. O dinheiro salvaria Guido e me daria grande paz de consciência.

Caminhei até o cair da noite com a maior das tranqüilidades e com isso perdi o tempo útil para procurar Olivi na Bolsa, a quem devia recorrer para a obtenção de soma tão vultosa. Depois, pensei que a coisa não era tão urgente. Eu tinha esse dinheiro à minha disposição e ele bastava para regularizar o pagamento que se deveria fazer no fim do mês. (...)

Ademais, enquanto Guido se divertisse teria sido curioso que fosse eu a me importunar.⁸ (SVEVO, 1980, p. 346).

Tanto nesse exemplo, quanto no anterior, o que ocorre é o pensamento e a proposição de um ato que tem uma base solidária aparente: preparar um balanço coerente com a real situação da firma de Guido e se oferecer para ajudar o cunhado, sacrificando uma parte dos patrimônios pessoais, mas que se relevam, posteriormente, como mecanismos de diluição da ausência de desejo de auxiliar.

Em ambos os trechos há uma intenção que não se cumpre e que leva, no primeiro exemplo, a um questionamento da própria personagem a respeito de seu verdadeiro eu, e, no segundo, a uma contraposição muito interessante entre o desejo e o dever. Esses dois

trechos mostram como o protagonista desvencilha-se muito naturalmente da obrigação (centro), partindo para o desejo (margem).

Para Pirandello, a ironia é uma figura ligada à retórica, derivando tão somente da contradição verbal. Basicamente, a ironia consiste em dizer algo querendo dizer outra coisa. Dessa forma o fingimento seria somente retórico e não sentimental. O fingimento sentimental estaria ligado ao humorismo que, por meio da reflexão e conscientização, traria à tona o sentimento do contrário, como nos exemplos dados anteriormente.

O verdadeiro humor, porém, é – apesar de sua universalidade – muito raro: enquanto “sentimento do contrário”, exige uma viva adesão afetiva e intelectual à matéria humana que toma por objeto de contemplação. Se a tantos se dá o nome de humorista (...), é porque se labora no equívoco de confundir esse poderoso fruto de uma concentração de alma com as brilhantes formas da ironia, sorriso zombeteiro dos que se restringem a dizer o inverso do que pensam, sem aderir emocionalmente nem ao que dizem, nem ao que pensam. (BOSI, 1988, p. 189)

A reflexão do humorista descobre como, por obra de uma ficção espontânea, nós somos levados a interpretar como verdadeiro sentimento moral aquilo que não passa de sentimento de conveniência (PIRANDELLO, 1996, p. 12). A citação de Pirandello vem corroborar aquilo que explicitamos anteriormente, ou seja, em certos momentos, a personagem principal planeja e simula atitudes morais, que, logo em seguida, o narrador mostra serem de completa conveniência, uma vez que a própria personagem mostra seu desejo de não realizá-las.

O herói épico é substituído, no humorismo, pelo anti-herói, que em vez de simplesmente viver, assim como faria aquele, vê-se vivendo, lutando com e contra suas máscaras internas e externas, quase sempre discrepantes. A diferença entre esses dois tipos de personagem é a consciência que acompanha o segundo, uma vez que o anti-herói,

vendo-se viver, é capaz de levar em consideração tudo aquilo que lhe aflige, fazendo brotar dessa reflexão a sutileza do contrário.

Para o teórico, as principais características do humorismo são: 1) a contradição fundamental, da qual surge o desacordo entre vida real e o ideal humano, de que falamos anteriormente, e 2) nossas aspirações e o ceticismo, com o qual inicia-se o processo analítico.

Esse processo analítico é marca fundamental de qualquer obra que se nomeie humorística, uma vez que a reflexão não se esconde, ao contrário, se transmuta em um espelho, no qual o sentimento a ser analisado olha-se e se julga. A reflexão faz com que sua imagem seja decomposta e é essa decomposição que faz emanar outro sentimento: o do contrário.

Outra marca fundamental do humorismo refere-se ao desejo de rir, que esbarra numa espécie de muro de amargura emanado da personagem que o vivifica.

Nós gostaríamos de rir de tudo o que há de cômico na representação desse pobre alienado que mascara a si mesmo com a sua loucura, os outros e todas as coisas; gostaríamos de rir, mas o riso não nos vem aos lábios genuíno e fácil, sentimos que alguma coisa o turba e o impede; é um sentido de comiseração, de pena e também de admiração, sim, pois se as heróicas aventuras desse pobre *hidalgo* são ridiculíssimas, mesmo assim não há dúvida de que ele em sua ridicularia é realmente heróico. (PIRANDELLO, 1996, p. 134)

Zeno^{pl}, já no último capítulo do romance, ao sentir-se curado pelo comércio e pelos lucros empreendidos em vendas obscuras, escreve como se falasse com seu psicanalista. Esse trecho flutua entre o sentimento do protagonista que se acha curado, e entre o artifício do narrador que expõe a torpeza dos negócios do protagonista (vendia incenso como substituto da resina):

Ele estará à espera de receber outras confissões de minha fraqueza e, em vez disso, receberá a descrição de uma saúde sólida, perfeita, tanto quanto a minha idade avançada o permite. Estou curado! Além de não querer submeter-me à psicanálise, também não tenho necessidade dela. E minha saúde não provém apenas do fato de que me sinto um privilegiado em meio a tantos mártires. Não é pelo confronto que me sinto são. Estou são, totalmente são. Eu já sabia desde muito que a saúde para mim era um caso de convicção e que era uma tolice digna de um sonhador hipnagógico querer tratar-me, em vez de persuadir-me (...). Dor e amor; portanto a vida, em suma, não pode ser considerada uma doença pelo simples fato de doer. (SVEVO, 1980, p. 400-401)

A doença de Zeno^{pl} ainda persiste. Embora queira afirmar que sua vida é outra, que curou-se por meio do sucesso nos negócios, o narrador está sempre rindo da personagem e se divertindo com o seu desmascarar. A satisfação com que o protagonista descreve sua cura é destruída pela presença dessa entidade demoníaca: o narrador. O leitor não pode acreditar no discurso do enunciado porque a enunciação se incumbe de desmenti-lo. Ao criar esse “desdizer”, o narrador cria também o movimento do qual se originam os contrários da personagem, chamados por Pirandello de sombras:

Resumindo: o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade da reflexão que não se esconde, que não se torna, como comumente na arte, uma forma do sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. O artista comum cuida do corpo somente: o humorista cuida do corpo e da sombra, e às vezes mais da sombra do que do corpo; repara em todos os contornos desta sombra, como ela ora se alonga e ora se alarga, quase fazendo as contrações do corpo que, entretanto, não calcula e não se preocupa. (PIRANDELLO, 1996, p. 170)

Em seu livro *Céu, inferno: ensaios de crítica literária ideológica* (1988, p. 188), Alfredo Bosi resume a finalidade da teoria pirandelliana da seguinte maneira:

Mas o objetivo de Pirandello, em seu hoje esquecido ensaio sobre o humorismo, é ir além da comicidade, e colher, por trás do mero ridículo, a secreta amargura, a mascarada frustração. Nesse refletir e exprimir o contraste entre o que parece e o que deve ser, reside a capacidade específica do humorista. Ele não se contenta com as fugazes impressões que provocam o riso: sua natural disposição de ânimo, seu “humor” predominante, para dizê-lo à antiga, levam-no a descobrir os motivos de cada situação humana. Daí o conceito de Pirandello: o humor é o sentimento do contrário.

Levando em consideração o que foi dito sobre o humorismo, podemos observar, em *A consciência de Zeno*, a imutabilidade dos papéis exercidos pelas personagens, exceto no de Zeno. A esposa é sempre a esposa, a amante é sempre a amante, os pais são sempre os pais e assim sucessivamente. São papéis que devem se desenvolver segundo as leis de uma sociedade burguesa calcada sobre padrões estagnados, a fim de viabilizar o questionamento contraditório que parte de Zeno^{pl}. Como exemplo disso, citaremos um trecho em que Guido (personagem dita centrada) faz uma caricatura de Zeno^{pl}. Ao tentar se vingar do cunhado, Zeno acaba por nos dar provas de sua inaptidão e suas reflexões.

(...) Guido se havia referido ao fato de que eu lhe afirmara naquela manhã não ser uma pessoa distraída. Deram-lhe em seguida tantas provas de que eu mentira que, para se vingar (ou talvez para mostrar que sabia desenhar), fez duas caricaturas minhas. Na primeira, representava-me com o nariz para o ar, apoiado no cabo de um guarda-chuva espetado à terra. Na segunda, o guarda-chuva se havia partido e o cabo me penetrara pela espinha. As duas caricaturas atingiam o escopo de causar hilaridade mediante o artifício banal de manter o indivíduo que me devia representar (...) absolutamente imperturbável em ambos os desenhos, decorrendo daí que minha distração era tanta a ponto de não mudar de aspecto, não obstante trespassado pelo guarda-chuva.

Todos riram muito, e até demais. Compungiu-me intensamente a tentativa bem-sucedida de lançar-me no ridículo. E foi então que pela primeira vez me senti atingido por uma dor lancinante.

Pareceu-me que só me curaria se conseguisse vingar-me da injúria que me fora feita. Pedi um pedaço de papel e lápis e tentei desenhar um indivíduo esmagado por uma mesa que lhe caía em cima. Pus ao lado uma bengala [sempre usada por Guido] que lhe escapara da mão em consequência do tombo. Ninguém lhe reconheceu a bengala que lhe escapara; por isso, a ofensa não se concretizou da forma como eu previra. Então para que reconhecessem o indivíduo e a razão de se encontrar naquela posição, escrevi embaixo: "Guido Speier às voltas com a mesa". De resto, tudo que se via do pobre infeliz sob a mesa eram as pernas, que podiam parecer as de Guido, não as tivesse eu estropiado de propósito e o espírito de vingança não interviesse para piorar o meu desenho já em si bastante infantil.

(...) Guido riu sinceramente de meu desenho e observou com brandura:

— Não acho que a mesa me tenha maltratado assim!

Não o havia de fato maltratado e era essa injustiça o que mais me compungia.⁹ (SVEVO, 1980, p. 131-132)

A marginalização atinge o corpo de Zeno^{pl}, palco de sua excentricidade, e se torna metáfora da exclusão social. Zeno^{pl} tem a necessidade de encenar suas dores de modo que pareçam muito maiores.

A metáfora, nesse trecho, é de extrema importância porque vivifica a presença da enunciação. Essa instância narrativa é a propagadora de todos os movimentos efetuados pela personagem, pois a usa para seu propósito: a escrita e a criação literária. Ao fazer refletir no corpo da personagem os efeitos de sua inaptidão e inabilidade, a voz da enunciação força sua presença na narrativa, porque força a personagem a servi-la como uma marionete que faz ações, mas não se apercebe do fato.

O discurso que constrói a narrativa de *A consciência de Zeno* estrutura-se de modo a evidenciar um percurso em que a personagem estabelece um processo de metamorfose de personalidade. Passando de características que inspiram controle emocional e pessoal, para características que demonstram completa falta de desenvoltura perante os acontecimentos mais corriqueiros. Como afirma Bosi (1988, p. 189), *humorismo não é jogo de palavras, não é ter script: é sentir e ressentir a agonia dos contrastes*.

Podemos observar posicionamentos discrepantes e angustiantes nos trechos citados acima. Durante toda a narrativa existe a constante mudança de perspectiva passional de Zeno^{pl}, mas o fato de suas derradeiras palavras portarem um sentimento tamanho de incapacidade, faz com que comparemos seu posicionamento antes e depois de sua análise psicanalítica autobiográfica.

O que aconteceu com o paciente que subjugava a capacidade de seu médico? O que aconteceu durante a narrativa para que Zeno^{pl} se tornasse alguém tão pessimista? Vejamos primeiramente os trechos iniciais, e, em sequência, os trechos finais do romance.

Mal deixei o consultório do médico (...) corri a comprar um compêndio de psicanálise e li-o (...) não o achei difícil de entender, embora bastante enfadonho.

Depois do almoço, comodamente esparramado numa poltrona de braços, eis-me de lápis e papel na mão [para escrever as memórias]. Tenho a fronte completamente descontrída, pois eliminei da mente todo e qualquer esforço. Meu pensamento parece dissociado de mim. Chego a vê-lo. Ergue-se, torna a baixar... e esta é sua única atividade. Para recordá-lo que é meu pensamento e que tem por obrigação manifestar-se, empunho o lápis. Eis que minha fronte se enrugava ao pensar nas palavras que são compostas de tantas letras. O presente imperioso ressurgiu e ofusca o passado.

Ontem tentei um abandono total. A experiência terminou no sono mais profundo e não obtive outro resultado senão um grande descanso e a curiosa sensação de haver visto alguma coisa importante durante o sono. Mas esqueci-me do que era, perdendo-a para sempre.¹⁰ (SVEVO, 1980, p. 9)

Talvez por meio de uma catástrofe inaudita, provocada pelos artefatos, havemos de retornar à saúde. Quando os gases venenosos já não bastarem, um homem feito como todos os outros, no segredo de uma câmara qualquer neste mundo, inventará um explosivo incomparável, diante do qual os explosivos de hoje serão considerados brincadeiras inócuas. E um outro homem, também feito da mesma forma que os outros, mas um pouco mais insano que os demais, roubará esse explosivo e penetrará até o centro da Terra para pô-lo no ponto em que seu efeito possa ser o máximo. Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a Terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre dos parasitos e das enfermidades.¹¹ (SVEVO, 1980, p. 403)

O leitor é capaz de analisar as verdades e mentiras que Zeno Cosini acumulou no decorrer de sua autobiografia, do mesmo modo como já havia feito Dr. S.: *Parecia tão curioso de si mesmo! Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...*¹² (SVEVO, 1980, p. 7). É por esse motivo que a transformação definitiva da personalidade zeniana, mostrada pelo narrador, deixa tamanho impacto ao final da narrativa, uma vez que, em vez do riso, resta o sentimento contrário, isto é, a dor, a angústia e o sofrimento, que darão origem à categoria tímica da disforia.

O discurso zeniano descreve a doença como uma força que gera diferença, que separa o indivíduo do centro sadio da experiência, e como resultado inevitável do nascimento e do crescimento. Na segunda parte do romance, Zeno se refuta a reconhecer que a doença seja um lento e progressivo ceder às forças centrífugas da sociedade; ao contrário, ele atribui a desordem do seu organismo [à sua existência]. Svevo desorienta o leitor acenando para a

possibilidade que a distinção entre centro e margem – expressa mediante as isotopias da saúde e da doença – seja, na verdade, uma ilusão, afinal *ao longo de toda a linha da humanidade não há lugar para a saúde perfeita* (SVEVO, 1980, p. 294). Se a saúde não existe, e é uma metáfora do discurso centrado, toda a humanidade torna-se, portanto, doente e excêntrica. A crise do centro, então, cria a reivindicação da margem, isto é, da ex-centricidade.¹³ (FEDERICI, 1995, p. 59, tradução nossa).

Assim como dissemos no começo desse capítulo, as figuras da excentricidade e da ex-centricidade, respectivamente, representam o desvio da conduta zeniana e a criação de uma literatura moderna. Ao criar um centro social refletindo o discurso centrado, Svevo recria e satiriza a literatura mimética, aquela que se preocupa em olhar. Por outro lado, Svevo também destrói essa mesma sociedade e, conseqüentemente, o discurso gerado por ela. Ao fazê-lo, o autor dá lugar à discussão e à criação de uma literatura moderna, cujos principais elementos são a cisão, a duplicação e o narcisismo literário que percorre tanto o enunciado quanto a enunciação.

Do duplo e do narcisismo literário, advém a tendência de uma narração cindida, com um ponto de vista único: o do enunciador ou enunciação. Essa escolha resulta no máximo desenvolvimento do romance no romance, isto é, da construção da autobiografia e de suas reverberações literárias, arraigadas à figura de um enunciador que se torna o cerne da narrativa e, portanto, sujeito aos reflexos que sua posição organizadora propõe dentro do texto.

É o autor, por meio do narrador, a instância que gera toda a construção reflexiva observada no romance *A consciência de Zeno*. Munido da cisão que é inerente a qualquer narcisista, Svevo constrói um protagonista que vaga sem se identificar com quaisquer outras personagens, mas que ao observá-las enxerga um duplo, uma continuação sua.

Também essa opção narrativa reverbera reflexos em outra relação: a do narrador com a personagem principal. Zeno^{pl} não encontra em Zeno^{nl} um suporte para que seu

discurso seja creditado. Zenoⁿ¹, declaradamente, desvincula-se e não se identifica com o discurso da personagem. Enunciação e enunciado são o Narciso e seu reflexo, pois nunca entrarão em junção, embora aceitem humoristicamente a existência de ambos. A narrativa se metamorfoseia na presença da consciência literária, uma vez que a narrativa é abertamente crítica quanto ao seu fazer, quanto ao seu artifício criativo que gerou uma obra questionadora e moderna.

Esse processo de construção espelhada e consciente tem seu ápice na continuação do romance feita por Svevo: o conto "O meu ócio". Este é também um reflexo da primeira obra, uma vez que duplica, cinde, e reflete narcisisticamente os mecanismos utilizados pelo autor na construção de Zeno Cosini.

O humorismo tem, assim, função essencial na construção de uma obra crítica, pois coloca num embate duas instâncias fundamentais para a existência da obra: o narrador e a personagem. A luta travada entre esses dois entes ficcionais faz surgir da narrativa os prazerosos deslizos da personagem que é mostrada pelo narrador ao leitor em sua multiplicidade de personalidades, bem como em sua função como personagem marionete, que traça os caminhos criados por Svevo.

3.2. O humorismo como elemento da duplicidade em "O meu ócio"

Na narrativa do conto "O meu ócio", também existe um processo de construção espelhada e consciente (que fica subentendido), de reflexo, cisão e espelhamento narcisístico. Zeno^{p2} já não usa mais uma marionete para fazer uma representação de si (para um leitor intraficcional, que não mais existe no conto), embora continue a ser uma marionete para o narrador. Isso faz com que a narrativa siga diretamente para a quebra dos dogmas sociais: família, relações sociais, trabalho, etc. Assim sendo, a tarefa do narrador no conto é maior ao passo que Zeno^{p2} encena uma série de passagens em que contradições evidenciam-se de modo muito mais aguçado.

A projeção que a enunciação cria da personagem é caricata e, por isso, promotora da reflexão humorística que acarreta a conscientização das reais representações sociais, das máscaras e simulações de que Zeno^{p2} é personagem central.

O corpo de Zeno^{p2} ainda é metáfora de sua existência contraditória e de sua reflexão. Essas contradições são evidenciadas mediante o desejo ficcional de enganar a mãe natureza, o que se configura como resultado da consciência ficcional da impossibilidade física e da chegada da morte. O desejo individual do protagonista contrapõe-se aos deveres e *scripts* coletivos. Zeno^{p2}, mais uma vez, descreve um percurso diverso daquele instituído pela sociedade:

A esta altura todos sabem que nossa vida depende do órgão sexual. Carlo [filho de Ada e Guido] torce o nariz diante das operações de rejuvenescimento, mas ele também demonstra todo o respeito quando se fala de órgãos sexuais. Ele diz: se se chegasse a rejuvenescer os órgãos sexuais, na certa todo organismo rejuvenesceria.

É fácil entender: mãe natureza é maníaca, tem a mania de reprodução. Mantém em vida um organismo enquanto tem esperanças de que ele se reproduza. Depois o mata, e o faz nos modos mais diversos (...)

Eu sempre fui muito empreendedor. Excluída a operação, eu quis enganar mãe natureza e fazer-lhe acreditar que ainda estava apto à reprodução, e arranjei uma amante. Foi esta a relação mais calma que tive em minha vida: antes de mais nada não a senti como um erro, ou como uma traição a Augusta. Um sentimento bizarro este: parecia-me que arranjar uma amante era uma decisão equivalente à de entrar numa farmácia.¹⁴ (SVEVO, 2001, p. 87)

Em “O meu ócio”, assim como no romance, os papéis das personagens, exceto o de Zeno, são imutáveis. Mais uma vez, afirmamos que se tratam de papéis que devem se desenvolver segundo as leis de uma sociedade burguesa calcada sobre padrões sociais que projetam em cada indivíduo um percurso determinado, o qual dá maior valor ao coletivo que ao individual. Desenvolvimento semelhante ao do romance.

Assim como havíamos concluído com relação ao Zeno^{p1}, percebemos que também no conto ele é a única personagem que foge, dos princípios burgueses, pois relativiza o impacto do teatro social sobre a sua vida, propagando um questionamento acerca daqueles que o cercam.

Ao contrário daquilo que ocorria no romance, Zeno^{p2} já não procura um centro, pois chegou à conclusão, no romance, de que tal procura é vã. No conto, o protagonista institui um outro movimento. Procura parecer centrado somente para aqueles que são centrados: Augusta e Carlo. Perante as outras personagens que surgem na narrativa, Zeno^{p2} não disfarça sua inaptidão. O protagonista sabe que Felicita só o aceita por conta do dinheiro que receberá, que Misceli está em idêntica situação e que a velha do bonde está certa ao chamá-lo de velho.

A excentricidade de Zeno^{p2} reside no fato de tentar relacionar-se com uma amante muito mais jovem que ele e com essa relação achar que rejuvenescerá. Dessa tentativa,

portanto, conseguimos estabelecer as outras imagens congêneres de que falamos anteriormente: doença, marginalidade, inferioridade, sombra e mentira, justamente porque estas são as imagens negativas. Por outro lado, podemos também observar o movimento efetuado pelo autor. Este é representante da literatura moderna e como tal prescreve a excentricidade da obra que cria, pois faz com que a obra se desvincule do modo tradicional de narrar, mediante o artifício de mostrar ao leitor, por meio do humorismo, o modo como comanda as instâncias literárias, bem como a consciência desse processo.

A narrativa de "O meu ócio" deixa pressuposta essa sociedade e passa diretamente para a destruição dos dogmas sociais vigentes. O paradigma da saúde, da felicidade e do sucesso já não depende da existência de personagens que o sustentem e o espelhem. A narrativa de "O meu ócio" exerce uma força centrada no embate entre o narrador e o protagonista.

O percurso instituído pelo narrador passa também pela multiplicação de personalidades da personagem principal. Com relação a esse ponto da teoria de Pirandello, Alfredo Bosi (1988, p. 190) frisa a *importância das muitas almas de um só homem (...): a social, a profissional, a intelectual, a doméstica, tantas quantas exigir a variedade dos interlocutores*. Essa multiplicação alcança, no conto, seu término com o comentário da velha do bonde, responsável direta pela "morte" ficcional de Zeno^{p2}, que "sai" da obra do modo como a enunciação queria, vencido. Por outro lado, ao vencer a Zeno^{p2} com a frase dita por uma outra personagem que só aparece para tal finalidade, o enunciador demonstra a cisão entre os dois e deixa claro o uso do protagonista.

Zeno^{p2} encontra-se em um ambiente no qual a necessidade de se sentir aceito é maior que qualquer desejo ou instinto. Nessa perspectiva, cria-se um humorismo baseado na singularização gerada da tensão entre o ser e o parecer. Exemplo disso é um trecho do

conto em que Zeno^{p2} não se compadece de um pai que acabara de perder um filho com complicações trazidas pela icterícia. Contrariando o *script* esperado (compaixão pelo pai), Zenoⁿ² une as dores do genitor com suas considerações a respeito do protagonista: "*Nunca tinha ficado doente*". *Dizia-me o pobre pai, "era um colosso e teve que morrer". Muitos colossos acabam mal. Eu reparei nisso e fico bem contente de não ser um colosso.*¹⁵ (SVEVO, 2001, p. 84).

No trecho apresentado, a nulidade da personagem é mostrada em contraste com a força perdida. Zenoⁿ² faz confessar a fragilidade de Zeno^{p2}. O protagonista cumpre seu papel social ao conversar com o pai desconsolado, mas nos brinda com um comentário que demarca sua dissimulação e sua reflexão sobre sua existência fracassada.

Zeno^{p2}, durante toda a narrativa, faz parecer que está no controle de suas emoções, mas no desenrolar dos fatos percebemos que, no intuito de enganar a mãe natureza, a personagem acaba sendo enganada pelo narrador. Não só seus órgãos sexuais estavam envolvidos, mas também seu coração patético:

Acaba-se por entender que uma pessoa inteira não pode ser usada como medicamento: é um medicamento complexo que contém também uma forte proporção de veneno. Eu não era ainda muito velho. É uma história de três anos atrás e eu tinha portanto 67 anos: não era ainda um ancião. Por isso também meu coração, que como órgão de importância secundária não deveria entrar na aventura, acabou participando dela.¹⁶ (SVEVO, 2001, p. 88).

Pela citação acima, podemos perceber que o narrador faz com que a personagem enverede em uma auto-análise de suas próprias ações, assim como frisa Pirandello. Mas por outro lado, somente o leitor percebe a postura patética do protagonista que se apaixonou por aquela que deveria ser o instrumento de seu rejuvenescimento, seu remédio.

Aos poucos Zeno^{p2} convence-se de que a amante não supriu seus anseios, uma vez que, encenando, o protagonista descobre que também fazia parte de uma outra encenação, da qual Felicita era a atriz principal.

O nome da amante de Zeno^{p2} é outra grande marca do humorismo destilado pela voz da enunciação. Felicita é um nome muito próximo a palavra italiana *felicità*, que quer dizer *felicidade* em português. O humorismo que surge dessa nomeação marca a contradição entre a enunciação que estrutura o conto e o protagonista que vive ficcionalmente os fatos narrados. Isso se dá a partir da contradição entre a promessa de felicidade advinda do novo relacionamento e o seu verdadeiro resultado: constatação da velhice e proximidade da morte.

A personagem principal estarrece-se com o desmascaramento efetuado por Felicita. Fato que desencadeia a impossibilidade de ocultamento de sua real situação, uma vez que faz surgir sua marginalidade (iconizada na figura de um velho decrepito) e a sua incapacidade de se vingar. Essa relação é uma recriação daquela ocorrida entre Zeno^{p1} e Guido. Ao fazer uma caricatura do protagonista o cunhado evidenciou a inaptidão deste, que não conseguiu se vingar, ao contrário, confirmou sua postura marginal:

(...) pensava ter voltado ao amor, do qual por muito tempo me abstivera por uma falsa interpretação das leis da saúde, para dar-me, entregar-me a quem me desejasse. Essa seria a verdadeira prática saudável a que eu aspirava, e que de outro modo seria incompleta e pouco eficiente. Mas, apesar do dinheiro que eu pagava para a cura, não ousei explicar isso a Felicita. E ela muitas vezes, entregando-se a mim, a estragava com total ingenuidade: "Curioso! Você não me dá nojo". Um dia, com a brutalidade de que sou capaz em certas circunstâncias, murmurei-lhe docemente no ouvido; "Curioso! Nem você me dá nojo!". Isso a fez rir tanto que a cura foi interrompida.¹⁷ (SVEVO, 2001, p. 91).

Na intenção de ferir, Zeno^{p2} acaba ferindo-se ainda mais e agravando sua doença e suas dores. E mais uma vez é levado a refletir sobre sua situação. Tentando burlar aquilo

que lhe parece duro e ferino, e, no intuito de se colocar numa posição central (e, conseqüentemente, superior a da amante), a personagem principal busca sinais de amor em Felicita, mas não os encontra, o que faz com que permaneça numa posição marginal em relação a ela.

No entanto eu às vezes, para me reerguer, para me sentir mais seguro, mais digno, mais alto, para esquecer ter dedicado uma parte de minha vida ao esforço de não dar nojo, ousa vangloriar-me comigo mesmo que Felicita, em algum breve instante de nossa relação, me amou, (...), mas lembro um murmúrio sincero: "Como você me dá nojo! Como você me dá nojo!"¹⁸ (SVEVO, 2001, p. 91).

Assim como no romance, o conto estrutura-se de modo a evidenciar um percurso em que o protagonista estabelece um processo de metamorfose de personalidade. Passando de características que, aparentemente, inspiram controle emocional e pessoal, para características que demonstram sua posição marginal.

Também assim ocorrerá com a personagem Misceli, senhor de idade semelhante a de Zeno^{p2} e que compartilha com este os serviços sexuais oferecidos por Felicita. O trecho abaixo narra o momento em que Zeno^{p2} encontra Misceli na alcova de Felicita e percebe (embora não aceite completamente) a igualdade entre ambos.

O homem gordo, velho como eu, na aparência bem mais velho porque desajeitado por causa de seu peso, olhava-me perplexo de trás dos óculos luzidios apoiados na ponta do nariz. Eu sempre acho os outros velhos mais velhos do que eu.

"Oh, Misceli", eu disse bem decidido a não fazer dramas, "há quanto tempo não nos vemos". E lhe estendi a mão em que colocou a mão dele, gorda e mole. Não disse palavra! De fato parecia mais velho do que eu.

Aquela altura, com a objetividade que é própria do homem ajuizado, eu entendera perfeitamente que minha posição era idêntica à do Misceli. Pareceu-me por isso que não havia lugar para ressentimentos. No fundo não passava de um casual tropeção numa calçada. Continua-se a caminhar, por mais que possa doer a parte eventualmente machucada, murmurando uma palavra de desculpas.¹⁹ (SVEVO, 2001, p. 93).

O tom patético com que Misceli é visto por Zeno^{p2} permite-nos averiguar a postura que este tem perante a velhice sua e a alheia, embora se fixe na velhice do outro. O olhar de Zeno^{p2} procura amenizar sua velhice e ressaltar a daquele, em consequência, Zenoⁿ² impregna sua narrativa de humor, ridicularizando a figura da velhice por meio de ambas as personagens, que são iguais, embora se vejam de modo diverso.

O trecho *Eu sempre acho os outros velhos mais velhos do que eu* ressalta a idéia da verdade pela metade, pois, ao olhar o outro, que é a imagem de si mesmo, o protagonista vê somente aquilo que julga não fazer parte da imagem que faz de si mesmo. Ao apontar abertamente e satirizar características que julga estranhas a sua pessoa, aumentando-as a ponto de caricaturizá-las, a personagem perpetua o jogo do narrador, que, em surdina, aponta essas mesmas características na personagem principal.

Com essa ampliação dos defeitos das outras personagens, Zenoⁿ² acaba por torná-las a personificação dessas características, o que praticamente anula a existência delas enquanto seres ficcionais para afirmar a sua coisificação e sua caricaturização.

O comprometimento gerado pela situação constrangedora de se terem descoberto amantes da mesma mulher faz com que ambos compactuem para que tal informação não gere, para cada um deles, a impressão vexante da ridicularização. Para ambos, basta somente que os dois saibam de tal tentativa frustrada de rejuvenescer.

O humorismo, neste momento do conto, se torna muito cruel, pois as próprias personagens são obrigadas a aceitar a situação ridícula em que se achavam. A consciência dos contrários de que fala Pirandello (1996) fica muito evidente neste trecho da narrativa. O riso surge amargo da boca das personagens Zeno e Misceli. Buscando contornar o absurdo de se terem descoberto como dois velhos decrepitos amantes da mesma mulher,

ambas as personagens brincam com a situação. Zeno^{p2}, buscando disfarçar sua chegada ao estúdio de Felicita (em busca de sexo), diz estar ali para encomendar cem caixinhas de cigarros *sport*, desculpa também usada por Misceli para justificar o fato de se encontrar na alcova da jovem.

Quando, já na rua, Zeno^{p2} resolve falar sobre a situação, Misceli dá um espetáculo patético:

Explodi: “Aquela Felicita não vale nada”. Misceli ficou tão sem jeito que me deu um (...) espetáculo: sua grande mandíbula inferior teve um movimento que lembrava os ruminantes. Será que se preparava a falar começando a mover aquele órgão antes de saber o que iria dizer?

Depois disse: “Eu não acho. Tem ótimos *sport*”. Queria continuar a estúpida comédia indefinidamente. Eu fiquei bravo:

“Mas afinal, você vai voltar a ver a senhorita Felicita?”.

Um momento de hesitação: sua mandíbula avançou para frente, viajou para a esquerda e voltou para a direita antes de se apoiar no lugar certo. Depois disse, e pela primeira vez revelou um grande desejo de rir: “Claro, voltarei lá logo que precisar de mais *sport*”.

Eu também ri.²⁰ (SVEVO, 2001, p. 95-96).

Zeno, ao aceitar compactuar com Misceli, acaba por confirmar aquilo que ficou subentendido no discurso narrativo: Misceli é seu espelho e nele se vê por inteiro, física e psicologicamente, fato que podemos constatar por esta fala de Zeno^{p2} no fim da narrativa: *E sempre reparo na minha feiúra. Esta manhã, acordando, estudei em que posição encontrara minha boca no momento em que abri os olhos. A mandíbula inferior pendia para o lado em que ficara deitado e senti fora de lugar também a língua inerte e inchada.*²¹ (SVEVO, 2001, p. 105).

A descrição que o narrador faz da personagem principal é muito semelhante àquela feita da personagem Misceli. A mandíbula, elemento utilizado na caracterização patética de uma personagem, é retomada na descrição do protagonista. A relação entre os dois

velhos fica, assim, evidente. O narrador, de modo cruel, espelha os dois anciãos e, desse espelhamento, faz surgir a consciência dos contrários.

A consciência de sua real situação gera em Zeno^{p2} um misto de sarcasmo e angústia, que pode ser visto no exemplo abaixo, no qual o protagonista fala da amante:

Foi o meu último amor. Agora que toda a aventura faz parte de fatos do passado, não o considero tão indigno, porque Felicita com aqueles seus cabelos loiros, o rosto pálido, o narizinho afilado, os olhos misteriosos, a palavra parca que não revelava quão frio fosse aquele seu coração, pode ser lembrada com saudade. Mas, depois dela, não houve lugar para outros amores. Ela me educara. Eu, até então, quando o caso me permitia ficar por mais de dez minutos ao lado de uma mulher, sentia brotar-me do coração esperança e desejo. Certamente eu desejava esconder as duas coisas, mas mais forte ainda era o desejo de aumentá-las para sentir melhor a vida e meu pertencer a ela. Para aumentá-las era só vesti-las com palavras e revelá-las. Sabe-se lá quantas vezes riram de mim! Para a carreira de ancião, a que estou condenado agora, fui educado por Felicita. Só agora sei que em amor eu valho por aquilo que pago.²² (SVEVO, 2001, p. 104-105).

O sarcasmo e a angústia, que podem ser percebidos tão claramente no trecho transcrito acima, são resultado do embate entre o narrador e a personagem principal. A angústia sentida na voz de Zeno^{p2} contrasta com a ironia disseminada pelo narrador, que perpetua seu ocioso e prazeroso desmascaramento.

Assim como uma marionete, que não comanda seus próprios atos, Zeno^{p2} se curva ao desejo imposto pelo enunciador. Ao confessar o vestir com palavras os desejos e confessá-los, podemos observar na voz do protagonista a marca da existência e importância do enunciador: aquele que cria o discurso e induz as personagens a cumprir os papéis que lhes foram designados.

À personagem não resta nada mais. Sua existência ficcional patética e contraditória foi exposta pelo narrador. Analisemos no conto, assim como fizemos no romance, como se constroem o início e o final da narrativa (sendo que este já foi citado no Capítulo 2, p. 58):

Já o presente, não se pode procurá-lo nem no calendário nem no relógio, que se olham apenas para estabelecer a própria relação com o passado ou para nos encaminhar com uma aparência de consciência rumo ao futuro. Eu, as coisas e as pessoas que me cercam somos o verdadeiro presente.

Meu presente se compõe ele também de vários tempos: um primeiro longuíssimo presente: o abandono dos negócios. Dura há oito anos. Uma inércia comovente. Vêm em seguida acontecimentos importantíssimos que o fracionam. O matrimônio de minha filha, por exemplo, um acontecimento do passado que se insere no outro longo presente, interrompido – ou talvez renovado ou, melhor, corrigido – pela morte de seu marido. O nascimento de meu neto Umberto. (...) Meu presente é também Augusta como ela é agora - coitadinha! - com seus bichos, cães, gatos e pássaros, e sua eterna indisposição da qual não quer se curar com a devida energia.²³ (SVEVO, 2001, p. 82)

Não se deve crer que tais relações fugitivas e que se têm apenas com a finalidade de se salvar da morte não deixem rastros, não acabem por adornar e perturbar a vida do mesmo modo que minha relação com Carla [de *A consciência de Zeno*] ou com Felicita. (...) Eu me lembro de uma senhorita sentada à minha frente no bonde. Como deixou lembranças! Chegamos a uma certa intimidade porque lhe dei um nome: Ânfora. Não tinha um rosto muito bonito mas uns olhos muito acesos (...) Pela sua forma rara, não sei se dela mesma ou conferida pelo vestido, seu busto, embora delgado, parecia uma ânfora elegante apoiada sobre a bacia. E eu admirei muito aquele busto, e para enganar melhor mãe natureza que me tinha de olho, pensei: “na certa não posso morrer por enquanto, porque, se esta menina quisesse, eu estaria ainda disposto a procriar”.

Meu rosto deve ter tomado um aspecto curioso olhando aquela ânfora. Excluo que tenha sido a de um sátiro, porque eu pensava na morte. Mas alguém viu em mim o desejo. Como percebi depois, a jovem, que devia pertencer a uma família de posses, estava acompanhada por uma velhinha, criada que a acompanhou quando saiu do veículo.

E foi essa velha que passando a meu lado e olhando-me murmurou: “Velho sátiro”. Chamava-me de velho. Chamava a morte. Eu lhe disse: “Velha imbecil”. Mas ela se afastou sem responder.²⁴ (SVEVO, 2001, p. 106).

Em “O meu ócio”, ocorre algo diferenciado daquilo que ocorre no romance, a introdução do conto nos revela uma disforia muito maior que em *A consciência de Zeno*. O que ocorreu de uma obra para outra? Por que Zeno^{p2} é atacado pela disforia? Assim como dissemos no Capítulo 1 deste trabalho, no corpo do romance cresce o germe do conto e o germe de um outro tipo de narrador, que, mais consciente de sua função literária e da impossibilidade de parar de escrever, propaga um outro modo de narrar, mais amargo e ácido. Por esse motivo o conto tem um outro aspecto, em que se mostra também o riso, mas que se fixa muito mais a dor, o que explica a tentativa de afirmar que o presente já não pode ser procurado, porque, no enunciado, já faz parte de um tempo maior, sem limites

exatos, em que a tentativa de recuperar o tempo perdido se faz por meio do ato de escrever, usado também para retratar as tentativas de uma personagem que procura entender suas tantas almas múltiplas e doentes.

Por outro lado, na enunciação, a continuação do ato de escrever obriga o narrador a enfrentar nova ordem de dificuldade que, no entanto, realça a natureza de seu esforço: este tem conseqüências analíticas. De fato, ao criar uma obra que é uma continuação daquilo que outrora narrou (no romance), é obrigado, nesse movimento, a se deparar com sua condição de enunciador moderno, cindido, que não se identificará com a personagem principal porque os reflexos não unem, mas separam, dilaceram.

Essas dilacerações ou cisões são marcas fundamentais da existência narcísica da personagem e conseqüentemente da narrativa, que se desdobram em reentrâncias e meandros que levam a ambos por caminhos em que o questionamento e a auto-análise se metamorfoseiam em princípio gerador de sentido, em metáfora da criação literária, cuja maior preocupação é o abismo que traga para dentro de si todas as categorias narrativas. Narciso lançou-se nas águas, seu corpo, porém, transformou-se em flor, pois o ato de escrever, assim como podemos depreender, é o único remédio para os Zenoⁿ¹ e Zenoⁿ². O escrever se constrói como cura e ócio. A necessidade de narrar trás consigo a doença, mas também a cura, vivenciada pelo ato mesmo de escrever.

Notas

¹ Qui avvenne qualche cosa che pur avrebbe dovuto avvisarmi e salvarmi. La piccola Anna che fino ad allora era rimasta immota ad osservarmi, a gran voce si diede ad esprimere il sentimento di Ada. Gridò:

- È vero ch'è pazzo, pazzo del tutto?

La signora Malfenti la minacciò:

- Vuoi stare zitta? Non ti vergogni d'ingerirti nei discorsi dei grandi?

La minaccia fece peggio. Anna gridò:

- È pazzo! Parla coi gatti! Bisognerebbe procurarsi subito delle corde per legarlo!

Augusta, rossa dal dispiacere, si alzò e la portò via ammonendola e domandandomi nello stesso tempo scusa. Ma ancora alla porta la piccola vipera poté fissarmi negli occhi, farmi una brutta smorfia e gridarmi.

- Vedrai che ti legheranno!

² Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto, come se avesse saputo ch'egli non poteva comunicarle altra forza che quella del suo peso e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!

³ Non è colpa mia!

⁴ Poi, al funerale, riuscii a ricordare mio padre debole e buono come l'avevo sempre conosciuto dopo la mia infanzia e mi convinsi che quello schiaffo che m'era stato inflitto da lui moribondo, non era stato da lui voluto.

⁵ Il sistema "centrato" di significazione, che l'autore istituisce in ogni romanzo, ossiede sai una dimensione ideale astratta, sai una dimensione storica concreta. Il paradigma astratto comprende il mito della salute, della felicità e del successo, ideali interconnessi e inscindibili che la classe dominante genera consciamente e inconsciamente. La dimensione concreta, d'altra parte, è rappresentata dai personaggi e dalle istituzioni che sono la realizzazione pratica dei valori ideali a cui l'individuo aspira (...).

⁶ Nell'universo parallelo in cui vive Zeno, troviamo numerose figure la cui funzione primaria è di servire da modelli di stabilità. Olivi, Speier, Muli, Malfenti e le sue figlie, sono tutte modelli di compostezza e di autosufficienza, tratti questi che derivano dalla certezza delle proprie convinzioni. Ognuno di questi personaggi manifesta, in misura diversa, la salute, la tranquillità e un'aria di superiorità.

⁷ Adesso che son qui, ad analizzarmi, sono colto da un dubbio: che io forse abbia amato tanto la sigaretta per poter riversare su di essa la colpa della mia incapacità? Chissà se cessando di fumare io sarei divenuto l'uomo ideale e forte che m'aspettavo? Forse fu tale dubbio che mi legò al mio vizio perché è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente. Io avanzo tale ipotesi per spiegare la mia debolezza giovanile, ma senza una decisa convinzione. Adesso che sono vecchio e che nessuno esige qualche cosa da me, passo tuttavia da sigaretta a proposito, e da proposito a sigaretta. Che cosa significano oggi quei propositi? Come quell'igienista vecchio, descritto dal Goldoni, vorrei morire sano dopo di esser vissuto malato tutta la vita?

Una volta, allorché da studente cambiai di alloggio, dovetti far tappezzare a mie spese le pareti della stanza perché le avevo coperte di date. Probabilmente lasciai quella stanza proprio perché essa era divenuta il cimitero dei miei buoni propositi e non credevo più possibile di formarne in quel luogo degli altri.

⁸ Insomma avevo deciso di sacrificare una parte del mio patrimonio e ancora oggi guardo a quel giorno della mia vita con una grande soddisfazione. Quel denaro salvava Guido e a me garantiva una grande tranquillità di coscienza.

Camminai fino a sera nella più grande tranquillità e così perdetti il tempo utile per andar a rintracciare alla Borsa l'Olivi cui dovevo rivolgermi per procurarmi una somma così forte. Poi pensai che la cosa non fosse tanto urgente. Io avevo parecchio denaro a mia disposizione e quello bastava intanto per partecipare alla regolazione che si doveva fare il quindici del mese. (...) Eppoi mentre Guido stava divertendosi sarebbe stato curioso che io mi fossi seccato.

⁹ (...) Guido avesse raccontato che nella mattina io avevo dichiarato di non essere una persona distratta. Gli diedero subito tante di quelle prove ch'io avevo mentito che, per vendicarsi, (o forse per far vedere ch'egli sapeva disegnare) fece due mie caricature. Nella prima ero rappresentato come, col naso in aria, mi poggiavo su un ombrello puntato a terra. Nella seconda l'ombrello s'era spezzato e il manico m'era penetrato nella schiena. Le due caricature raggiungevano lo scopo e facevano ridere col mezzuccio semplice che l'individuo che doveva rappresentarmi (...) era identico nel primo e nel secondo schizzo e si poteva perciò figurarselo tanto distratto da non aver cambiato di aspetto per il fatto che un ombrello lo aveva trafitto.

Tutti risero molto e anzi troppo. Mi dolse intensamente il tentativo tanto ben riuscito di gettare su me del ridicolo. E fu allora che per la prima volta fui colto dal mio dolore lancinante. Mi parve che ne sarei guarito se avessi saputo vendicarmi dell'ingiuria che m'era stata fatta. Domandai un pezzo di carta ed una matita e tentai di disegnare un individuo che veniva oppresso da un tavolino ribaltatogli addosso. Misi poi accanto a lui un bastone sfuggitogli di mano in seguito alla catastrofe. Nessuno riconobbe il bastone e perciò l'offesa non riuscì quale io l'avrei voluta. Perché poi si riconoscesse chi fosse quell'individuo e come fosse capitato in quella posizione, scrissi di sotto: «Guido Speier alle prese col tavolino». Del resto di quel disgraziato sotto al tavolino non si vedevano che le gambe, che avrebbero potuto somigliare a quelle di Guido se non le avessi storpiate ad arte, e lo spirito di vendetta non fosse intervenuto a peggiorare il mio disegno già tanto infantile.(...)

Guido rise sinceramente del mio disegno, ma poi osservò mitemente:

- Non mi pare che il tavolino m'abbia nociuto!

Non gli aveva infatti nociuto ed era questa l'ingiustizia di cui mi doleva.

¹⁰ appena abbandonato il dottore (...) comperai e lessi un trattato di psico-analisi. Non è difficile d'intenderlo, ma molto noioso.

Dopo pranzato, sdraiato comodamente su una poltrona Club, ho la matita e un pezzo di carta in mano. La mia fronte è spianata perché dalla mia mente elimino ogni sforzo. Il mio pensiero mi appare isolato da me. Io lo vedo. S'alza, s'abbassa... ma è la sua sola attività. Per ricordargli ch'esso è il pensiero e che sarebbe suo compito di manifestarsi, afferro la matita. Ecco che la mia fronte si corruga perché ogni parola è composta di tante lettere e il presente imperioso risorge ed offusca il passato.

Ieri avevo tentato il massimo abbandono. L'esperimento finì nel sonno più profondo e non ne ebbi altro risultato che un grande ristoro e la curiosa sensazione di aver visto durante quel sonno qualche cosa d'importante. Ma era dimenticata, perduta per sempre.

¹¹ Forse traverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.

¹² Sembrava tanto curioso di se stesso! Se sapesse quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

¹³ Il discorso zeniano descrive la malattia come una forza che genera differenza, che separa l'individuo dal centro sano dell'esperienza, e come il risultato inevitabile della nascita e della crescita. Nella seconda parte del romanzo, Zeno si rifiuta di riconoscere che la malattia sia un lento e progressivo cedere alle forze centrifughe della società; anzi, egli attribuisce il disordine del suo organismo all'esistenza stessa (...). Svevo disorienta il lettore anche accennando alla possibilità che la distinzione tra centro e margine. Espressa mediante le isotopie della salute e della malattia, sia in realtà un'uillusione, poichè *in tutta l'umanità, la salute assoluta manca* (SVEVO, 1980, p. 294). Se la salute non esiste, ed è una metafora del discorso centrato, il discorso centrato non regge in quanto tale. Ne segue che tutta l'umanità è malata ed ex-centrica. La crisi del centro, quindi, avvia la rivendicazione del margine, cioè dell'ecentricità.

¹⁴ A quest'ora tutti sanno che la nostra vita dipende dell'organo sessuale. Carlo torce il naso dinanzi alle operazioni di ringiovanimento ma anche lui quando si parla di organi sessuali si leva il cappello. Duce: Se si arrivasse a ringiovanire gli organi sessuali certo si ringiovanirebbe tutto l'organismo. (...).

Si capisce: madre natura è maniaca, ha cioè la mania della riproduzione. Tiene in vita un organismo finchè può sperare che si riproduca. Poi lo ammazza e lo fa nei modi più diversi per quell'altra mania di restare misteriosa (...).

Io sono stato sempre molto intrapendente. Esclusa l'operazione volli truffare madre natura e farle credere ch'io sempre ancora fossi atto alla riproduzione e mi presi un'amante. Fu questa la relazione più calma ch'io m'abbia avuta in mia vita: prima di tutto non la sentii quale un tradimento ad Augusta. Sarebbe stato un bizzarro sentimento questo: a me pare che quella di prendermi un'amante fosse una decisione equivalente a quella di entrare in una farmacia.

¹⁵ "Non era stato mai ammalato, - mi diceva il povero padre, - era un colosso e dovette morire". Molti colossi finiscono male. Io l'ho osservato e sono ben contento di non essere un colosso.

¹⁶ Si finisce coll'accorgersi che una intera persona non si può usare quale un medicinale: è un medicinale complesso contenente anche una proporzione forte di veleno. Io non ero ancora ben vecchio. È una storia di tre anni fa e contavo dunque 67 anni: non ero ancora vegliardo. Perciò anche il mio cuore che quale organo di secondaria importanza nell'avventura non sarebbe dovuto entrare, finì col parteciparvi.

¹⁷ Anzi avevo creduto d'esser ritornato all'amore, dal quale da lungo tempo m'ero astento per una falsa interpretazione delle leggi dell'igiene, per concedermi, donarmi a chi m'avesse desiderato. Questa sarebbe stata la vera pratica igienica cui tendevo e che altrimenti sarebbe stata incompleta e poco efficace. Ma, ad onta dei denari che pagavo per la cura, non osai di spiegare a Felicità come io la volevo. Ed essa molto spesso abbandonandosi a me la guastava con piena ingenuità: "Curioso! Non mi fai schifo". Un giorno con la brutalità di cui io sono capace in certe circostanze, le mormorai dolcemente all'orecchio: - Curioso! Neppure tu non fai schifo a me - . Ciò la fece ridere tanto che la cura fu interrotta.

¹⁸ Eppure io talvolta oso vantarmi con me stesso, per rilevarmi, sentirmi più sicuro, più degno, più alto, dimenticare di aver dedicato una parte della mia vita allo sforzo di non fare schifo, che Felicità, in qualche breve istante della nostra lunga relazione, pur m'abbia amato. (...) ma ricordo un balbettio sincero: - Come mi fai schifo! Come mi fai schifo!

¹⁹ Il grosso uomo, vecchio come me, in apparenza molto più vecchio perché imbarazzato dal suo grande peso, mi guardava esitante oltre gli occhiali lucenti appoggiati alla punta del naso. Io sento sempre gli altri vecchi come più vecchi di me.

- Oh, Misceli, - dissi deciso ben risoluto di non fare delle scene, - tanto tempo che non ci vediamo -. E gli porsi la mano in cui egli mise la grossa sua che lasciò molto inerte. Non fiatò ancora! Davvero si dimostrava più vecchio di me.

A quell'ora con l'oggettività ch'è propria dell'uomo assennato io avevo inteso perfettamente che la mia posizione era identica a quella del Misceli. Mi parve che perciò non era altro che un casuale scontro su un marciapiedi. Si va altre per quanto possa dolere la parte eventualmente lesa momorando una parola di scusa.

²⁰ Scoppiai cioè: - Quella Felicità è una donnaccia -. Il Misceli mi diede uno spettacolo nuovo, quello del suo imbarazzo. La sua grossa mandibola inferiore aveva un movimento che ricordava quello dei ruminanti. Si preparava a parlare muovendo intanto quell'organo prima di sapere di sapere quello che avrebbe detto?

Poi disse: - a me non pare. Há delle ottime sport -. Voleva continuare la stupida commedia all'infinito. Io m'arrabbiavo: - Ma insomma tu ritornerai ancora dalla signorina Felicità?

Un altro momento d'esitazione: la mandibola sua si sporse, viaggiò a sinistra, e ritornò a destra prima di adagarsi al suo posto giusto. Poi disse e per la prima volta tradì un grande desiderio di ridere: - Certo, ritornerò a lei non appena mi occorreranno delle altre sport.

Risi anch'io.



²¹ E mia brutezza m'è sempre presente. È di questa mattina che destandomi studiai in quale posizione avessi trovata la mia bocca al momento in cui apersi gli occhi. La mandibola inferiore pendeva da quella parte su cui era ghiaciuto e sentii fuori di posto anche la lingua inerte e gonfia.

²² Fu il mio ultimo amore. Adesso che tutta l'avvetura è andata a ordinarsi nella regola del passato, non lo ritengo più tanto indegno perché Felicità con quei suoi capelli biondi, la faccia pallida, il nasino affilato, gli occhi misteriosi, la parola parca che non spesso riveleva quanto freddo fosse quel suo cuore, può essere rimpiaanta.

Ma dopo di lei, non ci fu posto ad altri amori. Essa m'aveva educato. Io, fino ad allora, quando il caso me permetteva di soggiornare per oltre dieci minuti presso una donna, sentivo sorgermi dal cuore speranza e desiderio. Certamente avevo il desiderio di celare l'uno e l'altra ma ancora più forte c'era quello di aumentarli per sentire meglio la vita e la mia appartenenza ad essa. Per aumentarli non c'era altro modo che di vestirli di parole e rivelarli. Chissà quante volte si sarà riso di me? Alla carriera di vegliardo cui sono ora condannato, io fui educato da Felicità. Io appena ora so che in amore io non valgo altro che per quello che pago.

²³ Già il presente non si può andar a cercare né sul calendario né sull'orologio che si guardano solo per stabilire la propria relazione al passato o per avviarci con una parvenza di coscienza al futuro. Io le cose e le persone che mi circondano siamo il vero presente.

Il mio presente si compone di varii tempi anch'esso: Ecco un primo lunghissimo presente: l'abbandono degli affari. Dura da otto anni. Un'inerzia commovente. Poi ci sono avvenimenti importantissimi che lo frazionano. Il matrimonio di mia figlia per esempio, un avvenimento ben passato che s'inserisce nell'altro lungo presente, interrotto – o forse rinnovato o, meglio, corretto – dalla morte del marito. La nascita del mio nipotino Umberto. (...) Il mio presente è anche Augusta com'è ora, - poverina! – con le sue bestie cani, gatti e uccelli, e la sua indisposizione eterna di cui non vuole curarsi con l'energia voluta.

²⁴ Non bisogna credere che tali relazioni fuggitive e che sono fatte solo allo scopo di salvarsi da morte, non lascino delle tracce, non vadano ad adornare e turbare la vita proprio come la mia relazione con Carla o quella con Felicità. Io ricordo una signorina seduta di faccia a me in tranvai. Ricordo essa mi lasciò. Arrivamo ad una certa intimità perché io le diedi un nome: Anfora. Non aveva una faccia molto bella ma degli occhi accesi (...). Non so se per la sua rara forma o per quella che le era simulata dal suo vestito, il suo busto pur esile somigliava ad un'anfora elegante poggiata sul bacino. Ed io molto ammirai quel busto e pensai per truffare meglio madre natura che mi sorvegliava: "Certo, io non debbo ancora morire perché se questa bambina volesse io sarei tuttavia disposto di procreare".

La mia faccia dovette prendere un aspetto curioso guardando quell'anfora. Ma escludo sia stato quello di un satiro perché pensavo alla morte. E invece altri mi vide in dosso il desiderio. Come m'accorsi poi la fancilla che doveva appartenere a famiglia agiata era accompagnata da una vecchietta, fantesca che l'accompagnò quando essa uscì dal veicolo. E fu questa vecchia che passandomi accanto e guardandomi, mormorò: - Vecchio satiro - . Mi dava del vecchio. Chiamava la morte. Io le dissi: - Vecchia imbecille - . Ma essa s'allontanò senza rispondermi.

CAPÍTULO 4

4.1. A escrita de Zeno: configurações da ficção narcisista

Após evidenciarmos os percursos estruturais do romance, nos quais se estabelece a fundamentação das várias retomadas e recriações feitas no modo de escrever sveviano, cuja maior característica é a centralização da narrativa sobre o seu próprio fazer, em torno do qual se constrói todo o mundo ficcional, chegamos à parte final de nosso trabalho, na qual estudaremos a criação narcisista em *A consciência de Zeno* e “O meu ócio”.

A visão de narcisismo adotada neste trabalho não é exatamente aquela desenvolvida por Freud em seus estudos acerca do desenvolvimento do sentimento existencial do eu. Freud (1978, p. 205) afirma que, nos primeiros meses de vida, a criança entende o corpo da mãe, que a nutre, como extensão de seu próprio corpo. Com as primeiras sensações oriundas das necessidades vitais, como a fome, por exemplo, a criança sofre sua primeira cisão e compreende que não é auto-suficiente, nem cósmica, nem universal. Temos, então, o rompimento com a fase do narcisismo primário.

A teoria freudiana sobre o narcisismo será usada do mesmo modo como usaremos a narrativa mítica original sobre Narciso, isto é, como pano de fundo para analisarmos as narrativas de *A consciência de Zeno* e de “O meu ócio”, bem como a estruturação dada a elas. Acreditamos que tanto a Psicanálise quanto a própria figura de Narciso são ironizadas nas duas obras svevianas.

A Psicanálise, introduzida como uma moldura irônica, é satirizada por meio das várias críticas que a personagem Zeno faz no percurso da narrativa do romance. O médico,



em *A consciência de Zeno*, é tratado como um idiota pela personagem, que desdenha da ciência criada por Freud.

Nesta cidade, depois que rebentou a guerra, a vida é mais enfadonha do que antes e, para me recompensar da psicanálise, volto-me novamente aos meus caros escritos. Havia um ano que não consignava nenhuma palavra aqui, nisto como em tudo o mais seguindo obedientemente as recomendações do médico, que achava indispensável durante o tratamento fossem as minhas reflexões feitas ao seu lado, pois sem a sua vigilância eu estaria reforçando os freios que impediam a minha sinceridade, a minha entrega. Hoje, contudo, acho-me mais desequilibrado e enfermo do que nunca e, escrevendo, creio que me livrei mais facilmente do mal que a cura me provocou. Pelo menos estou seguro de que este é o verdadeiro sistema de reatribuir importância a um passado que já não dói e expulsar o mais rápido possível o tedioso presente.¹ (SVEVO, 1980, p. 371)

No exemplo acima, é possível vislumbrar o desdém com o qual a Psicanálise, o médico e a autobiografia são tratados. O narrador deixa marcas de sua presença ao expor o mal que a cura provocou na personagem do romance. Existe no romance uma cisão entre essas duas instâncias ficcionais. O narrador (joguete do autor) cria sua obra de arte ao forçar a personagem a cumprir um papel no qual, assim como se explicita no trecho acima, a busca pela cura do vício de fumar sirva apenas como pretexto para a escritura da autobiografia.

Embora não trabalhem explicitamente com o mito de Narciso, ele permeará os estudos sobre a reflexividade existente nas obras de Svevo analisadas nesta dissertação por estar arraigado a uma cadeia: o mito de Narciso permeou o estudo realizado por Freud, que, por sua vez, serviu como inspiração para a construção do romance e de sua continuação, o conto “O meu ócio”, no qual encontramos o seguinte trecho:

Eu sou ignorante demais para saber se lá no céu, como aqui na terra, também existe, afinal, a possibilidade da morte e da reprodução. Sei apenas que alguma estrela, e também algum planeta, possui movimentos menos completos. É claro que um planeta que não gira sobre si mesmo é manco, ou cego, ou corcunda.² (SVEVO, 2001, p. 87)

A afirmação de Zenoⁿ² firma-se sobre a questão do narcisismo. O girar ao redor de si mesmo é uma das premissas daquilo que Freud acreditava ser a característica fundamental de um indivíduo narcisista: o gastar vaidosamente a própria libido em si mesmo.

Tanto o romance quanto o conto constroem personagens narcisistas. Zeno^{p1/p2} são exemplos de indivíduos narcíseos. O fixar sobre sua própria existência e o olhar o outro e ver a si mesmo são, em primeira instância, características de personalidades adoecidas por essa patologia.

A vaidade de Zeno^{p1/p2}, tão explorada e ironizada pelo narrador, é a grande deflagradora do distanciamento existente entre essas instâncias. Assim como no mito de Narciso, o espelho terá grande participação também na relação entre narradores e personagens e entre a obra *A consciência de Zeno* e a obra "O meu ócio".

A especularidade criada nas obras svevianas tem como ponto de partida Zeno^{p1}. Este se configura, no romance, como um verdadeiro narcisista: vaidoso e arrogante. A cisão entre essa personagem e as demais reverbera a cisão entre ela e o narrador. O romance configura-se como um espelho partido perante outro espelho partido. Nenhum dos reflexos (instâncias na narrativa) é fiel, mas se complementam ao mesmo tempo em que se contradizem. O mesmo ocorrerá no conto. Zeno^{p2} não se identificará com quaisquer outras personagens, ao passo que o narrador também não se identificará com o protagonista. Por outro lado, ainda temos a relação entre as duas obras de Svevo analisadas por nós neste trabalho. Ambas se refletirão, mas deixarão a mostra também as diferenças que tornam cada uma delas única, embora vinculadas uma a outra, como num espelho, em que não é possível a criação da imagem sem a existência de algo a ser refletido.

O romance *A consciência de Zeno* foi escrito logo após a publicação dos estudos freudianos acerca da psique humana. Svevo viu na obra do psicanalista uma inspiração para dar início à estória de Zeno Cosini. Personagem que se narra ao mesmo tempo em que se auto-analisa e busca o sentido de sua própria escrita.

Ao levar em consideração o entendimento que se constrói na Modernidade, devemos levar em conta também a incidência de suas características no perfazer de Zeno e de sua autobiografia.

Tanto na estrutura do romance, quanto nos recursos utilizados em sua construção, pudemos observar um centro gerador de significados que instituiu a personagem-narrador Zeno como o pilar de sustentação e criação de uma narrativa dita narcisista, termo criado por Linda Hutcheon (1984) em seu estudo intitulado *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, no qual perfaz o caminho de uma narrativa centrada na importância do fazer literário, que se vê sendo construída e ao ver-se nessa construção, questiona-se explícita ou implicitamente. Acerca desses postulados, discorreremos mais adiante.

No romance e no conto svevianos, existe uma recorrência muito grande ao narcisismo, ao espelhamento e ao questionamento acerca do ser e de sua existência. O mito de Narciso, tão retomado na Literatura e em tantas outras áreas, é atualizado nessas duas obras sob uma perspectiva moderna, em que a fragmentação e a dúvida são o fomento da narrativa, como no trecho abaixo.

Agora que estou a analisar-me, assalta-me uma dúvida: não me teria apegado tanto ao cigarro para poder atribuir-lhe a culpa de minha incapacidade? Será que, deixando de fumar, eu conseguiria de fato chegar ao homem forte e ideal que eu me supunha? Talvez tenha sido essa mesma dúvida que me escravizou ao vício, já que é bastante cômodo podermos acreditar em nossa grandeza latente. Avento esta hipótese para explicar minha fraqueza juvenil, embora sem convicção definida. Agora que sou velho e que ninguém exige nada de mim, passo com frequência dos cigarros aos bons propósitos e destes

novamente aos cigarros. Que significam hoje tais propósitos? Como aquele velho hipocondríaco, descrito por Goldoni, será que desejo morrer são depois de ter passado toda a vida doente?

Certa vez, quando era estudante, ao mudar de uma pensão, tive que mandar pintar de novo as paredes do quarto, porque eu as havia coberto de datas. Devo ter mudado de quarto exatamente porque aquele havia se transformado em cemitério de minhas boas intenções e já não achava possível formular outras naquele mesmo lugar.³ (SVEVO, 1980, p. 16).

Em "O estilhaçamento de Narciso na modernidade", de Verônica Aragão (1991), para analisar o entendimento que as diversas épocas tiveram sobre esse mito, a autora se utiliza da noção freudiana do narcisismo primário. Segundo Aragão (1991, p. 70), a época à qual equivale o narcisismo primário freudiano é a clássica.

O vislumbre de Narciso em sua imagem faz com que ele se sinta dividido entre eu e não-eu. Esta divisão do ser cósmico e esta desarmonia com a natureza são insuportáveis para o clássico.

É justamente a cisão, a divisão no espelho, que marcam a passagem da arte clássica para a da Modernidade. (ARAGÃO, 1991, p. 70).

A desarmonia com a natureza torna-se insuportável na medida em que o pensamento clássico privilegia o homem completo e cósmico, porque dotado de inteligência e saber. Nessa perspectiva, qualquer espécie de cisão significaria afirmar a não veracidade de todo o conhecimento do eu. Narciso clássico, ao vislumbra-se no espelho, entra em conflito e não lhe resta outra alternativa senão a morte: lança-se na água.

A questão do espelhamento narcisista e de suas implicações individuais e coletivas sempre foi algo que suscitou estudos e pesquisas nas mais variadas áreas do conhecimento humano. Desde a gênese do mito de Narciso, busca-se descobrir sua verdadeira essência, e explicar em que sentido a visão de si mesmo desencadeia a busca pelo ser.

É necessário dizer que cada época deixa marcas de suas tendências teóricas nas análises que realiza acerca de cada assunto. Não nos podemos furtar a um passeio pelas

visões mais importantes sobre o mito de Narciso, portanto, consideraremos os momentos em que esse mito mais foi aludido, nas artes como um todo.

A Idade Média é marcada pelo ofuscamento do questionamento da existência humana. Tem lugar nessa fase da História a sobreposição total do divino em detrimento do humano. Neste contexto, o mito de Narciso não encontra espaço enquanto questão existencial, mas sim como questão amorosa. Segundo Pierre Brunel (1998, p. 747-748) em seu *Dicionário de mitos literários*:

O mito aflora aqui e ali na literatura da Idade Média. O *Lai de Narcissus* (...), curto romance versificado, inspira-se diretamente em *Ovídio Moralizado* (começo do século XV) – mas insiste no tema da morte por amor. A ninfa Eco, transformada em princesa Dané, morre de dor ao saber da morte do belo e indiferente jovem. Já o sentido do mito evolui de certo modo, pois passa a mostrar o poder do amor.

A partir da Idade Média, segundo Marshall Berman (1986, p. 16-17) em obra intitulada *Tudo que é sólido desmancha no ar*, entramos na Modernidade, que para esse teórico é estruturada em três fases. Segundo esse estudo, a primeira fase da Modernidade teria ocorrido entre o início do século XVI até o final do século XVIII, momento em que a vida moderna começava a ser experimentada. A segunda fase teria tido início com a onda revolucionária de 1790 e durado até o final do século XIX, período em que *explosivas convulsões* (1986, p. 17) e mudanças se davam em todos os níveis da sociedade, e, finalmente, na terceira e última fase (século XX),

o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento. Por outro lado, à medida que se expande, o público moderno se multiplica em uma multidão de *fragmentos* [grifo nosso], que falam linguagens incomensuravelmente confidenciais; a idéia de modernidade, concebida em inúmeros e *fragmentários* [grifo nosso] caminhos, perde muito de sua nitidez, ressonância e profundidade e perde sua capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.

Embasados nas considerações de Berman, passaremos por essas três fases da Modernidade, procurando evidenciar de que modo o mito de Narciso foi representado nas artes.

No Maneirismo, período pertencente à primeira fase da Modernidade, inicia-se a cisão da história da humanidade. Formam-se categorias diferentes para algo que era tido como uno: a religião separa-se em ciência, moral e arte. Essa separação marca a auto-análise de cada uma dessas novas instâncias, principalmente a da arte, que passa a olhar-se *criando efeitos especulares, vasculhando o rosto de sua própria configuração* (ARAGÃO, 1991, p. 70).

O posicionamento do Narciso maneirista é diferente do posicionamento do Narciso clássico porque aquele ausculta sua existência e este, ao perceber sua duplicação, lança-se em direção a Thanatos (morte). Os espelhos côncavos e disformes, objetos tratados de maneira quase obsessiva no período maneirista, são os responsáveis pela ampliação do tempo de observação do reflexo. As deformidades projetadas na superfície especular produzem a curiosidade acerca não só do reflexo, mas também daquilo que era espelhado. Narciso já não morre quando percebe que o reflexo é ele mesmo, mas ganha tempo em sua busca por autocompreensão.

Na época do Maneirismo, que teve lugar imediatamente após o apogeu do Renascimento, a metáfora do espelho quase se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo. O mesmo (...) poder-se-á aplicar à Pintura. Platão comparou o trabalho dos artistas como um reflexo das coisas, Leonardo da Vinci se expressa de uma maneira bem diversa, pois ele diz: "o espelho é o nosso mestre". No albor do período moderno o espelho transforma-se, de algum modo, em símbolo do espírito pós-medieval, do "moderno" e de toda a sua problemática (HOCKE, 1974, p. 14).



É nesse período em que se inicia a busca pelo duplo, pela possibilidade de compreender o ser e seu reflexo. A consciência da duplicação já não leva a uma morte definitiva, ao contrário, a duplicação no contexto maneirista abre as portas para o Narciso da terceira fase da Modernidade que busca sentido para sua existência.

O Narciso Maneirista nasce no momento em que pula (cai?) em direção ao Rio do Tempo [Céfiso]. Enquanto o Narciso Clássico se extingue, curvando-se à natureza em seu devir temporal, ignorante de sua duplicidade, o maneirista só começa a existir no momento em que se vê no espelho, lançando-se em direção ao seu duplo. (ARAGÃO, 1991, p. 71)

Na segunda fase da Modernidade observamos uma ocorrência maior do mito de Narciso na Literatura. Valéry e Gide, dentre outros, são alguns dos poetas que atualizam essa narrativa mitológica:

No final do século XIX, no auge do Simbolismo, o mito adquire extrema importância. A primeira obra que Gide publica, *Lê Trité du Narcisse* (O tratado de Narciso, 1891 – 1892), fez com que a significação do mito fosse bastante atualizada. Inicialmente, Gide pinta um Narciso inquieto e hesitante, corroído pelo tédio. Depois, louco de vontade de poder contemplar-se, ele parte em busca de um espelho e pára à margem do rio do tempo (...). Gide introduz aí o mito de Adão: o andrógino primitivo acaba cansando-se de olhar a magia das formas do mundo; deseja se ver e ousa quebrar um ramo da árvore Ygdrasil. Logo, Adão se desfaz, a harmonia foi rompida e estará daí por diante incompleta; o homem, inutilmente, continuará para sempre buscando o paraíso perdido. Narciso simboliza o poeta que, atrás das aparências imperfeitas, deseja descobrir os arquétipos e as essências; a água representa a obra de arte pura – paraíso parcial onde a idéia refloresce em sua pureza superior.(...)

O mito de Narciso constitui uma verdadeira “autobiografia poética” de Valéry. Já em 1890, o poeta escrevia um soneto sobre Narciso onde ele sofre com seu desditoso amor por si mesmo: *Car je m'aime!...ô reflet ironique de moi* (Pois eu me amo!... ó irônico reflexo meu). Em 1891, no poema, “*Narcisse parle*” (Narciso fala), (...) o mesmo tema é desenvolvido: Narciso sofre inutilmente por amar a si mesmo; adora o reflexo de seu corpo, mas chora por ter de viver na solidão (...). Os “*Fragments du Narcisse*” (Fragmentos de Narciso), orquestram com maior amplitude o mito e introduzem novas significações. Sem a fonte, Narciso jamais poderia ter admirado sua imagem: para que surja a consciência de si, a natureza é necessária. Ao mesmo tempo, o Ego se revela inesgotável. Mas ele se ressentido dos limites que lhe impõe a fonte. Valéry opõe-se dessa maneira ao sentido tradicional do mito, que considera como um erro o amor por si mesmo. Os amantes, com efeito, permanecem separados e estranhos um ao outro, ao passo que Narciso conhece a felicidade da plenitude: *O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi!//Lê plus beau des mortels ne*

peut chéir que soi... (Oh meu querido corpo, bem soberano, só tenho a ti!/ O mais belo dos mortais só pode querer a si mesmo) (...). Mas Narciso sabe que a fusão entre ele e seu reflexo, entre o ser profundo e a aparência efêmera, jamais será possível. A noite desce, a morte está próxima, o beijo dado na imagem a espadaça; Narciso deve desaparecer também. (BRUNEL, 1998, p. 749-750).

A terceira fase da Modernidade, segundo Rosenfeld (1985, p. 81) nega o compromisso com o *mundo empírico das "aparências"*, isto é, com o mundo *temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum*. Abre-se, portanto, o espaço para a auto-análise crítica.

Ramos (2000, p. 230) afirma que:

É a essa fase de negação do compromisso com o mundo empírico ou terceira fase apontada por Berman que pertencem os personagens criados por (...) Svevo, que, em seu vanguardismo, (...) [soubec] representar o homem moderno paradoxal, lutando para entender-se e assim justificar-se a si [mesmo] e aos outros, procurando desvendar os meandros contraditórios de seu ego ou de sua consciência

Assim como teorizou Berman, pudemos observar uma grande mudança na forma de conceber o mito de Narciso. De ingênua preocupação com o amor, passando por uma fase de convulsões e mudanças na perspectiva de ver o mundo e conseqüentemente o próprio homem, até culminar com sua total fragmentação da sociedade (e aqui se explicam nossos grifos na citação de Berman transcrita anteriormente), e principalmente do indivíduo, e como exemplo disso na Literatura, usaremos as duas obras de Svevo estudadas por nós neste trabalho.

A diferença fundamental entre os Narcisos da Idade Média e os das três fases da Modernidade, propostas por Berman, é a visão lançada sobre o mito em cada uma delas.

O Narciso Moderno é aquele que não se olha por mero acaso, mas porque ausculta o mistério de sua existência. É aquele que se reconhece no espelho, que se sabe dividido, que

deseja consolidar sua consciência. Exatamente por isto, fadado a conviver com a morte, transitando em um espaço partilhado por Eros e Thanatos. (...)

Assim, a posição moderna não é mais a de um Narciso que se curva perante o destino traçado pela natureza; trata-se agora daquele que, com seu próprio agir, questiona todas as leis e verdades supremas; daquele que não aceita a morte simplesmente, mas intenta burlá-la. Opera-se uma aproximação entre Eros e Thanatos, que vai se tornando cada vez mais clara com o decorrer da Modernidade. (ARAGÃO, 1991, p. 71)

Devemos lembrar que a visão narcísica que levaremos em consideração neste trabalho é aquela que se utiliza do mito de Narciso a fim de auscultar a existência literária, marcada, também esta, pelas próprias descobertas acadêmicas e científicas, como aquela de Copérnico que, ao provar, ao contrário daquilo que se pensava, que o planeta Terra não era o centro de tudo, gerou uma grande cisão na humanidade, que passou de núcleo universal a parte constitutiva do universo. Outra cisão muito importante na história do ser humano teve relação com os estudos de Darwin, que contrariaram todas as convicções acerca da descendência divina do ser humano ao demonstrar que o homem teria evoluído do macaco, rompendo assim os laços sanguíneos com Adão e Eva. Também surtiram efeitos consideráveis na história da humanidade as descobertas de Freud, que mostraram que a mente humana é formada por uma parte consciente e outra inconsciente.

Essas descobertas são como o lago para Narciso, são descobertas que provocam cisões e questionamentos. *Todas tiveram um efeito um tanto humilhante sobre a humanidade. Revelaram que o homem não era o centro do universo, não estava separado dos demais animais, nem controlava completamente o seu próprio comportamento.* (RANDAZZO, 1996, p. 65). Com relação a essas cisões citadas acima, Maria Celeste Tommasello Ramos (2000, p. 193), em sua tese de doutorado, faz um percurso que demonstra a postura da personagem Zeno^{P1} perante as teorias freudianas e darwinistas, que não serão analisadas a fundo por nós, mas que são muitíssimo pertinentes. A personagem

Zeno é, nas duas obras analisadas, exemplo dessa cisão que marca o início dos questionamentos acerca da própria literatura.

No plano conceitual, é necessário delimitarmos o que neste trabalho será entendido por metaliteratura ou narcisismo textual, termos que já eram antevistos por Roland Barthes.

Durante séculos, os escritores não imaginavam que fosse possível considerar a literatura (a própria palavra é recente) como uma linguagem, submetida, como qualquer outra linguagem, à distinção lógica: a literatura nunca refletida sobre si mesma (às vezes sobre suas figuras, mas nunca sobre seu ser), nunca se dividia ao mesmo tempo em objeto olhante e olhado, em suma, ela falava mas não se falava. Mais tarde e provavelmente com os primeiros abalos da boa consciência burguesa, a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura. (BARTHES, 1970, p. 27-28)

Barthes nos fala sobre a oposição entre uma literatura mimética e uma outra voltada para si mesma, para sua construção, sem o uso da realidade circundante como retratação fiel, mas que a inaugura como a possibilidade de ver esse mesmo mundo como artifício, o que transformaria o leitor consciente da narrativa que lê e do papel ficcional dela. Residiria nesse ponto a dúplice referência de Barthes à literatura: *objeto olhante e olhado*.

Linda Hutcheon (1984, p. 15, tradução nossa), ao analisar os modos e formas da narrativa narcisista, faz a seguinte afirmação sobre a narrativa autoconsciente:

Barthes certa vez viu este processo como tendo começado com Flaubert (e quiçá com James, Manzoni?) e sua consciência artesanal da fabricação literária. Mallarmé (e Gide, Huxley, Joyce, Svevo e Mann?) trouxeram para a literatura aquele misto de literatura e pensamento crítico sobre ela.⁴

A estudiosa inclui Svevo dentre os autores que possuíam em sua escrita o processo de crítica sobre ela. No exemplo abaixo vemos a metáfora do vício de fumar. O desejo de

abandonar o fumo oculta a escrita da biografia pelo locutor e o trabalho feito com as palavras feito pelo enunciador, aqui representadas por datas:

As datas inscritas nas paredes de meu quarto eram de cores variadas e algumas até a óleo (...). Algumas delas gozavam de minha preferência pela concordância dos algarismos. Recordo uma data do século passado que me pareceu a lápide capaz de selar para sempre o túmulo de meu vício: "Nono dia do nono mês de 1899". Significativa, não é mesmo? O novo século trouxe-me datas igualmente musicais: "Primeiro dia do primeiro mês de 1901". Ainda hoje sinto que se fosse possível repetir a data eu saberia como iniciar nova vida. Mas outras datas viriam e, com um pouco de imaginação, qualquer uma delas poderia adaptar-se a uma boa intenção. Recordo, pelo fato de que me pareceu conter um imperativo supremamente categórico, a seguinte data: "Terceiro dia do sexto mês de 1912 às 24 horas". Soa como se cada número dobrasse a parada do antecedente. O ano de 1913 deu-me um momento de hesitação. Faltava o décimo-terceiro mês para fazê-lo corresponder ao ano. Mas não se pense que seja necessário tamanho acordo numa data para dar ensejo a um último cigarro. Muitas datas, que encontro consignadas em livros ou quadros preferidos, despertam a atenção pela sua inconseqüência. Por exemplo, o terceiro dia do segundo mês de 1905, às seis horas! Nesta também há um ritmo, quando se observa que cada uma das cifras é como uma negação da precedente. Muitos acontecimentos, quase todos, desde a morte de Pio IX ao nascimento de meu filho, pareceram-me dignos de ser festejados com o férreo propósito de sempre.⁵ (SVEVO, 1980, p. 16-17).

As datas são apresentadas pelo enunciador como metáforas das palavras. A combinação ou não das palavras mostra-se um artifício para a grande motivação de sua existência: festejar o *férreo propósito de sempre* (SVEVO, 1980, p. 17), isto é, a escrita e o seu fazer. A literatura se transforma de objeto olhante a objeto olhado, assim como afirma Barthes (1970, p. 28). Cada data é vista de modo crítico. Cada uma delas é tida como significativa, mesmo aquelas que aparentemente não possuem nexos nenhum. Também assim é o trato com as palavras. A aparente desordem pode ocultar o trabalho metalingüístico com a ficção. É o que Svevo faz no trecho apresentado acima.

De modo aparentemente despropositado, o autor dá início a uma explicação sobre o seu modo de fazer literatura. Por meio de datas em que a personagem reafirma o seu

propósito de parar de fumar, o autor, por meio do narrador, mostra o ritmo ou a arritmia que advém do constructo artístico e joga com o leitor, pois a linguagem metaficcional incumbe-se de ocultar o verdadeiro propósito que é citado por Zeno^{p1}, mas evidenciado pela linguagem, a qual brota da boca de Zenoⁿ¹: o propósito de fazer literatura.

No conto, esse trabalho metalingüístico, embora mais velado, também é marcado:

Eu, até então, quando o caso me permitia ficar por mais de dez minutos ao lado de uma mulher, sentia brotar-me do coração esperança e desejo. Certamente eu desejava esconder as duas coisas, mas mais forte ainda era o desejo de aumentá-las para sentir melhor a vida e meu pertencer a ela. Para aumentá-las era só vesti-las com palavras e revelá-las.⁶ (SVEVO, 2001, p. 104).

Quando, por boca do protagonista, o narrador faz considerações sobre o passar do tempo, um trecho chama a atenção: *Para aumentá-las era só vesti-las com palavras e revelá-las* (SVEVO, 2001, p. 104). Neste trecho, vemos surgir mais uma vez o conteúdo, matéria e artifício da narrativa do conto. A partir do controle exercido pelo narrador, Zeno^{p2} é obrigado a ver sua amargura transubstanciada em palavra e, conseqüentemente, em literatura.

Esse tema é profundamente abordado por Linda Hutcheon (1984). Para a autora, metaficção é ficção sobre ficção, isto é, ficção que inclui em seu interior um comentário sobre sua própria identidade narrativa ou lingüística. No dizer de Barthes, a metalinguagem deixa de ser atividade exclusivamente crítica – uma espécie de metalinguagem exterior ao texto – para se tornar elemento participante da produção estética. Deixa de ser um fazer crítico para se tornar componente expressivo, situado no interior do próprio objeto literário. Para designar essa autoconsciência textual, Hutcheon utiliza o adjetivo narcisista, a partir de uma leitura alegórica do mito de Narciso. A autora

alerta para as possíveis leituras psicanalíticas do termo, descartando-as, uma vez que narcisista no caso é o texto, não o autor.

Narrativa narcisista é, portanto, a narrativa que, como Narciso, se enamora de sua própria imagem refletida; é o processo feito visível por meio dessa reflexão. De acordo com Barthes, *a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto*. (BARTHES, 1970, p. 28).

A metaficção constitui o primeiro comentário crítico da ficção e dessa forma estabelece a moldura crítica na qual deve ser considerada. Os romances metaficcionais tendem a ser construídos com base em uma oposição fundamental: a construção de uma ilusão ficcional, como no realismo tradicional, e o desnudamento dessa ilusão. Temos então que o mínimo denominador da metaficção é criar simultaneamente um universo ficcional e elaborar uma assertiva sobre a criação desse universo. Os dois processos estão reunidos numa tensão formal que anula a distinção entre “criação” e “crítica”. *Note-se que, a metaficção não estabelece uma oposição aos fatos “objetivos” do “mundo real” mas à linguagem do romance realista, por seu caráter de naturalização das convenções ficcionais e subordinação à voz predominante do chamado autor-deus*. (HORN, 2000, p. 42).

Segundo Hutcheon, a metaliteratura pode assumir formas diversas. A expressão da metalinguagem pode ser construída, direta ou indiretamente, pelo narrador, por meio de digressões ou ironia, bem como pode ser deflagrada tanto pelas personagens, quanto pela temática conjuntiva apresentada na progressão dos eventos narrados. Temos ainda manifestações da narrativa metaficcional tanto em apêndices, introduções, prefácios, pós-escritos e similares, quanto na tematização do processo enunciativo ou de leitura, no

questionamento do artefato literário, ou ainda num amálgama de todas essas possibilidades (HORN, 2000, p. 44).

Em *A consciência de Zeno* e “O meu ócio”, a metaliteratura se constrói por meio de um amálgama de todas as categorias elencadas por Hutcheon. Seleccionamos, para exemplificar o que disse a autora, um trecho em que a metaliteratura aparece por meio da ironia criada a partir das musas, que são representantes de um fazer literário não moderno e que são, no romance, satirizadas pelo narrador. Esse trecho ainda é representativo porque trata do ato de escrever intraficcional, vivido ficcionalmente por Zeno¹:

O médico com quem falei a esse respeito disse-me que iniciasse meu trabalho com uma análise histórica da minha propensão ao fumo!

— Escreva! Escreva! O que acontecerá, então, é que você vai se ver por inteiro.

Acredito, inclusive, que a respeito do fumo posso escrever aqui mesmo, à minha mesa, sem necessidade de ir sonhar ali naquela poltrona. Não sei como começar e invoco a assistência de todos os cigarros, todos iguais àquele que tenho à mão.⁷ (SVEVO, 1980, p. 11).

Hutcheon (1984, p. 7, tradução nossa) traça uma distinção entre o narcisismo lingüístico e narrativo, por sua vez divididos em aberto e oculto.

Os textos diegeticamente auto-conscientes se mostram preocupados com seu processo narrativo; os lingüisticamente auto-reflexivos demonstram sua preocupação com seu status como língua. A segunda distinção dentro de cada categoria refere-se a graus de abertura e estabilidade. Formas abertas de narcisismo estão presentes em textos nos quais a autoconsciência e a auto-reflexão são claramente manifestas, habitualmente explicitadas, tematizadas ou mesmo alego-izadas dentro da ficção. Na forma oculta, esse processo pode ser internalizado; um texto como esse seria auto-reflexivo, mas não necessariamente auto-consciente.⁸

As obras estudadas neste trabalho encontram-se no nível diegético aberto, isto é, mostram-se preocupadas com seu processo narrativo, no qual a auto-reflexividade e a autoconsciência são claramente manifestas, tematizadas dentro da ficção por meio de

retomadas, digressões e estruturas reflexivas, como pudemos observar no exemplo citado acima.

A narrativa narcisista, assim como o belo jovem mitológico, sofre uma metamorfose. Para Hutcheon (1984, p. 7, tradução nossa), o aviso de Tirésias sobre o destino de Narciso pode ser associado ao destino do romance. Narra-nos Ovídio que ao nascer, o pequeno Narciso foi levado por sua mãe ao oráculo de Tirésias, uma vez que aquela estava intrigada com a grande beleza de seu filho. O adivinho disse “Terá vida longa, desde que nunca se veja”.

Faz-se necessária a transcrição integral do mito de Narciso a fim de que a união entre a alegoria estabelecida por Hutcheon e nossas considerações se faça de modo claro:

Narciso, filho do deus-rio Céphisus e da ninfa Liríope, era um jovem de extrema beleza que despertava o amor em ninfas e donzelas, mas preferia viver só, pois não havia encontrado ninguém que julgasse merecedor de seu amor. Desprezou a bela ninfa Eco, que, daquele dia em diante, passou a viver nas cavernas e entre os rochedos das montanhas, evitando o contato com os olhos dos seres vivos, e sem se alimentar mais, até definhando completamente. Seus ossos se transformaram em rocha e nada restou além da sua voz. Eco, porém, conta o mito, continua a responder a todos que a chamam, repetindo a fala daquele que a lançou. Não foi em vão o sofrimento da ninfa, pois de sua morada Nêmesis vira tudo o que se passou. Como punição, condenou Narciso a um triste fim. Havia, não muito longe dali, uma fonte clara, de águas como prata. Os pastores não levavam para lá os seus rebanhos ou qualquer outro animal a freqüentava. Não era tampouco enfeada por folhas ou por galhos caídos de árvores. Era linda, cercada de uma relva viçosa, e abrigada do sol por rochedos que a cercavam. Ali chegou um dia Narciso, fatigado da caça, sentindo muito calor e muita sede. Debruçou-se sobre a fonte para banhar-se e viu, surpreso, uma bela figura que o olhava de dentro da fonte. “Com certeza é algum espírito das águas que habita esta fonte. E como é belo!”, disse, admirando os olhos brilhantes, os cabelos anelados como os de Apolo, o rosto oval e o pescoço de marfim do ser. Apaixonou-se pelo aspecto saudável e pela beleza daquele ser que, de dentro da fonte, retribuía o seu olhar.

Não podia mais se conter. Baixou o rosto para beijar o ser, e enfiou os braços na fonte para abraçá-lo. Porém, ao contato de seus braços com a água da fonte, o ser sumiu para voltar depois de alguns instantes, tão belo quanto antes.

- Por que me desprezas bela criatura? E por que foges ao meu contato? Meu rosto não deve causar-te repulsa, pois ninfas me amam, e tu mesmo não me olhas com indiferença. Quando sorrio, também tu sorris, e responde com acenos aos meus acenos. Mas quando estendo os braços, fazes o mesmo para então sumires ao meu contato.

Suas lágrimas caíram na água, turvando a imagem. E, ao vê-la partir, Narciso exclamou:

- Fica, peço-te, fica! Se não posso tocar-te, deixe-me pelo menos te admirar.

Assim Narciso ficou por dias a admirar sua própria imagem na fonte, esquecido de alimento e de água, seu corpo definhava. As cores e o vigor deixaram-no, e quando gemia "Ai, ai", Eco respondia com as mesmas palavras. Assim o jovem morreu.

As ninfas choraram seu triste destino. Prepararam uma pira funerária e teriam cremado seu corpo se o tivessem encontrado. No lugar onde faleceu, entretanto, elas encontraram apenas uma flor roxa, rodeada de folhas brancas. E, em memória do jovem Narciso, aquela flor passou a ser chamada pelo seu nome. Conta ainda o mito que quando a sombra de Narciso atravessou o rio Estige, em direção ao Hades, ela debruçou-se sobre as águas para contemplar sua figura.

Linda Hutcheon (1984, p. 10-13, tradução nossa) desenvolve uma leitura alegórica do Mito de Narciso em seu estudo *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, vejamos:

No mito, o destino de Narciso é perfigurado através da ninfa Eco, que se apaixona perdidamente por ele. Eco não pode permanecer em silêncio, não pode ser ignorada e não pode se constituir numa força criativa e autônoma por si mesma. Seu destino é muito diferente do da linguagem romanesca. Ela não pode ser silenciada por sua existência autônoma em relação à função artística, mas também não pode agir de forma completamente autônoma, por ser igualmente referencial e funcionar como um veículo para conotações fora de seu controle. No entanto, uma nova dimensão pode ser considerada, uma vez que por sua natureza romanesca, seus referentes pertencem a um universo verbal ficcional e não necessariamente ao mundo real. Quando o realismo era visto como o objetivo básico da ficção, o romance, como Narciso, parecia recusar-se a dar independência à sua linguagem ou prestar atenção a ela. Inconsciente do valor e da impossibilidade de ignorar o componente verbal de sua forma, o romance continuou a não se preocupar criticamente consigo, até que se tornou intrigado com sua própria reflexão. Daí em diante, mais auto-consciente, passou a considerar cada vez mais sua imagem como válida de tratamento literário. O processo de narração começou a invadir o conteúdo da ficção. Eco, ou o processo verbal, saiu de seu esconderijo. Incapaz de se conformar com a visão espelhada de si mesmo, o romance continuou a se consumir, ao menos aos olhos de alguns críticos, até a forma que restou. Tais críticos refletem o ponto de vista de Ovídio sobre o destino de Narciso.⁹

Se para alguns críticos, isso significa a morte do romance, a autora objeta que Narciso, como o romance, parece habilitado a viver em outro mundo. Mesmo que o romance hoje, como os críticos "ovidianos" sustentam, tenha morrido como gênero, nenhuma prova pôde ser encontrada. O corpo não foi encontrado; a forma simplesmente introduziu-se em outro mundo, com uma aparência e uma atitude bastante similares.

Narciso não morreu, mas se transformou na flor que leva seu nome. Tanto Ovídio, quanto as náíades e dríades que lamentam a transformação de Narciso são vistos ironicamente pela autora como representativos dos críticos que lamentam a morte do romance, recusando-se a aceitar que a forma da ficção pode apenas ter mudado. Os críticos ovidianos talvez não tivessem percebido que *a literatura – em especial o romance – parecia estar brincando com sua própria destruição. Mas não terá ela, de certa forma, provado ser, como sustenta Barthes, mais como aquela heroína raciniana que morreu de se conhecer mas viveu de se procurar?*¹⁰ (HUTCHEON, 1984, P. 15, tradução nossa).

Embora se costume classificar o fenômeno narcisístico como um fenômeno próprio da literatura pós-moderna, é conveniente lembrar que estamos tratando de algo que se evidenciou com maior força no início do século XX, tal fenômeno, segundo Rinaldo Gama (1999, p. 41), não tem a necessidade de ser detalhado, uma vez que, para entender *o porquê desse rumo tomado pelas artes no Novecento; bastaria lembrar uma palavra: crise. Como qualquer ser vivo, as artes voltaram-se para si mesmas.*

A procura ficcional transformou-se – metamorfoseou-se – na procura da ficcionalidade, na procura de seu *status* como ficção. Mudaram os interesses em torno da Literatura. O interesse por como a arte é criada supera muitas vezes o interesse pelo que é criado. Processo e produto concorrem em grau de importância. Assim como o belo Narciso, também a literatura *ao fingir destruir-se como linguagem objeto sem se destruir como metalinguagem* (HORN, 2000, p. 49), faz com que sobreviva a metalinguagem ou a flor, que se configura nessa outra maneira de narrar, presente nas obras de Svevo estudadas aqui.

4.2. Procura e fuga: meandros escriturais

Quando o leitor adentra o mundo ficcional de *A consciência de Zeno* e de “O meu ócio”, instaura-se uma barreira que delimita a instância enunciativa dessas obras: o ato de escrever que, ao ser atualizado pela palavra *memória* (no romance) aponta para um campo semântico ligado à noção de planejamento, de construção, de disposição do e no espaço, retomando o antigo conceito grego de *poíesis*, “ação de fazer algo”, que, nesse caso, é estabelecido a partir do ofuscamento do coloquial e cotidiano e a partir do delineamento de uma moldura que baliza o discurso ficcional.

O discurso poético se faz de maneira consciente. Esse discurso se sabe criado e trabalhado, pois, mesmo sendo ativado sob o nome de *memória*, a consciência de sua construção se faz presente na imagem alegórica inserida por Zeno no início de sua narrativa em *A consciência de Zeno*:

Graças ao lápis que hoje trago à mão, mantenho-me desperto. Vejo, entrevejo imagens bizarras que não podem ter qualquer relação com meu passado: uma locomotiva que resfolega pela encosta acima a arrastar vagões; sabe-se lá de onde vem e para onde vai e o que estará fazendo nestas recordações?!¹¹ (SVEVO, 1980, p. 11)

Segundo Gian Paolo Biasin (1991, p. 130, Tradução nossa), *trata-se, sem sombra de dúvidas, de uma cena primária das horas mais importantes na vida do narrador enquanto narrador (...) e não é por acaso que o trecho citado coloque exatamente em evidência primeiramente o instrumento usado para escrever, o lápis na mão de Zeno, e depois a atividade da escritura*,¹² vinculada à imagem da locomotiva.

A partir da afirmação de que essas *imagens bizarras* não devem fazer parte das suas memórias, isto é, de seu passado, observamos um negar veemente. Toda negação veemente, por sua vez, mascara justamente o oposto daquilo que é negado e indica a importância da relação destas imagens com o passado de Zeno e a importância do leitor, que deve estar atento às relações e construções postas à mostra pelo romance.

Hutheon (1984, p. 26, tradução nossa), ao analisar narrativas autoconscientes, ou seja, narcisistas, faz um breve estudo sobre a importante postura que essas obras impõem aos seus leitores:

Parece haver uma diferença do papel destinado ao leitor. Na sua relação com escritores e romances, (...) o leitor é explicita ou implicitamente forçado a encarar sua responsabilidade para com o texto, isto é, para com o mundo romanesco que ele está criando por meio do acúmulo de referentes ficcionais da linguagem literária. Enquanto o romancista atualiza o mundo da sua imaginação por meio das palavras, da mesma forma o leitor – a partir dessas mesmas palavras – produz, no sentido oposto, um universo literário que é tanto sua criação como é do romancista.¹³

Essa importância, porém, o leitor do romance ainda não conhece e pode, somente, suspeitar ou intuir a existência dela. O texto parece brincar com o leitor ou convidá-lo a um jogo de atenção que era já suscitado por Dr. S. quando dizia, a propósito de Zeno: *Se soubesse quantas surpresas poderiam resultar do comentário de todas as verdades e mentiras que ele aqui acumulou!...* (SVEVO, 1980, p. 7). O leitor, assim, descobrirá de onde vem e para onde vai a locomotiva de Zeno somente se continuar a ler o texto do romance e recordar-se, retroprospectivamente, daquilo que foi lido anteriormente.

Em outras palavras, a locomotiva de Zeno é uma daquelas imagens reveladoras não só do mundo psíquico, mas também de um modo extremamente refinado e eficaz de organizar a matéria narrativa por meio de rememorações e repetições, correlações e analogias, um modo (...) que permite a Svevo unir a estrutura “espacial” com a organização atemporal do inconsciente de seu narrador-protagonista Zeno.¹⁴ (BIASIN, 1991, p. 130, tradução nossa).

Essa construção espacial se concretiza a partir das redes relacionais estruturadas por toda a narrativa.

Enquanto escrevo ou quase gravo estas dolorosas recordações no papel, descubro que a imagem que me obcecou desde a primeira tentativa de perscrutar o passado, a locomotiva que arrasta uma série de vagões ladeira acima, surgiu em meu espírito, ouvindo daquele sofá a respiração de meu pai. É exatamente assim que fazem as locomotivas que arrastam pesos enormes: emitem baforadas regulares, que depois aceleram para terminar numa parada, também esta perigosa, porque quem a ouve teme que a máquina e seus vagões se precipitem morro abaixo.

Curioso! Meu primeiro esforço para evocar o passado conduziu-me precisamente àquela noite, às horas mais importantes da minha vida.¹⁵ (SVEVO, 1980, p. 47)

Zeno^{pl} ao narrar a morte do pai, firma-se sobre um particular clínico, a respiração: *Apresentava respiração precipitada, que eu imitava quase inconscientemente*¹⁶ (SVEVO, 1980, p. 46). E, enquanto Zeno^{pl}, estendido num sofá, chora suas lágrimas mais férvidas e culpa o destino por tudo quanto lhe ocorria, o enunciador aponta para sua obsessão: a locomotiva.

Biasin (1991, p. 130) frisa uma particularidade do uso de um verbo, *trascinare*, que liga a cena transcrita acima com a cena inicial do romance, unindo-as numa metáfora que recai sobre uma preocupação excessiva com a respiração das personagens. Esse verbo, na tradução de Ivo Barroso, é interpretado como *resfolega*, no primeiro trecho citado acima, e como *arrasta*, no capítulo em que é descrita a morte do pai. A ligação, portanto, na tradução, parece-nos menos marcada que aquela do original, o que não chega a anular a construção estabelecida por Svevo, uma vez que a ligação tornar-se possível por meio da imagem da locomotiva.

A preocupação excessiva de Zeno^{pl} com a respiração sua e das outras personagens pode ser notada, por exemplo na descrição da respiração rumorosa e pouco freqüente do

adoecido Giovanni Malfenti, naquela leve de Augusta quando dormia, na respiração difícil da filha Antônia, que se achava doente, na do cunhado Guido, quando, à beira da falência, preferiu dormir e naquela do moribundo Copler. Todas essas passagens coligam-se por meio da imagem da locomotiva e de suas baforadas. A preocupação com a respiração, por sua vez, fecha o romance: *Quem se livrará da falta de ar e de espaço? Sufoco só de pensar nisto!*¹⁷ (SVEVO, 1980, p. 402). Aqui reforça-se mais ainda nosso estudo, que mostrou a preocupação excessiva de Zeno^{p1/p2} em observar o outro, tomando-o inconscientemente como duplo de sua própria existência.

Da cena da morte do pai se forma também uma outra rede de páginas organizadas em torno do verbo *trascinare*, que, segundo Biasin (1991, 134, tradução nossa), *conota fadiga e esforço quando é conjugado na forma ativa, e relutância ou inevitabilidade quando é conjugado na forma passiva. Desfrutando dessa dupla conotação, Zeno desenvolve o seu conto e a sua auto-justificativa.*¹⁸

Assim como dissemos no Capítulo 3 deste trabalho, Zeno^{p1} e Zeno^{p2} multiplicam-se entre várias configurações de si mesmos, entre várias máscaras que traduzem as suas tentativas de realizar desejos e as suas necessidades de fazer parte de um grupo centrado e burguês. A partir dessa oposição entre desejo e necessidade, observamos, a partir da imagem da locomotiva, uma isotopia que além de se manter na descrição da morte de Sr. Cosini, seu pai, também se mantém no trecho a seguir, no qual Zeno^{p1} acredita-se praticamente induzido a manter um caso amoroso com Carla:

Ela (...) agarrou-me pela mão para forçar-me a entrar. A emoção obscureceu-me a vista e admito que tenha sido provocada não pelo doce contato da mão, mas por aquela familiaridade que me pareceu decisiva do meu destino e do de Augusta. Ainda assim, creio ter entrado com certa relutância e, quando reevoco a história de minha primeira traição,

tenho o sentimento de que só procedi desse modo porque a isso fui *induzido* [trascinatovi = arrastado].¹⁹ (SVEVO, 1980, p. 174)

Mais adiante, Zeno^{p1} diz: *assim, o meu procedimento não podia ser freado senão pela minha consciência*.²⁰ (SVEVO, 1980, p. 176). Essa frase estabelece, a contraposição entre o desejo inconsciente que acelera (personagem) e a consciência moral que freia (narrador) e, freando, renova o desejo. Observamos, mais uma vez a inconstância de Zeno^{p1} que transita entre o centro e a margem de uma sociedade fundamentada sobre máscaras. No trecho da morte do pai, Zenoⁿ¹ constrói um discurso no qual a imagem da locomotiva e o verbo *trascinare* carregam-se de significados, mostrando o protagonista como um ser desejoso da morte do pai ao mesmo tempo em que procura mostrar-se como um filho amado.

A modernidade de *A consciência de Zeno* consiste, para mim, exatamente no fato de que a rede de conexões e correlações analisadas até agora, além de dar uma forma espacial ao romance, contribui potentemente na criação de uma consciência múltipla e incerta enquanto desagrega a unidade do eu narrante, fragmentando-lhe a consciência em uma multidão de acontecimentos, escolhas, estados de ânimo e motivações que incansavelmente, com acrobacias chaplinescas, coexistem em uma ordem-desordem “significativa”. Parece-me que esta noção de modernidade (...) traga um elemento interpretativo novo e fértil: a rede de conexões em Svevo é realmente um novo método de consciência que produz consequências notáveis sobre o eu e sobre o texto.²¹ (BIASIN, 1991, p. 136, tradução nossa)

Italo Calvino (1990, p. 121), em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, também fala sobre a multiplicidade que permite considerar *o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo*. O autor ainda aponta para a maneira típica de representar deformando [humorismo], e aquela tensão que sempre estabelece entre si e as coisas representadas, mediante a qual quanto mais o mundo se deforma sob seus olhos, mais o self do autor se envolve nesse processo, e se

deforma e se desfigura ele próprio. (1990, p. 123), esse processo nada mais é que a consciência da construção literária. A tensão que se cria perante as coisas representadas porta a participação do autor, que se envolve e acaba se desfigurando entre as instâncias criadas por ele mesmo.

Calvino discorre sobre a consciência literária como multiplicidade, que é a chave de leitura mais adaptada para *A consciência de Zeno* e “O meu ócio” pelo menos quanto a rigorosa autoconsciência literária e epistemológica de Calvino ajuda a iluminar as geniais criações de Svevo, vejamos:

Chego assim ao fim dessa minha apologia do romance como grande rede. Alguém poderia objetar que quanto mais a obra tende para a multiplicidade dos possíveis mais se distancia daquele *unicum* que é o *self* de quem escreve, a sinceridade interior, a descoberta de sua própria verdade. Ao contrário, respondo, quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginação? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis. (1990, p. 138)

Calvino nos fala sobre a multiplicidade, não só de redes e conexões, mas também da multiplicidade de *eus*, que se tornam *um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido* (p. 138). Essa é a essência das obras svevianas estudadas aqui: a multiplicidade deflagrada pelas redes de conexões dentro do romance torna-se reflexo de autoconsciência literária, reverberando o trato da matéria narrativa, que se metamorfoseia em objeto olhado, ultrapassando, dessa forma, o simples *status de objeto olhante* (BARTHES, 1970, p. 27).

No conto, não existe uma palavra específica (*trascinare e memoria*, no romance) que ative a baliza do discurso poético, mas existe, isso sim, uma retomada muito evidente

de *A consciência de Zeno* por meio da auto-citação, à qual se refere Dallembach (1979), e por meio de um importante vestígio deixado pelo enunciador: o desejo de escrever ainda.

A escrita sveviana é, portanto marcada pela consciência de sua criação e de seu trabalho com a linguagem que, por sua vez, é responsável pela retomada do romance, pela estrutura reflexiva, pelas conexões e rememorações ocorridas dentro da narrativa. São essas categorias criadas pela linguagem que nos fazem retornar à própria narrativa como cerne da questão do narcisismo literário. Sem que percebamos, somos lançados em um círculo que se retoma, assim como na imagem da cobra que engole o próprio rabo, ou como na pintura de Caravaggio, na qual Narciso representado inicia um movimento que parte de seus olhos e faz com que o observador passe do plano superior do quadro para o inferior e deste novamente, induzido pelos braços do belo jovem, ao superior e assim sucessivamente.

A tentativa do narrador de reatar os momentos de sua vida na esperança de reviver o que foi e o que ainda tem de si é apenas uma forma de buscar sua matéria, de construir seu complemento, e essa procura se dá por meio do ato de escrever, assim como nos comprova o próprio Zenoⁿ²: *Foi há pouco tempo, somente depois que escrevi esta história dos meus amores com Felicita, que me tornei suficientemente objetivo para julgar a mim e a ela com suficiente justiça.*²² (SVEVO, 2001, p. 103).

Ao declarar, na citação acima transcrita, que somente com o passar do tempo ganhara a objetividade necessária para o julgamento, Zenoⁿ² só faz confirmar que não adquiriu objetividade nenhuma, e que voltou aos fatos somente para revivê-los, uma vez que sua narração não é, de forma alguma, objetiva. A parcialidade da voz da enunciação é escandalosamente marcada no conto e tem, como veremos a seguir, uma intenção bem balizada: a de fazer uso da personagem. Ramos, (2000, p. 133) afirma que a *preocupação com o tempo que escoa está sempre presente no homem, e o momento final da ação do*

tempo (a morte) é também marcado por essa preocupação com ele. E mais do que vencer o tempo, a ânsia humana é recuperar o tempo passado. A recuperação do tempo, segundo a autora, é feita somente por meio do escrever, que atualiza o passado, dando-lhe feições novas, passíveis de mudanças. Sérgio Vicente Motta (2000, p. 201) em estudo sobre *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis e *O asno de ouro*, de Apuleio, discorre sobre a importância da escrita para o narrador da obra brasileira e afirma que:

Esse narrador, por meio de uma espécie de “pacto irônico”, “vende” ou explora o “corpo” de Brás Cubas e a sua história para glorificar-se, (ficar com a alma), enquanto autor de uma obra imortal. Personagem e narrador são os pactuários desse contrato, em que o segundo torna-se o demoníaco inventor de uma história de escritor.

No cerne dessa operação fantástica, em que um morto narra a história de seu “outro eu” (o personagem enquanto era vivo), reside o processo de metamorfose, que transforma o remédio (emplasto) inventado pelo personagem no livro de memórias glorificador do narrador. Enquanto a invenção do emplasto custa a morte do seu inventor, a morte desse inventor propicia o nascimento (ou a invenção) da obra que imortaliza o seu narrador.

Para Zenoⁿ², também advém do ato de narrar, a possibilidade de se constituir como *autor de uma obra imortal* (MOTTA, 2000, p. 201). Somente por meio da rememoração, isto é, somente com a utilização de Zeno^{p2}, é que Zenoⁿ² conseguirá firmar-se como narrador. Brás personagem morre para dar vida ao Brás narrador. O mesmo ocorre com Zeno^{p1}, que é “usado” por Zenoⁿ¹ com o intuito de construir uma obra em que a presença da construção consciente se verifique. “O meu ócio” é, portanto, também um exemplar de narrativa narcisista. Narciso não morreu, só mudou de forma. O conto poderia ter sido estruturado sob pilares tradicionais da narrativa, mas algo está fora do lugar. Eco não possui total autonomia. O uso de Zeno^{p2} reverbera o nascimento de Narciso-flor, resultado da metamorfose da personagem principal em narrador consciente.

Assim como afirma Linda Hutcheon (1984, p. 7), *Os textos diegeticamente auto-conscientes se mostram preocupados com o processo narrativo*, não sendo uma

obrigatoriedade a preocupação com a língua. Na esteira da afirmação da teórica, reafirmamos a ausência de uma palavra (como existia no romance) que indique abertamente a ponta do novelo. O nó, assim, deverá ser desfeito a partir da figura do narrador do conto, analisado juntamente com o do romance.

Embora possamos vislumbrar a impossibilidade de re-experimentar o passado no limite daquilo que a memória voluntária permite à consciência alcançar, podemos, por outro lado, observar a presentificação dos acontecimentos passados que se projeta no espaço de forma esfumada, difusa, organizando a tessitura narrativa numa série de lacunas do inconsciente, em que os narradores tentam esconder o que querem realmente expressar, mas acabam se revelando com o humorismo, por meio do qual nos mostram que há uma vida secreta sobre a qual eles não têm controle.

A despeito desse impulso interno forjado no inconsciente e plasmado pela linguagem, insinua-se uma consciência narrativa responsável por esse arranjo, por essa disposição verbal que leva a enunciação a trair-se, entregar-se ao se manifestar no enunciado, colocando o próprio discurso como personagem central desse conto. É sobre essa instância organizadora que incidirá a partir de agora nossa atenção.

Em sua tese de doutoramento, Maria Celeste Tommasello Ramos (2001, p. 83), ao discorrer sobre os narradores de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *A consciência de Zeno*, de Italo Svevo, faz a seguinte colocação:

(...) os narradores-protagonistas vão espalhando por todo o texto as pistas que despertam o leitor para o fato de que o discurso deles não é confiável. Isso leva o interlocutor a imaginar que as pessoas e situações que são descritas por eles talvez não sejam assim, ou não tenham ocorrido da forma como eles as narram. Ao leitor restam as suposições sobre o que seria "verdade", ou melhor, é-lhe permitido dar uma outra versão para os acontecimentos ficcionais narrados.

E mais adiante: *É evidente que esse mentir e deixar-se pegar no ato faça parte do "jogo enunciativo" do discurso de cada enunciador, nos dois textos. Este procedimento constrói uma espécie de retórica do avesso nos discursos dos dois romances, ou melhor, uma retórica auto-reflexiva, com discurso metalingüístico ou auto-reflexivo.* (RAMOS, 2001, p. 85). Cintra (1985, p. 123-125) observa em *Esau e Jacó* esta retórica, também presente em *A consciência de Zeno* e em "O meu ócio", uma vez que nessas obras é possível vislumbrar a construção do discurso, que caminha para o sentido de desnudar o jogo da representação a fim de desmascarar o processo de construção da obra.

Concordamos com Ramos (2001, p. 85) quando afirma que *é exatamente o desacordo entre as afirmações (...) que instaura um processo de desconfiança da aparente retórica do texto que cria a auto-reflexividade, fazendo com que a retórica espelhe-se nela mesma, para fazer-se analisar enquanto construção.*

Desse modo, a fuga, (que é a tentativa de ocultamento da autoconsciência narrativa nas várias redes de correlações existentes nas obras) e a procura (que é justamente a busca pela incorporação do fazer literário dentro da própria literatura) reverberam o trabalho com o discurso, com sua construção ambígua e plurisignificativa, expressão sígnica que funciona como uma pequena máquina de produzir significados.

Ao se mostrar em plena busca de seu passado e de suas recordações, Zenoⁿ¹ e Zenoⁿ² criam uma imagem de si mesmos que se desfaz com um contraste que se evidencia por meio da narrativa entremecida por digressões que metamorfoseiam o leitor em perscrutador. O papel do leitor se transforma: passa de mero observador a elemento fundamental no percurso interpretativo dos mascaramentos efetuados pela enunciação.

O ocultamento do narrador também se concretiza e se constrói em seu modo de narrar. Ao desenvolver uma teia discursiva preñe de justificativas e observações, a seu respeito e a respeito das demais personagens, Zeno se coloca em um labirinto criado por si mesmo. Ao mesmo tempo em que procura se libertar de seu passado, procurando-o, o protagonista também foge daquilo que é descoberto em sua busca.

Assim como havíamos demonstrado no Capítulo 2 deste trabalho, no qual tratamos das oposições semânticas tanto do romance quanto do conto, as leis obedecidas pelos protagonistas Zeno^{p1} e Zeno^{p2} são diferentes daquelas obedecidas por Zenoⁿ¹ e Zenoⁿ². Temos duas vozes diferentes em cada uma das obras, uma que segue a categoria da vida, na qual está incluída a cultura, e outra que segue a categoria da morte, na qual está inserida a categoria do individualismo. Essas duas vozes, a social e a individual, concorrem dentro do mesmo texto, subdividindo-se entre enunciado e enunciação, dentro dos quais reverbera a polifonia que se torna o único canal por meio do qual as vozes da narrativa se manifestam, *uma contrariando a outra* (RAMOS, 2001, p. 106).

As várias manifestações de vozes no discurso, assim como Linda Hutcheon (1984) teorizou, são elementos fundamentais para a autoconsciência textual. Esse vínculo essencial entre a ficção narcisista, a polifonia e a ironia (ou humorismo) surge de uma outra particularidade da narrativa metadieética: a auto-ironia ou a “ironia da falta do que falar”. A consciência ou a autoconsciência atinge seu ponto máximo com o sentimento de não ter nada para dizer, da impossibilidade de narrar. Zenoⁿ¹, desde o princípio, deixa clara a laboriosa tarefa de reaver suas memórias, bem como também explicita sua dificuldade em escrevê-las, além de ter a consciência de que tudo o que escreveu não passou de vãs imagens inventadas:

Foi assim que, à força de correr atrás daquelas imagens, eu as alcancei. Sei agora que foram inventadas. Inventar, porém, é uma criação, não uma mentira. As minhas eram invenções como as nascidas da febre, que caminham pelo quarto para que possamos vê-las de todos os ângulos, inclusive tocá-las. Tinham a solidez, as cores, a petulância das coisas vivas. À força de meu desejo, projetei as imagens que existiam apenas em meu cérebro, no espaço em que as guardava, um espaço do qual sentia o ar, as luzes e até os ângulos contundentes, que não faltaram em nenhum daqueles por onde passei.

Quando atingi o torpor que deveria facilitar a ilusão e que me parecia não ser mais que a associação de um grande esforço a uma grande inércia, acreditei que as imagens fossem verdadeiras reproduções dos dias longínquos. Teria podido suspeitar logo de que não era assim, pois, mal desvaneciam, eu as recordava, só que sem qualquer excitação ou comoção. Recordava-as como nos recordamos dos fatos que nos são contados por alguém que não os tenha presenciado. Se fossem verdadeiras reproduções, teria continuado a rir delas e a chorá-las, como no instante em que as tivera. E o doutor registrava. Dizia: "Conseguimos isto, conseguimos aquilo". Na verdade, não havíamos obtido mais que signos gráficos, esqueletos de imagens.²³ (SVEVO, 1980, p. 373-374)

Ao mesmo tempo em que declara a impossibilidade de narrar, e os artifícios usados nesse intuito, o narrador narra aquilo que, há pouco, negava-se a relatar. *Não é mais possível narrar, contar histórias imitar a realidade; mas como preencher esse vazio, esse hiato? Com a revelação do artifício, o desvelamento da ilusão* (HORN, 2000, p. 76), com a própria narrativa. Decorre disso que a única maneira coerente de narrar é construindo uma narrativa metaliterária. Narciso não morreu, mas se transformou na flor que traz seu nome.

O artifício de *A consciência de Zeno* e "O meu ócio" encontra-se na tentativa de exorcizar o estado de insuficiência. Zenoⁿ¹ escreve porque não conseguiu organizar-se sozinho, e, na tentativa psicanalítica de cura, admite também a insuficiência desta, pois, assim como vimos no exemplo acima, o próprio narrador não crê naquilo que escreve. Zenoⁿ², por sua vez, embora afirme implicitamente que escreve para reorganizar seus últimos anos, e justificar-se, escreve, na verdade, por um seu desejo de dizer algo, por um desejo de manter o artifício do qual originou o romance. O desejo de narrar

metamorfoseia-se em escrita e em discussão narrativa dessa escrita (implícita no caso de Svevo):

Foi há pouco tempo, somente depois que escrevi esta história dos meus amores com Felicita, que me tornei bastante objetivo para julgar a mim mesmo e a ela com suficiente justiça. Eu me encontrava ali para afirmar meu direito àqueles poucos dias abonados que ainda me faltavam. Ela, ao contrário, comunicava-me que com minha renúncia eu perdera aquele direito. Acredito que se ela me tivesse proposto pagar para iniciar um novo abonamento, eu teria sofrido menos. Tenho certeza, além disso, que eu não teria fugido.²⁴ (SVEVO, 2001, p. 103).

O estado de insuficiência narrativa transfere-se para um plano metanarrativo que preenche o plano narrativo por meio de uma referência ao próprio mundo ficcional. O motivo pelo qual Zenoⁿ² escreve é, portanto, o mesmo motivo pelo qual Zenoⁿ¹ escreveu: a procura pela cura. Mas foi a necessidade de escrever que se perpetuou durante esse processo. A narrativa de Zeno tende a acabar somente quando sua vida acabar, porque ela é a cura.

O mundo ficcional sveviano é um mundo feito de palavras, no qual o autor cria um duplo de sua função. Ao mesmo tempo em que é o criador, exerce também a função de observador daquilo que criou, assim como disse Barthes, a literatura e a palavra passam a *objeto olhante e olhado* (1970, p. 25).

A duplicação textual transforma-se, desse modo, na duplicação das posturas reveladas pelo texto. Autor e crítico metamorfoseiam-se em uma só instância. A narrativa, ao mesmo tempo em que nos narra a história de Zeno Cosini, nos põe a par de sua construção e matéria.

O intertexto crítico, outra característica da ficção narcisista, ocorre de modo esparsa, mas não negligenciado, no romance, assim como pôde ser observado nos exemplos dados

acima, nos quais Zeno fala sobre sua função de escritor e de inventor de palavras. Essa função, por outro lado, em pouquíssimas vezes é realmente explicitada, uma vez que se faz inerente à própria construção narrativa tanto do romance quanto do conto. O falar sobre Literatura, o olhar, o questionar sobre os fatos que levaram o autor a escrever, o encadeamento explicitamente evidente nesse sentido não é visto com frequência em *A consciência de Zeno* e em "O meu ócio". O que podemos observar com grande clareza é o trabalho efetuado no sentido de multiplicar as configurações que presentificam a instância criativa e criadora sveviana. Mas mesmo assim, o narrador do romance nos presenteia com o seguinte trecho, no qual cita o problema da linguagem:

O doutor confia tanto nas minhas benditas confissões que não quer nem mesmo devolvê-las para que eu as reveja. Meu Deus! Ele só estudou medicina; por isso não sabe o que significa escrever em italiano para nós que falamos (e não sabemos escrever) o dialeto. Uma confissão escrita é sempre mentirosa. Mentimos em cada palavra toscana que dizemos!...podemos falar com naturalidade das coisas para as quais temos frases prontas, mas evitamos tudo quanto nos obrigue a recorrer ao dicionário! Dessa mesma forma escolhemos de nossa vida os episódios mais notáveis. Compreende-se que ela teria uma feição totalmente diversa se fosse narrada em dialeto²⁵. (SVEVO, 1980, p. 371-372)

Romances como este, que mostram um personagem olhando – isto é, criando – um mundo romanesco, imitam o processo ordenador de codificar e decodificar, cifrar e decifrar da mente. E a essência da linguagem literária não está na conformação ao tipo de enunciado encontrado em estudos factuais, mas na sua habilidade em criar algo novo, um universo coerente e motivado. O herói de Svevo em *La coscienza di Zeno*, pensando que podia ser o romancista de sua própria vida, descobre que recapturar o passado é estruturar, falsificar, inventar este mesmo passado, em suma, como se ele pertencesse a outrem. Mais tarde, em "Il vecchione", a única parte do passado que Zeno consegue realmente recordar como real é o que ele pôs no papel – ou seja, em parte inventou devido a suas limitações lingüísticas: nativo de Trieste, Zeno somente consegue relatar em italiano aquelas partes do mundo para as quais possui vocabulário suficiente.²⁶ (HUTCHEON, 1984, p. 90, tradução nossa)

Segundo Horn (2000, p. 37), a perspectiva narcisista é *acrescida por uma desagregação progressiva do instrumento literário, por um sentimento de descrença na literatura, de não ter nada para dizer*, o que faz com que a imagem tradicional do narrador

seja sobrepujada pelo artífice ficcional. A concomitância entre as instâncias narrativas (narrador e crítico) *conduz sempre a um duplo discurso, um propriamente narrativo e outro que reflete sobre o primeiro. Por sua vez a reflexão pode tornar-se objeto de uma segunda reflexão, e assim ao infinito* (HORN, 2000, p. 56). E é assim, exatamente, que o metatexto sveviano se constrói em vários níveis. Tanto na narrativa, propriamente dita, na qual se inserem as ramificações narcísicas do eu de Zeno, até a continuação aparentemente despropositada do romance, que renasce nas linhas de "O meu ócio", e na voz de um narrador que é um Zeno outro, mas que mantém a essência daquele do romance. A obra *A consciência de Zeno* é de certa forma corrigida pelo conto. Decorre daí *que o segundo torna-se metatexto [duplo] para o primeiro* (HORN, 2000, p. 66).

Por ser construído em vários níveis e reverberar o trabalho com as palavras, a percepção moderna da linguagem literária se faz muito presente, parece encerrar reiteradamente essa dialética recorrente de morte e inevitável renascimento em novas formas. A palavra humana é repetição automatizada, por isso o escritor confronta-se com a dura tarefa de ter que dizê-la de outra forma, de recriá-la.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (1995, p. 21) em estudo sobre a obra de Julio Cortazar:

A exigência de se atingir o que as palavras não podem dizer acaba por exigir também a tematização do próprio ato de narrar, ou melhor, da sua possibilidade. É como se a narrativa se tornasse uma narrativa em busca de sua própria essência, centrando-se sobre si mesma. A narrativa de uma busca se faz uma busca da narrativa. Ao tematizar uma busca essencial, tematiza-se a si própria.

O mesmo pode ser dito das obras svevianas que analisamos neste trabalho. O modo de narrar, que busca a essência da própria narrativa, metamorfoseia-se na busca incessante do fazer literário que se transforma em "O meu ócio" e *A consciência de Zeno* por meio da

presença de um enunciador, que fazendo uso da personagem, deflagra uma relação vital com o ato de narrar e com a presença do questionamento acerca de seu fazer enquanto objeto olhado e consciente de sua estrutura.

As relações criadas e espalhadas pelo texto são fios de Ariadne. Ao desvendar um desses fios, assim como fizemos durante nossa análise, deparamo-nos com outros tantos que nos levam a um abismo ou labirinto de significações, mas que, por outro lado, demarcam a total preocupação com a matéria narrativa e apontam para a enunciação como elemento fundamental da crítica ao fazer literário.

Os narradores das obras svevianas estudadas neste trabalho deixam claro que toda confissão é mentirosa. Sendo o romance e o conto confissões escritas, eles serão, portanto, mentirosos. O trabalho consciente com a palavra é, portanto, o fulcro da ficção de *A consciência de Zeno* e de "O meu ócio".



Notas

¹ In questa città, dopo lo scoppio della guerra, ci si annoia più di prima e, per rimpiazzare la psico-analisi, io mi rimetto ai miei cari fogli. Da un anno non avevo scritto una parola, in questo come in tutto il resto obbediente alle prescrizioni del dottore il quale asseriva che durante la cura dovevo raccogliermi solo accanto a lui perché un raccoglimento da lui non sorvegliato avrebbe rafforzati i freni che impedivano la mia sincerità, il mio abbandono. Ma ora mi trovo squilibrato e malato più che mai e, scrivendo, credo che mi netterò più facilmente del male che la cura m'ha fatto. Almeno sono sicuro che questo è il vero sistema per ridare importanza ad un passato che più non duole e far andare via più rapido il presente uggioso.

² Io sono troppo ignorante per sapere se lassù in cielo, com'è quaggiù in terra, ci sia infine anche la possibilità della morte e della riproduzione. Io so soltanto che qualche stella e anche qualche pianeta ha dei movimenti meno completi. È certo che un pianeta che non rotea su se stesso è zoppo o cieco o gobbo.

³ Adesso che son qui, ad analizzarmi, sono colto da un dubbio: che io forse abbia amato tanto la sigaretta per poter riversare su di essa la colpa della mia incapacità? Chissà se cessando di fumare io sarei divenuto l'uomo ideale e forte che m'aspettavo? Forse fu tale dubbio che mi legò al mio vizio perché è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente. Io avanzo tale ipotesi per spiegare la mia debolezza giovanile, ma senza una decisa convinzione. Adesso che sono vecchio e che nessuno esige qualche cosa da me, passo tuttavia da sigaretta a proposito, e da proposito a sigaretta. Che cosa significano oggi quei propositi? Come quell'igienista vecchio, descritto dal Goldoni, vorrei morire sano dopo di esser vissuto malato tutta la vita?

Una volta, allorché da studente cambiai di alloggio, dovetti far tappezzare a mie spese le pareti della stanza perché le avevo coperte di date. Probabilmente lasciai quella stanza proprio perché essa era divenuta il cimitero dei miei buoni propositi e non credevo più possibile di formarne in quel luogo degli altri.

⁴ Barthes once saw this process as beginning with Flaubert (and perhaps James, Manzoni?) and his "conscience artisanale de la fabrication littéraire". Mallarmé (and Gide, Joyce, Svevo, and Mann?) brought to literature that mingling of literature and critical thought about it.

⁵ Le date sulle pareti della mia stanza erano impresse coi colori più varii ed anche ad olio. (...) Certe date erano da me preferite per la concordanza delle cifre. Del secolo passato ricordo una data che mi parve dovesse sigillare per sempre la bara in cui volevo mettere il mio vizio: «Nono giorno del nono mese del 1899». Significativa nevero? Il secolo nuovo m'apportò delle date ben altrimenti musicali: «Primo giorno del primo mese del 1901». Ancor oggi mi pare che se quella data potesse ripetersi, io saprei iniziare una nuova vita.

Ma nel calendario non mancano le date e con un po' d'immaginazione ognuna di esse potrebbe adattarsi ad un buon proponimento. Ricordo, perché mi parve contenesse un imperativo supremamente categorico, la seguente: «Terzo giorno del sesto mese del 1912 ore 24». Suona come se ogni cifra raddoppiasse la posta.

L'anno 1913 mi diede un momento d'esitazione. Mancava il tredicesimo mese per accordarlo con l'anno. Ma non si creda che occorrono tanti accordi in una data per dare rilievo ad un'ultima sigaretta.

Molte date che trovo notate su libri o quadri preferiti, spiccano per la loro deformità. Per esempio il terzo giorno del secondo mese del 1905 ore sei! Ha un suo ritmo quando ci si pensa, perché ogni singola cifra nega la precedente. Molti avvenimenti, anzi tutti, dalla morte di Pio IX alla nascita di mio figlio, mi parvero degni di essere festeggiati dal solito ferreo proposito.

⁶ Io, fino ad allora, quando il caso me permetteva di soggiornare per oltre dieci minuti presso una donna, sentivo sorgermi dal cuore speranza e desiderio. Certamente avevo il desiderio di celare l'uno e l'altra ma ancora più forte c'era quello di aumentarli per sentire meglio la vita e la mia appartenenza ad essa. Per aumentarli non c'era altro modo che di vestirli di parole e rivelarli.

⁷ Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:

- Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.

Credo che del fumo posso scrivere qui al mio tavolo senz'andar a sognare su quella poltrona. Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette tutte tanto somiglianti a quella che ho in mano.

⁸ (...) some of these texts are diegetically self-conscious while others demonstrate primarily an awareness of their linguistic constitution. In the first case, the text presents itself as narrative; in the second, as language. But there seem to be two possible varieties of each of these modes, and these will simply be referred to as the overt and the covert forms. Overtly narcissistic texts reveal their self-awareness in explicit thematizations or allegorizations of their diegetic or linguistic identity within the texts themselves. In the covert form, this process is internalized, actualized; such a text is self-reflective but not necessarily self-conscious.

⁹ In the myth, Narcissus' fate is interestingly prefigured – with significant variations – by that of “resonabilis Echo” who cannot remain silent, cannot be ignored, and yet cannot be a creative, autonomous force on her own. Her destiny is not unlike that of novelistic language. It too cannot be silenced, for it exists independently of its artistic function. Yet it cannot operate autonomously, for it is also referential as well as being a vehicle for connotations outside of its willed control. However, yet another dimension must be considered, for, being novelistic, its referents are to a fictive verbal universe and not necessarily to the real world (...). Therefore, at certain time, when formal realism was seen as the accepted goal of fiction, the novel, like Narcissus, seemed to refuse to give independent power to (or even pay any attention) its medium language. (...) and the impossibility of ignoring, the verbal component of its form (which, like Echo's voice, might be said to have retired in shame), the novel continued to prosper, seemingly self-important and unself-critical, until it became Romantically intrigued with its own reflection (...). The process of narration began to invade the fiction's content. (...) Unable to stoop to an acceptance of this mirroring vision of itself, the novel proceeded, at least in some critics' eyes, to pine away until the form barely remained. These critics share Ovid's viewpoint on Narcissus' fate.

¹⁰ Literature – and the novel in particular – seemed to many in the sixties and seventies, if not today, to have been playing with its own destruction. But has it not, rather, proved to be, as Barthes claimed, more like “cette héroïne racinienne qui meurt de se connaître mais vit de se chercher”?

¹¹ Mercé la matita che ho in mano, resto desto, oggi. Vedo, intravedo delle immagini bizzarre che non possono avere nessuna relazione col mio passato: una locomotiva che sbuffa su una salita trascinando delle innumerevoli vetture; chissà donde venga e dove vada e perché sia ora capitata qui!

¹² Si tratta, senza possibilità di dubbio, di una scena primaria delle ore più importanti della vita del narratore in quanto narratore (...) e non è un caso che i brani citati metano precisamente in evidenza il primo strumento usato per scrivere, “la matita” in mano a Zeno, e il secondo l'attività della scrittura.

¹³ One difference seems to lie in the role allotted to the reader. In its concern about writers and about novels, the reader is explicitly or implicitly forced to face his responsibility toward the text, that is, toward the novelistic world he is creating through the accumulate fictive referents of literary language. As the novelist actualizes the world of his imagination through words, so the reader – from those same words – manufactures in reverse a literary universe that is as much his creation as it is the novelist's.

¹⁴ In altre parole, la locomotiva di Zeno è una di quelle immagini rivelatrici non solo e non tanto di tutto in mondo psichico, quanto di un modo estremamente raffinato ed efficace di organizzare la materia narrativa per richiami e ripetizione, correlazioni e analogie, un modo (...) che permette a Svevo di far combaciare la struttura “spaziale” così ottenuta del suo romanzo con l'organizzazione atemporale dell'inconscio del suo narrator-protagonista Zeno.

¹⁵ Scrivendo, anzi incidendo sulla carta tali dolorosi ricordi, scopro che l'immagine che m'ossessionò al primo mio tentativo di vedere nel mio passato, quella locomotiva che trascina una sequela di vagoni su per un'erta, io l'ebbi per la prima volta ascoltando da quel sofà il respiro di mio padre. Vanno così le locomotive che trascinano dei pesi enormi: emettono degli sbuffi regolari che poi s'accelerano e finiscono in una sosta, anche quella una sosta minacciosa perché chi ascolta può temere di veder finire la macchina e il suo traino a

precipizio a valle. Davvero! Il mio primo sforzo di ricordare, m'aveva riportato a quella notte, alle ore più importanti della mia vita.

¹⁶ Aveva una respirazione frettolosa, che io, quasi inconsciamente, imitavo.

¹⁷ Chi ci guarirà dalla mancanza di aria e di spazio? Solamente al pensarci soffoco!

¹⁸ Il verbo *trascinare* connota fatica e sforzo quando è coniugato nella forma attiva, e riluttanza o inevitabilità quando è al passivo. È proprio sfruttando questa doppia connotazione che Zeno sviluppa il suo racconto e la sua autogiustificazione.

¹⁹ Essa subito decise, perché afferrò la mia mano per trattenermi più sicuramente e mi fece entrare. L'emozione m'oscurò la vista e ritengo sia stata provocata non tanto dal dolce contatto di quella mano, ma da quella familiarità che mi parve decidesse del mio e del destino di Augusta. Perciò credo di essere entrato con qualche riluttanza e, quando rievoco la storia del mio primo tradimento, ho il sentimento di averlo compiuto perché trascinatovi.

²⁰ così il mio procedere non poteva essere frenato che dalla mia coscienza.

²¹ La modernità di *La coscienza di Zeno* consiste per me proprio nel fatto che quella rete di connessioni e correlazioni, analizzate finora, oltre a dare una forma apaziale al romanzo contribuisce potentemente e creare una conoscenza molteplice e incerta mentre disgrega l'unità dell'io narratore, sfrangiandone la "coscienza" in una miriade di atteggiamenti, di scelte, di stati d'animo e di motivazioni che solo a fatica, con acrobazie chaplinesche, coesistono in un ordine-desordine "significativo". Mi pare che questa nozione di modernità (...) aggiunga un elemento interpretativo nuovo di conoscenza che produce conseguenze notevoli sull'io e sul testo.

²² È da poco, solo dacché ho steso questa storia dei miei amori con Felicita che mi sono fatto abbastanza oggettivo per giudicare me e lei con sufficiente giustizia.

²³ E così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le aggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. Le mie erano delle invenzioni come quelle della febbre, che cominano per la stanza perché le vedate da tutti i lati e che poi anche vi toccano. Avevano la solidità, il colore, la petulanza delle cose vive. A forza di desiderio, io proiettai le immagini che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo, uno spazio in cui sentivo l'aria, la luce ed anche gli angoli contundenti che non mancarono in alcuno spazio per cui io sia passato.

Quando arrivai al torpore che doveva facilitare l'illusione e che me pareva nient'altroche l'associazione di un grande sforzo con una grande inerzia, credetti che quelle immagini fossero delle vere reproduzioni di giorni lontani. Avrei potuto sospettare subito che non erano tali perché appena svanite, le ricordavo, ma senz'alcun'eccitazione o commozione. Le ricordavo come si ricorda il fatto raccontato da chi non vi assistette. Se fossero stati vere riproduzioni avrei continuato a riderne e a piangerne come quando le avevo avute. E il dottore registrava. Diceva: "Abbiamo avuto questo, abbiamo avuto quello". In verità, noi non avevamo più che dei segni grafici, degli scheletri d'immagini.

²⁴ È da poco, solo dacché ho steso questa storia dei miei amori con Felicita che mi sono fatto abbastanza oggettivo per giudicare me e lei con sufficiente giustizia. Io mi trovavo lì per asserire il mio diritto a quei pochi giorni che ancora mancavano al mio abbonamento. Essa, invece, mi comunicava che io con la mia rinuncia avevo perduto quel diritto. Io credo che se mi avesse proposto di pagare per iniziare subito un novo abbonamento, avrei sofferto meno. Sono sicuro che non sarei scappato.

²⁵ Il dottore presta una fede troppo grande anche a quelle mie benedette confessioni che non vuole restituirmi perché le riveda. Dio mio! Egli non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzogna. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero

di ricorrere al vocabolario! È proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto.

²⁶ Novels such as this which show a character looking at – that is, creating – the novelistic world, mime the mind's ordering process of coding and decoding, ciphering and deciphering. And the essence of literary language lies not in its conforming to the kind of statement found in factual studies, but in its ability to create something new, a coherent, motivated universe. Svevo's hero in *La coscienza di Zeno*, thinking that he can be the novelist of his own life, learns that to recapture the past is to structure it, to falsify it, to invent it, in short, as if it belonged to someone else. Later in "Il vecchione", the only part of the past that Zeno actually can recall as real is what he wrote down – that is, in part invented due to his linguistic limitations: a native Triestine-speaker, Zeno can only relate in Italian those parts of his world for which he has sufficient vocabulary.



CONCLUSÃO

Metamorfosis: Narciso não morreu

Enfim, chegamos ao término deste estudo e, com o intuito de concluí-lo, passemos à recapitulação do percurso estabelecido por nossa análise.

A pergunta de pesquisa lançada em nossa introdução foi: como o narcisismo literário se manifesta nos textos svevianos (*A consciência de Zeno* e “O meu ócio”)? Com a finalidade de responder a tal questão, propusemos as análises que se espalharam por quatro capítulos. Nesses capítulos, buscamos desvendar os fios que uniam a reflexividade, manifestada tanto na estrutura da narrativa, quanto na preocupação demonstrada pela personagem principal em perscrutar a si mesma. A reflexividade ainda se manifestava na consciência demonstrada pelo processo literário. Nesse ponto, pudemos observar uma preocupação colossal com as redes relacionais que ligam a narrativa, de modo falsamente desproposital, à função crítica, entranhada em meandros que procuravam ocultar (fuga) a sua porção consciente, mas que, por outro lado, buscavam (procura) meios de investigar a própria obra como objeto de interesse do fazer literário (espelhamento).

Rememoremos cada um dos quatro capítulos à guisa de conclusão.

No primeiro capítulo, fizemos a aproximação entre os dois textos de Svevo (romance e conto), com a finalidade de investigar se realmente havia uma relação intrínseca entre ambos. Com o auxílio do estudo de Dallembach (1979), pudemos observar que o conto se relacionava com o romance por meio da autotextualidade, que consiste na retomada que o autor faz de suas próprias obras. Em uma obra nova, é instituída uma relação fortemente vinculada a uma outra obra anterior.

A autotextualidade, assim como pudemos observar, se manifesta nas obras svevianas a partir da retomada explícita de personagens e fatos ocorridos no romance. Além das retomadas explícitas, vimos a ocorrência de retomadas mais discretas, que, a nosso ver, constituem o maior indício da autotextualidade. Essas pequenas marcas, que talvez passassem despercebidas, são as pistas que unem as duas obras svevianas por meio de um vínculo importantíssimo: o desejo ficcional pela escrita. Esse desejo, não declarado abertamente no conto, retoma o ato ficcional de escrever tão presente no romance, atualizando-o. Ao fazê-lo, o conto une-se ao romance por meio da autocitação, reverberando, em consequência, a preocupação com a escrita, revisitada em “O meu ócio” também com o intuito de resgatar o passado, retificando-o ou ratificando-o.

Concluimos, com o estudo sobre a autotextualidade, que a auto-referência entre o romance *A consciência de Zeno* e o conto “O meu ócio” é fundamentalmente mantida pelo desejo ficcional de escrever manifestado por Zeno^{p1/p2}. Além disso, pudemos verificar que a autocitação é fator essencial no percurso que nos levará ao narcisismo literário presente nas obras svevianas. Na medida em que recria uma obra e, conseqüentemente, todas as suas personagens e situações, a autocitação recria também o discurso subjacente no romance: a consciência literária.

O estudo realizado tendo como base a Semiótica greimasiana gerou o segundo capítulo, “Casa de espelhos: estruturas reflexivas”, e teve como motivação a intenção de perscrutar o alicerce dos textos de Svevo, buscando demonstrar que, a partir da oposição fundamental estabelecida entre as figuras *Vida vs. Morte*, estruturava-se uma grande teia de relações constitutivas do romance.

Tendo em mãos essa hipótese, demos o primeiro passo nos caminhos semióticos, desmembrando as duas narrativas em três níveis: fundamental, narrativo e discursivo. No primeiro deles, confirmamos nossa hipótese de que o romance realmente se construía sobre

dois pilares, melhor dizendo, duas categorias básicas: *Vida e Morte*. Essas categorias, por sua vez, instituíam redes que uniam personagens em PNs, nos quais se observou uma grande recorrência à categoria *Morte*, disfórica tanto no romance quanto no conto.

Os PNs estudados mostraram que, na maioria das vezes, as situações eram meras recriações umas das outras. Esse fato justificou a instituição, por nossa parte, de um PD em que se procurou analisar a relação de Zeno^{p1} e de Zeno^{p2} com o narrador, seu espelho ficcional. Dessa relação, como pudemos observar, surgiam os questionamentos, partidos do protagonista, nos quais se podia observar a busca pela auto-análise que reverberava, no nível discursivo, um “desalinho” entre as vozes do protagonista e do enunciador.

Investigando as vozes da enunciação e do enunciado, observamos uma “disputa” entre a tendência de Zeno^{p1} e Zeno^{p2} de se esconder atrás de máscaras e o prazer de Zenoⁿ¹ e Zenoⁿ² de fazer cair essas mesmas máscaras. A voz da enunciação adquiria, assim, grande força dentro dos textos, fato que nos chamou a atenção justamente por ocultar o uso de uma instância narrativa (a personagem) com o intuito de se fazer surgir e firmar outra (o narrador).

Em “*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*”, discorremos sobre o humorismo presente na configuração de Zeno^{p1/p2}. Segundo Pirandello (1996), o humorismo demonstra algo mais que a ironia, pois se firma sobre a consciência dos contrários. O protagonista, embora procure demonstrar desconhecer as contradições sobre as quais se firma, deixa transparecer a discrepância entre os seus desejos próprios e os deveres impostos pela sociedade.

A oposição existente entre os desejos individuais e os deveres coletivos, une-se às categorias semânticas *Vida e Morte*, agora acrescidas por outras figuras que também se manifestam no corpo dos textos svevianos (*centro e margem, saúde e doença, superioridade e inferioridade, luz e sombras, verdade e mentira*). Essas figuras, por sua

vez, permeiam as contraditórias ações e pensamentos de Zeno^{p1/p2}, que se perdem entre proposições e promessas feitas, mas nunca cumpridas e entre desejos que, ao serem negados, tornam-se cada vez mais intensos.

A atenção dispensada em observar o outro levou-nos a analisar também a auto-observação efetuada por Zeno^{p1/p2}. Pudemos verificar que a angustiante consciência de sua existência resultava em um modo de narrar entrecortado por digressões, justificativas e desculpas que apontavam, de modo muito claro, a construção textual, uma vez que faziam emergir a voz da enunciação. Mais uma vez nos deparamos com a concorrência entre as vozes do locutor e da enunciação a criar significados dentro dos textos.

Concluimos, portanto, que as categorias *Vida* e *Morte* atuam também no sentido de reforçar a categoria tímica da disforia na medida em que afirmam todas as figuras disfóricas (*margem, doença, sombra, inferioridade e mentira*) que fazem parte do discurso construído pelo enunciado e, portanto, por Zeno^{p1/p2}. Ao apontar disforicamente para Zeno^{p1/p2}, o texto, automaticamente, aponta euforicamente para Zeno^{n1/n2}, consagrando a este e, conseqüentemente, à enunciação, as figuras positivas (*centro, saúde, luz, superioridade e verdade*), o que, mais uma vez aponta para uma consciência do ato de escrever nas narrativas svevianas.

No capítulo, “Narciso-flor ou o nascimento da ficção narcisista”, partimos para a junção dos estudos feitos nos capítulos anteriores. Com o intuito de desvelar totalmente os meios pelos quais se dá o narcisismo literário nas obras *A consciência de Zeno* e “O meu ócio”, fizemos uso dos estudos empreendidos por Linda Hutcheon (1984), que mostravam a forma pela qual a literatura, curiosa, como Narciso, olha para si mesma, inaugurando um novo modo de se conceber.

No que se refere à modernidade de Zeno, estilizado (característica de obras e personagens da terceira fase da Modernidade) e sedento por autoconhecimento, pudemos uni-lo à tendência de a narrativa também buscar seu autoquestionamento.

A fixação demonstrada pela narrativa em caracterizar um *eu* (Zeno^{p1/p2}) que termina por não se caracterizar, apontou para a possibilidade de não ser realmente esse o foco central do romance e do conto. Demos início, assim, à análise desse discurso semi-oculto nas narrativas.

Como a metalinguagem expressava-se explicitamente somente em pontos esparsos dos dois textos, concluímos que a construção narcisista sveviana dava-se de outro modo, construído pela própria narrativa.

A nosso ver, a preocupação, demonstrada na criação dos textos svevianos, de interligar, relacionar e fazer referências entre personagens e protagonista ocultava o desejo de colocar como questão principal tanto o desejo ficcional de escrever manifestado por Zeno, quanto a importância do fazer literário, manifestada pelos próprios textos de Svevo.

A procura ficcional (encenada por Zeno^{p1/p2}) metamorfoseou-se na procura pela ficcionalidade (concretizada pelas narrativas). O discurso do enunciado serviu como matéria para que o discurso da enunciação se sobrepusesse ao primeiro. O ato ficcional de escrever porta, assim, a chave para a evidenciação do narcisismo literário nas obras de Svevo. A enunciação, com a finalidade de se colocar como regente de um processo em que a sua presença é a real organizadora da narrativa, faz uso de uma personagem (Zeno^{p1}) que cumpre uma indicação médica de escrever um diário.

Concluímos, nesse capítulo, que o ato ficcional de escrever, feito por Zeno^{p1/p2}, é a sua única possibilidade de cura, de revitalização do passado. Por outro lado, ao cumprir seu papel ficcional de reviver o passado, Zeno^{p1/p2} viabiliza a existência de Zeno^{n1/n2}, que sai da obra como a verdadeira força criativa tanto do romance, quanto do conto.

Foram essas as idéias centrais dos capítulos que compõem esta dissertação.

Finalmente, temos a dizer que as obras *A consciência de Zeno* e “O meu ócio” cumprem fielmente o propósito de executar seus papéis enquanto ficções narcisistas. Ao se construírem sobre as categorias fundamentais *Vida* e *Morte*, as duas narrativas deflagram campos disfóricos e campos eufóricos dentro de si mesmas e colocam também em oposição o narrador e a personagem principal, fazendo de Zeno^{p1} e Zeno^{p2} uma espécie de brinquedo, que serve aos propósitos do enunciatador.

Essas várias oposições expõem a consciência dos textos enquanto construtos. A morte da personagem principal, figurativizada pelo término da ficção, dentro das obras que se fecham, ao final da leitura, propaga a fundação da vida da voz do enunciado, que sai dessas mesmas obras portador do *status* de criador e controlador.

A busca ficcional de Zeno^{p1/p2} é semelhante ao percurso da busca do romance e do conto. Enquanto a personagem busca inutilmente, por meio da revitalização do passado, burlar sua fragmentação, o romance e o conto, por meio do estilhamento da própria personagem encontram a matéria necessária para que sejam vistos como obras de arte. Sem que houvesse inocência em momento algum, o modo de narrar instituído pelo autor forjou-se em frio metal, que possibilitou o percurso consciente de uma narrativa que se volta sobre si mesma e tem como fulcro seu próprio processo construtivo.

A consciência de Zeno e “O meu ócio” não demonstram possuir inocência em seus processos criativos. A inocência pode partir do leitor, que não se dá conta de que, ao ler essas duas obras, entra num redemoinho significativo, que o leva de volta ao início delas, assim como a figura da cobra que engole o próprio rabo ou a da pintura de Caravaggio. Retornemos aos nomes dessas obras. Atentemos para o fato de que, já em seus títulos, as obras portam a sua resolução. A consciência de Zeno, de que fala o romance, não é aquela da personagem, que não tem consciência de que está inserida em um propósito maior, mas

sim a consciência do Zeno narrador e também de Svevo que, magistralmente, camuflam-se na empreitada psicanalítica de Zeno personagem, tentando fazer parecer ao leitor que o romance tratará das neuroses da personagem principal, quando na verdade trata de si mesmo, de seu processo de construção.

O mesmo ocorre com o título do conto. O ócio vivido ficcionalmente pela personagem Zeno é o pressuposto a partir do qual o protagonista resolve reviver mais uma vez seu passado, mas por outro lado, temos ainda a presença da voz da enunciação fazendo parecer ao leitor que o cerne ficcional do conto recai sobre o propósito de narrar a ociosidade do protagonista. Na verdade, o enunciado faz uso desse falso propósito para novamente colocar-se no texto. O nome “O meu ócio” é pronunciado pelo autor, que se diverte em contradizer e usar a personagem homônima como matéria para fazer literatura. Assim como a ociosidade da personagem principal se manifesta na tentativa de rejuvenescer, a ociosidade do autor se manifesta na obsessão pelo desejo de escrever, pelo prazer de construir literatura.

Assim, concluímos que as obras *A consciência de Zeno* e “O meu ócio”, embora tenham sido escritas em um período cuja maioria das preocupações recaíam sobre a beleza estética da escrita e não sobre seu próprio fazer, são representantes do ápice do terceiro momento da modernidade. Ao plasmar a narrativa e a crítica sobre a narrativa de modo tão natural, essas obras mostraram a preocupação narcisista, tão presente em obras atuais, já incorporada nas obras de Svevo.



BIBLIOGRAFIA

ÁLVAREZ, R. H. O autor implícito e a instauração da ironia em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Stylos - Revista do Programa de Pós-graduação em Letras*. São José do Rio Preto, v.1, p. 135-155, 2000.

ARAGÃO, V. O estilhaçamento de Narciso na modernidade. In CARDOSO, Z. de. *Mito, religião e sociedade*. Rio de Janeiro: SEBC, 1991.

ARRIGUCCI JR. D. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARILLI, R. *La linea Svevo - Pirandello*. 2.ed. Milano: Mursia, 1988.

BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 1994.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução Grupo Casa. Bauru: EDUSC, 2003.

BIASIN, G. P. La locomotiva di Zeno. In BUCCHERI, M; COSTA, E. *Ítalo Svevo tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995.



BINNI, W. *La polemica sul "Caso SVEVO" e i primi approfondimenti critici: dal Montale al Devoto, da Fogazzarro a Moravia – i classici italiani nella storia della critica*. Firenze: Nuova Italia, 1977. p. 136-149. v. III.

BON, A. *Come leggere La coscienza di Zeno di Italo Svevo*. Milano: Mursia, 1977.

BOSI, A. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.65-87.

BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, L. H. *A ponta do novelo*. Uma interpretação de *Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

CINTRA, I. A. *A retórica da narrativa em Machado de Assis (Esaú e Jacó)*. Tese de doutorado. São Paulo: 1985. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CONTINI, G. *Il quarto romanzo di Svevo*. Torino: Guilio Einaudi Editore, 1980.

DALLEMBACH, L. Intertexto e autotexto. In JENNY, L. *Poétique: Revista de teoria e análise literárias*. Livraria Almedina: Coimbra, 1979.

- DISCINI, N. *Intertextualidade e conto maravilhoso*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
- DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Tradução de Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Tradução de Atilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FEDERICI, C. L'eccezionalità e l'ex-centricità dei protagonisti sveviani. In BUCCHERI, M; COSTA, E. *Ítalo Svevo tra moderno e postmoderno*. Ravenna: Longo Editore, 1995.
- FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise e outros estudos*. Tradução de Durval Marcondes et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- FOUCAULT, M. *Arquiologia do saber*. Tradução de L. F. Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GAMA, R. O drama da linguagem. *Cult*, nº 18, São Paulo: Lemos Editorial, janeiro/1999, p. 41-43.
- GENETTE, G. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GHIDETTI, E. *Italo Svevo: La coscienza di un borghese triestino*. Roma: Riuniti, 1992.
- GIUDICE, A. & BRUNI, G. *Problemi e scrittori della letteratura italiana*. Torino: Paravia, 1973. 3 v.
- GUIDOTTI, A. *Zeno e i suoi doppi: le commedie di Svevo*. 2.ed. Pisa: ETS, 1990.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. Tradução de Aquira Osakabe e Izidoro Blinkstein. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.



____. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. Tradução de Ignacio de Assis Silva. *Significação - Revista brasileira de semiótica*, Araraquara, n.4, jun.1984.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s/d.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HOCKE, G. R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HORN, V. *Tommaso Landolfi e a ficção narcisista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, 2000.

HUTCHEON, L. *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. New York e London: Methuen, 1984.

JUNG, C. G. *The archetypes and the collective unconscious*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1968.

LANDOWSKI, E. *A sociedade refletida*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/PONTES, 1992.

LAURETIS, T. de *La sintassi del desiderio: struttura e forme del romanzo sveviano*. Ravenna: Longo, s/d.

LUTI, G. *Italo Svevo ed altri studi sulla letteratura italiana del primo novecento*. Milano: Lerici, 1961.

MAIER, B. *Italo Svevò*. 3 ed. Milano: Mursia, 1971.

MAZZACURATI, G. Dentro il silenzio di Svevo. In BOTTI, F. P. et al. *Il secondo Svevo*.

Napoli: Liguori, 1982.

MOTTA, S. V. Memórias póstumas de Brás Cubas: uma questão de forma e de filiação. In *Itinerários, Revista e Literatura do Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos literários*. Araraquara, nº 15-16, p.195-219, 2000.

ORLANDI, E. P.; GUIMARÃES, E. R. J. Unidade e dispersão: uma questão do texto e do sujeito. In: *Cadernos PUC*, São Paulo: 1986

PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PIRANDELLO, L. *Sei personaggi in cerca d'autore*. 3ed. Roma: Newton, 1993

_____. *O humorismo*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

NÖTH, W. *Semiótica do século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

NUNES, B. *O tempo na narrativa*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

RANDAZZO, S. *A criação dos mitos na publicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996

RAMOS, M.C.T. *A representação em Memórias Póstumas de Brás Cubas e A Consciência de Zeno*. São José do Rio Preto: 2001. Tese (Doutorado) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto.

_____. *Mitos: perspectivas e representações*. Campinas: Editora Alínea, 2005.

REIS, C. & LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, A. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SVEVO, I. *La coscienza di Zeno*. Milano: Garzanti, 1975.

_____. *A consciência de Zeno*. 2.ed. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.



SVEVO, I. *La coscienza di Zeno e continuazioni*. Torino: Einaudi Tascabili, 1990.

____. *Argo e seu dono: contos e novelas breves*. Tradução de Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Verrecchia Editores, 2001.

VICENTINI, M. T. *Encontro com Svevo*. São Paulo: 1984. Tese (Doutorado em Letras – Área de Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

ANEXO - "O MEU ÓCIO"

Italo Svevo

Tradução: Liliana Laganá

Já o presente, não se pode procurá-lo nem no calendário nem no relógio, que se olham apenas para estabelecer a própria relação com o passado ou para nos encaminhar com uma aparência de consciência rumo ao futuro. Eu, as coisas e as pessoas que me cercam somos o verdadeiro presente.

Meu presente se compõe ele também de vários tempos: um primeiro longuíssimo presente: o abandono dos negócios. Dura há oito anos. Uma inércia comovente. Vêm em seguida acontecimentos importantíssimos que o fracionam. O matrimônio de minha filha, por exemplo, um acontecimento do passado que se insere no outro longo presente, interrompido - ou talvez renovado ou, melhor, corrigido - pela morte de seu marido. O nascimento de meu netinho Umberto, também longínquo porque o presente em relação a Umberto é o afeto que sinto por ele agora, uma sua conquista de que ele nada sabe e acredita ser-lhe de direito por nascimento. Ou será que acredita em alguma coisa de modo geral, aquela minúscula alma? Meu presente em relação a ele é exatamente seu passo pequeno e seguro, interrompido por medos angustiantes, logo curados pela companhia de brinquedos, quando não consegue conquistar a assistência da mãe ou a há, o avô. Meu presente é também Augusta como ela é agora - coitadinha! - com seus bichos, cães, gatos e pássaros, e sua eterna indisposição da qual não quer se curar com a devida energia. Faz o pouco que lhe prescreve o doutor Raulli e não quer ouvir nem a mim - que com força descomunal consegui vencer a mesma tendência, a descompensação do coração - nem a Carlo, nosso sobrinho (o filho de Guido) que voltou há pouco da universidade e conhece portanto os mais modernos medicamentos.

Claro, grande parte do meu presente provém da farmácia. Este presente começou numa época que não saberia precisar, mas foi a todo momento cortado por medicamentos e conceitos novos. Onde foi parar o tempo em que eu acreditava providenciar a todas as necessidades de meu organismo ingerindo toda noite uma boa dose de pó de alcaçuz composto ou aqueles simples bromatos em pó ou em solução? Agora com a ajuda de Carlo tenho à disposição meios de luta bem diferentes contra a doença. Carlo me diz tudo que sabe, e eu, ao contrário, não digo tudo aquilo que imagino, porque temo que ele não esteja de acordo comigo e destrua com suas objeções o castelo que consegui construir com tanto esforço e que me concede uma tranquilidade, uma segurança que as pessoas da minha idade geralmente não possuem. Um verdadeiro castelo! Carlo acredita que eu aceito tão prontamente cada sugestão sua por confiança nele. Imagine! Eu sei que ele sabe muitas coisas e procuro aprendê-las e praticá-las todas, mas com discricção. Minhas artérias estão em desordem e disso não há dúvidas. No verão passado minha pressão sanguínea chegou a 24. não sei se por causa disso ou de outra coisa, aquele foi um período de profundo desânimo. Por fim o iodato em grandes doses e depois outro específico de que não me lembro o nome baixaram a pressão a 16, onde permanece até agora... Parei um momento de escrever para ir medi-la na maquininha que tenho sempre pronta em minha mesa. É 16 mesmo! Antes sentia-me sempre ameaçado pelo golpe apoplético que sentia chegar a qualquer momento que sentia chegar a qualquer momento. A proximidade da morte não me tornava realmente bom, porque amava pouco todos aqueles que não eram ameaçados pelo golpe e tinham o aspecto de gente segura que se condói, se compadece e se diverte.

Mas, guiado por Carlo, eu curei também órgãos que de maneira alguma haviam pedido ajuda. Mas é claro que cada órgão meu pode se sentir casado após tantos anos de

trabalho e lhe faz bem ser ajudado. Eu envio o socorro não pedido. Muitas vezes, quando chega a doença, o médico suspira: fui chamado tarde demais! Portanto é melhor prevenir. Não posso correr o risco de acabar como o filho de um amigo meu que, aos 32 anos, em plena saúde, um belo dia ficou amarelo feito um melão e um ataque violento de icterícia e depois morreu em quarenta e oito horas. "Nunca tinha ficado doente". Dizia-me o pobre pai, "era um colosso e teve que morrer". Muitos colossos acabam mal. Eu reparei nisso e fico bem contente de não ser um colosso. Mas a prudência é uma coisa boa, e toda segunda-feira mando de presente para meu fígado uma pílula que o protege de súbitas doenças agudas, pelo menos até a segunda-feira seguinte. Os rins são vigiados por mim com análises periódicas e até agora não deram sinal de estarem enfermos. A dieta exclusivamente à base de leite, às terças-feiras, me dá uma segurança para o resto da semana. Seria demais se outras pessoas que nunca pensaram nos rins os tivessem em funcionamento perfeito ao passo que eu, que toda semana ofereço a eles um sacrifício, viesse a ser retribuído repentinamente com uma surpresa como a que teve o pobre Copler.

Há cinco anos, mais ou menos, eu fui incomodado por uma bronquite crônica que me impedia o sono e me obrigava muitas vezes a pular da cama e passar, toda noite, várias horas sentado na poltrona. O doutor não quis dizer, mas se tratava de uma fraqueza cardíaca. Raulli prescreveu-me então para de fumar, emagrecer e comer pouca carne. Tendo em vista que para de fumar era difícil, tentei completar a prescrição renunciando totalmente à carne. Emagrecer tampouco era fácil. Eu pesava então noventa e quatro quilos. Em três anos consegui diminuir dois quilos, portanto para chegar ao peso desejado por Raulli eu ainda precisaria de dezoito anos. Mas é meio difícil comer pouco, quando é preciso abster-se da carne.

Devo confessar que devo meu emagrecimento exatamente a Carlo. Foi um de seus primeiros sucessos de cura. Ele me propôs pular uma de minhas três refeições cotidianas e eu resolvi sacrificar o jantar, que em Trieste é às oito da noite, diferentemente dos outros italianos que fazem refeição ao meio-dia e jantam às sete. Todo dia eu faço jejum por dezoito horas ininterruptas.

Comecei a dormir melhor. Logo percebi que o coração, não mais ocupado pelo esforço da digestão, podia dedicar cada batida a irrigar as veias, a afastar os detritos do organismo, a alimentar principalmente os pulmões. Eu, que já experimentara a horrenda insônia, a agitação enorme de quem almeja a paz e exatamente por isso a perde, deitava inerte esperando tranqüilo o calor e o sono que chegava longo, um verdadeiro parêntese na vida desgastante. O sono após uma lauda refeição é bem diferente: o coração fica cuidando da digestão, sendo exonerado de qualquer outro cuidado.

Provou-se assim, antes de mais nada, que eu era mais apto a me abster do que a me moderar. Era mais fácil não jantar de vez do que me limitar a comido no almoço e de manhã. Nessas refeições já não havia restrições. Duas vezes ao dia eu podia comer quanto quisesse. Isso não fazia mal, porque depois seguiam-se 18 horas de autofagia. Num primeiro momento o almoço de macarrão e legumes era completado por alguns ovos. Depois os suprimi também, não por desejo do Raulli ou de Carlo, mas por causa dos conselhos ajuizados de um filósofo, Herbert Spencer, que descobriu certa lei pela qual os órgãos que - por superalimentação - se desenvolvem muito rapidamente são menos fortes do que os que empregam maior tempo para crescer. Tratava-se de crianças, é certo, mas estou convencido que a mudança é ela também um desenvolvimento, e que mesmo um menino de setenta anos faz bem em amar seus órgãos em vez superalimentá-los. Depois Carlo concordou com meu teorema, aliás às vezes ele quer fazer acreditar ter sido invenção dele.

Nesse esforço por renunciar ao jantar foi de grande utilidade o fumo com o qual, pela primeira vez me reconciliei-me também em teoria. O fumante sabe jejuar melhor que os outros. Uma boa tragada adormece qualquer apetite. É ao fumo mesmo que eu acredito ser devedor por ter conseguido reduzir o peso do meu corpo a oitenta quilogramas. Uma grande tranqüilidade, a de fumar agora por medida de saúde. Fuma-se um pouco mais, tendo a consciência perfeitamente tranqüila. No fundo a saúde é um estado realmente miraculoso. Alcançado pela colaboração de vários órgãos cujas funções conhecemos, mas nunca por completo (como admite até Carlo que tem toda a ciência, inclusive a da nossa ignorância), deve-se supor que a saúde perfeita jamais exista. Caso contrário, seria ainda mais miraculoso o fato de ela acabar.

As coisas que se movem poderiam mover-se eternamente. Por que não? Não é esta a lei no céu, onde certamente está em vigor a mesma lei que nesta terra? Mas eu sei que desde o nascimento também a doença é prevista e preparada. Desde o início algum órgão é mais fraco, trabalha com certo esforço e obriga a certo esforço algum órgão fraterno, e onde há esforço gera-se a fadiga e portanto, enfim, a morte.

Por isso, só por isso, a doença seguida de morte não revela nenhuma desordem na nossa natureza. Eu sou ignorante demais para saber se lá no céu, como aqui na terra, também existe, afinal, a possibilidade da morte e da reprodução. Sei apenas que alguma estrela, e também algum planeta, possui movimentos menos completos. É claro que um planeta que não gira sobre si mesmo é manco, ou cego, ou corcunda.

Mas entre nossos órgãos existe um que é o centro, quase o sol de um sistema planetário. Até poucos anos atrás acreditava-se que era o coração. A esta altura todos sabem que nossa vida depende do órgão sexual. Carlo torce o nariz diante das operações de rejuvenescimento, mas ele também demonstra todo o respeito quando se fala de órgãos sexuais. Ele diz: se se chegasse a rejuvenescer os órgãos sexuais, na certa todo o organismo rejuvenesceria. Isto não foi possível aprender. Eu o saberia por mim mesmo. Mas não se conseguirá. É impossível. Só Deus sabe qual seria o efeito do implante da glândula do macaco. Talvez o sujeito operado, ao ver uma bela mulher, se sentisse induzido a subir na árvore mais próxima. E este também é um ato bastante juvenil.

É fácil entender: a mãe natureza é maníaca, tem a mania da reprodução. Mantém em vida um organismo enquanto tem esperanças de que ele se reproduza. Depois o mata, e o faz nos modos mais diversos, por aquela outra sua mania de permanecer misteriosa. Ela não gostaria de revelar seu pensamento recorrendo sempre à mesma doença para eliminar os velhos. Uma doença que torne clara a razão de nossa morte, um pequeno câncer sempre no mesmo lugar.

Eu sempre fui muito empreendedor. Excluída a operação, eu quis enganar a mãe natureza e fazer-lhe acreditar que ainda estava apto à reprodução, e arranjei uma amante. Foi esta a relação mais calma que tive em minha vida: antes de mais nada não a senti como um erro, ou como uma traição a Augusta. Um sentimento bizarro este: parecia-me que arranjar uma amante era uma decisão equivalente à de entrar numa farmácia.

Depois, naturalmente, as coisas se complicaram um pouco. Acaba-se por entender que uma pessoa inteira não pode ser usada como medicamento: é um medicamento complexo que contém também uma forte proporção de veneno. Eu não era ainda muito velho. É uma história de três anos atrás e eu tinha portanto 67 anos: não era ainda um ancião. Por isso também meu coração, que como órgão de importância secundária não deveria entrar na aventura, acabou participando dela. E assim aconteceu que por alguns dias augusta também acabou por obter algumas vantagens da minha aventura e foi acariciada, amada, compensada como na época de Carla. O curioso é que ela não ficou surpreendida, nem percebeu a novidade. Ela vive em sua grande calma e acha normal eu

me ocupar dela menos que no passado, mas essa nossa atual inércia não diminui nossa ligação, que foi sendo tecida com carícias e palavras afetuosas. Estas carícias e palavras afetuosas não precisam ser repetidas para que continue, para que exista em algum lugar uma ligação sempre viva entre nós, e sempre igualmente íntima. Quando um dia para acalmar minha consciência, segurei-lhe o queixo e a olhei longamente nos olhos fiéis, ela com abandono se aproximou e me ofereceu os lábios: "Sempre afetuosos você" Na hora fiquei um pouco surpreso. Depois olhando com atenção o passado, percebi que de fato em mim o afeto nunca faltara de modo a negar o amor antigo que sentira por ela. Eu até a abraçava meio distraído toda noite antes de fechar os olhos ao sono.

Foi bastante difícil a mulher que eu procurava. Em casa não havia nenhuma que se adaptasse a tal fim, além de que eu era contrário a sujar minha casa. Eu só o faria pela necessidade em que me encontrava de lograr mãe natureza, de maneira que ela não pensasse ter chegado o momento de me mandar a doença final, e por uma grande, enorme dificuldade de encontrar fora de casa aquilo que seria bom para mim, um velho ocupado com economia política. Mas não tinha jeito mesmo: em minha casa a mais bela mulher era Augusta mesmo. Havia uma garotinha de quatorze anos que Augusta empregava para alguns serviços. Entendi que, se me aproximasse dela, mãe natureza não acreditaria em mim e me eliminaria rapidamente com aquele raio que também está sempre à sua disposição.

É inútil contar como encontrei Felicita. Eu, por cuidado de saúde, ia todo dia me abastecer de cigarros muito além da Piazza Unità, o que implicava a obrigação de um passeio de mais de meia hora. A venderora era uma mulher velha, mas a proprietária da tabacaria, que lá passava várias horas por dia para tomar conta, era Felicita, uma moça de uns vinte e quatro anos. No começo pensei que herdara a tabacaria; bem depois soube que a havia comprado com seu dinheiro mesmo. Foi lá que a conheci. Logo nos entendemos. Era uma loirinha que se vestia com muitas cores, tecidos que não pareceram caros, mas sempre novos e muito vistosos. Era orgulhosa da própria beleza, feita de uma cabecinha pequena aumentada por cabelos cortados curtos mas bem crespos e um corpinho gracioso, muito reto, como se dentro tivesse uma vareta um pouco caída para trás. Logo percebi seu gosto pelas cores variadas. Em casa esse gosto revelava-se por inteiro. Por vezes a casa não ficava muito aquecida e um dia registrei as cores de suas roupas: um lenço vermelho amarrado do jeito das nossas camponesas, um xale de brocado amarelo nos ombros, um penhoar bordado em vermelho, amarelo e verde sobre a saia azul e um par de pantufas de lã de várias cores. Uma verdadeira figurinha oriental, ao passo que o rostinho pálido era bem dos nossos lados, com aqueles olhos que olhavam coisas e pessoas atenciosamente para delas tirar toda a vantagem possível. Assim, logo foi estabelecida uma mensalidade, e para dizer a verdade tão alta que com tristeza comparei àquelas tão mais suaves de antes da guerra. E a cara Felicita já no dia 20 do mês começava a falar do salário que ia vencer, o que atrapalhava boa parte do mês. Ela foi sincera, transparente. Eu o fui menos, e ela nunca soube que eu chegara a ela após ter estudado textos de medicina.

Eu também logo esqueci isso. Devo dizer que agora sinto falta daquela casa bem simples, com exceção do quarto arrumado com bom gosto, com o luxo correspondente ao que eu pagava, de cores muito sérias e pobre de luz, em que Felicita aparecia como um flor de variadas cores. Havia um irmão de Felicita que morava na mesma casa: um homem muito sério, bom operário, técnico em eletricidade, que ganhava bastante bem por dia. Tinha a aparência fraca, mas não era por esse motivo que não se casara, mas por economia, como foi fácil entender. Eu falava com ele toda vez que Felicita o chamava para verificar a segurança da luz no nosso quarto. Descobri que irmão e irmã estavam associados para

juntar uma certa quantia o mais rápido possível. Felicita levava uma vida muito séria entre a tabacaria e a casa, e Gastone entre a oficina e a casa. Felicita devia ganhar muito mais que Gastone mas isso não importava, pois - como soube mais tarde - a ajuda daquele irmão parecia-lhe necessária. Fora ele a organizar aquele negócio da tabacaria, que se mostrou um bom emprego de dinheiro. Ele estava tão convencido de levar a vida de homem correto que tinha acentos de desprezo por todos aqueles operários que gastavam tudo o que ganhavam sem pensar no amanhã.

Em suma, estava-se bastante bem juntos. O quarto, tão sério, mantido com muito cuidado, lembrava um pouco a ambulância do médico. Só que Felicita era um remédio um pouco amarginho demais, que precisava ser engolido sem dar tempo aos órgãos do paladar de saboreá-lo demais. Logo desde o início, aliás antes de fazer aquele contrato e para encorajar-me a fazê-lo, juntando seu corpo ao meu, ela me disse: "Pode ter certeza de que você não me dá nojo". Era bastante doce porque dito com muita doçura, mas fiquei estarrecido. Na verdade eu nunca havia pensado que não dava nojo. Aliás pensava ter voltado ao amor, do qual por muito tempo me abstera por uma falsa interpretação das leis da saúde, para dar-me, entregar-me a quem me desejasse. Essa seria a verdadeira prática saudável a que eu aspirava, e que de outro modo seria incompleta e pouco eficiente. Mas, apesar do dinheiro que eu pagava para a cura, não ousei explicar isso a Felicita. E ela muitas vezes, entregando-se a mim, a estragava com total ingenuidade: "Curioso! Você não me dá nojo". Um dia, com a brutalidade de que sou capaz em certas circunstâncias, murmurei-lhe docemente no ouvido; "Curioso! Nem você me dá nojo!". Isso a fez rir tanto que a cura foi interrompida.

No entanto eu às vezes, para me reerguer, para me sentir mais seguro, mais digno, mais alto, para esquecer ter dedicado uma parte de minha vida ao esforço de não dar nojo, ousou vangloriar-me comigo mesmo que Felicita, em algum breve instante de nossa relação, me amou. E quando procuro uma sua sincera expressão de afeto, não a encontro nem na doçura sempre imutável com que ela me recebia toda vez, nem em seus cuidados maternos com que ela me protegia das correntes de ar, nem, uma vez, em seu zelo em me cobrir com uma capa do irmão e emprestar-me o guarda-chuva, porque enquanto estávamos juntos desabara uma tempestade, mas lembro um murmúrio sincero: "Como você me dá nojo! Como você me dá nojo!"

Um dia em que falava de medicina com Carlo, como de costume, ele me disse: "Você precisaria de uma jovem que sofra de gerontomania". Quem sabe? Não confessei ao Carlo, mas uma jovem assim eu a encontrara uma vez, e depois a perderei. Só que não acredito que fosse uma gerontomaníaca sincera. Arrancava-me dinheiro demais para se acreditar que ela me amava realmente com sou.

Foi na certa a mulher mais cara que conheci em minha vida. Estudava com serenidade, com aqueles seus lindos olhos serenos, amiúde semicerrados para espiar melhor, até que ponto eu me deixaria saquear. No começo e por longo tempo contentou-se exatamente com a mensalidade que porque eu, não totalmente em suas mãos pela força do hábito, fazia entender que me recusava a despesas maiores. Tentou várias vezes colocar a mão no meu bolso e a retirou para não se expor ao risco de me perder. Mas depois, uma vez, conseguiu. Obteve de mim o equivalente a um casaco de pele bastante caro, que depois nunca vi. Uma vez quis que eu pagasse um vestido, um modelo de Paris que depois me mostrou. Mas, por mais cego que eu fosse, seus vestidos coloridos não se esqueciam, e descobri tê-la já visto usando aquele vestido. Era uma mulher econômica e fingia o capricho só porque pensava que um homem entende mais facilmente o capricho do que a avareza de uma mulher. E eis como, contra minha vontade, a relação acabou.

Eu podia vê-la duas vezes por semana em horas determinadas. Aconteceu que uma terça-feira, após ter-me encaminhado para ir à casa dela, descobri que ficaria melhor sozinho. Voltei ao meu escritório e serenamente dediquei-me no gramofone à IX sinfonia de Beethoven.

Depois, na quarta-feira, não sentia na verdade tanto necessidade de Felicita, mas foi exatamente minha avareza que me empurrou até ela. Eu pagava uma mensalidade bastante alta e, não aproveitando dos meus direitos, num certo sentido acabava pagando caro demais. É preciso reconhecer também que quando começo uma cura eu sou muito consciencioso em aplicá-la com a exatidão mais científica possível. Só assim é possível julgar, no fim, se a cura é boa ou ruim.

Com a rapidez que me concedem minhas pernas fui até aquilo que eu considerava o nosso quarto. Naquele momento pertencia a outro. O gordo Misceli, um homem de mais ou menos minha idade, estava sentado numa poltrona num cantinho, enquanto Felicita estava comodamente abandonada no sofá e absorta a degustar um cigarro finíssimo, daqueles que na sua tabacaria não se encontravam. No fundo era exatamente a posição em que ficávamos Felicita e eu quando éramos deixados sozinhos, com a diferença que, enquanto Misceli não fumava, eu me juntava a Felicita já fumando.

"O senhor deseja?", perguntou Felicita num tom gélido e olhando atentamente para as unhas da mão em que segurava o cigarro.

Eu não encontrava palavra nenhuma para dizer-lhe. Mas me ajudou o fato de que, na verdade, eu não senti nenhum ressentimento pelo Misceli. O homem gordo, velho como eu, na aparência bem mais velho porque desajeitado por causa de seu peso, olhava-me perplexo de trás dos óculos luzidios apoiados na ponta do nariz. Eu sempre acho os outros velhos mais velhos do que eu.

"Oh, Misceli", eu disse bem decidido a não fazer dramas, "há quanto tempo não nos vemos". E lhe estendi a mão em que colocou a mão dele, gorda e mole. Não disse palavra! De fato parecia mais velho do que eu.

Àquela altura, com a objetividade que é própria do homem ajuizado, eu entendera perfeitamente que minha posição era idêntica à do Misceli. Pareceu-me por isso que não havia lugar para ressentimentos. No fundo não passava de um casual tropeção numa calçada. Continua-se a caminhar, por mais que possa doer a parte eventualmente machucada, murmurando uma palavra de desculpas.

Por esse pensamento, o gentleman que sempre fui reconstituiu-se em mim por inteiro. Pareceu-me ser meu dever tornar mais fácil também a posição de Felicita. E lhe disse: "Senhorita, eu precisaria de uma centena de caixinhas de cigarros sport, mas bem escolhidos, porque preciso dar um presente. Leves, por favor. A tabacaria fica um pouco longe e tomei a liberdade de subir um instante".

Felicita parou de olhar suas unhas e foi muito gentil. Levantou-se e quis acompanhar-me até a porta. Baixinho, com intenso tom de reprovação, chegou a me dizer: "Por que não veio ontem?". E logo em seguida: "E por que veio hoje?".

Ofendeu-me. Era repugnante ver-me limitado a dias fixos e pelo preço que eu pagava. Busquei logo o alívio de deixar explodir o meu rancor: "Vim só para avisar que não quero mais saber de você e que não nos veremos mais!".

Ela olhou-me surpresa e para me ver melhor afastou-se de mim dobrando-se por um momento ainda mais para trás. Realmente uma atitude estranha, mas que lhe dava uma certa graça de pessoa segura que sabe conservar o equilíbrio mais difícil.

"Como quiser", disse ela, dando de ombros. Depois, para ter certeza de ter-me entendido bem, no momento de abrir a porta, perguntou-me: "Então não nos veremos mais?". E me olhou perscrutando minha cara.

"É isso mesmo, não nos veremos mais", eu disse com raiva. Ia começar a descer os degraus quando ruidosamente aproximou-se da porta o gordo Misceli gritando: "Espere, espere, vou com você. Também já disse à senhorita de quanto cigarros sport preciso. Cem. Como você". Descemos juntos os degraus enquanto Felicita, depois de uma longa hesitação que me deixou feliz, fechou a porta.

Descemos a grande ladeira que conduzia à Piazza Unità, lentamente, com cuidado para colocar os pés no lugar certo. Na ladeira ele, mais pesado, parecia certamente mais velho do que eu. Houve até um momento em que tropeçou a quase caiu, e eu prontamente o socorri. Não me agradeceu. Estava um pouco ofegante e a dificuldade daquela ladeira não acabara ainda. Por isso, somente por isso não falava. E de fato quando chegamos no plano atrás do paço municipal, soltou o travalinguês e falou: "Eu não fumo sport. Mas é o cigarro preferido por nosso povo. Preciso dar um presente a meu marceneiro e então queria achar uns cigarros bons, daqueles que a senhorita Felicita sabe achar".

Agora que falava só conseguia caminhar passo por passo. Parou de vez para procurar algo num dos bolsos de suas calças. Puxou uma caixa de ouro para cigarros; apertou um pequeno botão e a caixa se abriu. "Quer um?", perguntou. "São sem nicotina". Aceitei e também parei para acendê-lo. ele ficava parado só para encontrar de novo o lugar da caixa em seu bolso. E eu pensei: "Podia encontrar um rival que fosse mais digno de mim" De fato eu me movia melhor que ele tanto na subida como no plano. Comparado a ele eu era até um rapaz. Ainda por cima ele fumava cigarros sem nicotina e sem sabor algum. Quão viril era eu, que sempre tentara não fumar, mas na patifaria dos cigarros sem nicotina nunca pensara.

Como Deus quis chegamos até a porta da Bolsa, o Tergesteo, onde nos separaríamos. Misceli agora falava de coisas bem diferentes: negócios da Bolsa, de que era grande entendedor. Mas parecia-me afobado e também um pouco pensativo. Parecia-me em suma que falava mas não escutava a si mesmo. Como eu, que não o escutava mesmo, mas o olhava tentando entender exatamente aquilo que não dizia.

E eu não quis separar-me dele sem tentar ficar mais bem informado sobre aquilo que ele não dizia. E com essa finalidade comecei por revelar-me inteiro. Explodi: "Aquele Felicita não vale nada". Misceli ficou tão sem jeito que me deu um novo espetáculo: sua grande mandíbula inferior teve um movimento que lembrava os ruminantes. Será que se preparava a falar começando a mover aquele órgão antes de saber o que iria dizer?

Depois disse: "Eu não acho. Tem ótimos sport". Queria continuar a estúpida comédia indefinidamente. Eu fiquei bravo: "Mas afinal, você vai voltar a ver a senhorita Felicita?".

Um momento de hesitação: sua mandíbula avançou para frente, viajou para a esquerda e voltou para a direita antes de se apoiar no lugar certo. Depois disse, e pela primeira vez revelou um grande desejo de rir: "Claro, voltarei lá logo que precisar de mais sport".

Eu também ri. Mas quis outras explicações: "Por que então você a deixou hoje?"

Ele hesitou e vi que em seus olhos turvos que se fixavam lá no fim da rua manifestava-se uma grande tristeza: "Eu tenho umas superstições. Quando sou interrompido em alguma coisa acredito logo ver o dedo da providência e abandono tudo. Uma vez estava indo para Berlim para um negócio importante e parei em Sezana, onde o trem não sei por qual motivo foi impedido de prosseguir por várias horas. Acho que as coisas deste mundo não devem ser forçadas... principalmente na nossa idade".

Não foi suficiente e perguntei-lhe: "Você não se importou ao ver que eu também ia buscar os sport na casa da senhorita Felicita?".



Ele respondeu logo decidido de modo que sua mandíbula não teve tempo de voltar: "E que me importa? Ciumento eu? Nunca mais! Somos velhos, nós dois. Somos velhos! Podemos nos conceder às vezes fazer amor. Mas ciumentos não devemos ser porque caímos facilmente no ridículo. Ciumentos nunca! Se posso lhe dar um conselho, não demonstre ser ciumento porque vão rir de você".

As palavras soavam bastante afáveis, como estão escritas nesta página, mas o tom era bastante forte, prenhe de ira e de desprezo.

Corado no rosto gordo ele se aproximara de mim e, mais baixo, me media olhando para cima, como se tentasse descobrir no meu corpo o ponto mais vulnerável a ser atingido. Po que estava bravo comigo ao mesmo tempo em que se declarava não ciumento? Que mais lhe fizera eu? Talvez estivesse bravo comigo porque seu trem parara em Sesana quando ele estava indo para Berlim.

Nem eu sentia ciúmes. Isto é, eu queria saber quanto ele pagava por mês para Felicita. Pensava que se soubesse que ele pagava mais do que eu - como parecia justo - podia me declarar feliz.

Mas nem tive tempo de indagar. De repente Misceli se fez mais manso e apelou a minha discrição. Sua mansidão converteu-se em ameaça quando lembrou que estávamos um nas mãos do outro. Tranquilei-o: também eu era casado e sabia que importância podia ter no nosso caso uma palavra imprudente.

"Oh!", fez ele com um gesto tranquilizador, "não é por minha mulher que recomendo a discrição. Há vários anos que minha mulher não se ocupa de certas coisas. Mas sei que você também está se tratando com o doutro Raulli. E ele ameaçou me abandonar se eu não conseguir seguir suas prescrições, se eu beber um só copo de vinho, se eu fumar mais de dez cigarros ao dia, mesmo sem nicotina, e se eu não me abster... de tudo o mais. Ele diz que o corpo de um homem de nossa idade é um corpo que está em equilíbrio somente porque não sabe de que lado cair. Por isso é preciso não lhe indicar o lado, porque então sua decisão seria fácil". Continuou comiserando-se: "No fundo é fácil prescrever para o outro: não faça isso, nem aquilo, nem aquilo mais. Poder-se-ia também dizer-lhe que em lugar de viver assim seria melhor resignar-se a viver alguns meses a menos".

Ficou ainda alguns instantes comigo e os empregou para informar-se sobre minha saúde. Disse-lhe que uma vez minha pressão tinha chegado a 24, coisa que o deixou muito contente, porque a dele nunca ultrapassara 22. Com um pé no degrau que conduz ao Tergesteo despediu-se anigavelmente e me disse: "Cuidado, boca de siri".

Aquela bela figura retórica do doutro Raulli, do corpo do velho que permanece de pé porque não sabe de que lado cair, foi minha obsessão por alguns dias. Claro que o velho doutor quando dizia "lado" queria significar órgão. E aquele equilíbrio também tinha o seu significado. Raulli devia saber aquilo que dizia. Para nós velhos, aquilo que se chama de saúde deve ser entendido como um enfraquecimento progressivo e contemporâneo de todos os órgãos. Ai se um deles ficar atrasado, isto é, jovem demais. Fico pensando então que a colaboração pode se transformar em luta e que os órgãos fracos podem ser tratados a socos, é fácil imaginar com que magnífico resultado para a economia geral. A intervenção de Misceli podia portanto ter sido obra da providência que tutelava minha vida e mandara até me dizer, por meio daquela boca de mandíbula vagante, como eu devia me comportar.

E voltei pensativo ao meu gramofone. Na nona sinfonia voltei a encontrar os órgão em colaboração e em luta. Em colaboração nos primeiros movimentos, especialmente no scherzo, onde até aos tímpanos é concedido sintetizar com duas notas aquilo que ao redor deles todos murmuram. A alegria do último movimento pareceu-me rebelião. Rude, de

uma força que é violenta com leves, breves compadecimentos e hesitações. Não por acaso no último movimento interveio a voz humana, o som menos razoável da natureza. É verdade que outras vezes eu interpretara aquela sinfonia como a mais intensa representação de entendimento entre as forças divergentes, nas quais enfim é acolhida e fundida também a voz humana. Mas naquele dia a sinfonia executada pelos mesmos discos pareceu-me como disse.

"Adeus Felicita", murmurei quando a música se apagou.

Era preciso não pensar mais nela. Não valia a pena arriscar por ela a ruína repentina. Havia tantas teorias médicas neste mundo que era difícil deixar-se orientar por elas. Aqueles médicos patifes haviam contribuído apenas para tornar a vida mais difícil. As coisas mais simples são por demais complicadas. Abster-se das bebidas alcoólicas é uma prescrição da mais evidente verdade. Mas por outro lado sabe-se que às vezes o álcool possui propriedades curativas. Terei que esperar a intervenção do médico para conceder-me o conforto de tão poderoso medicamento? Não há dúvidas de que a morte é por vezes obra de um capricho repentino, que poderia ser capricho passageiro de um órgão, ou da casual coincidência momentânea de várias deficiências. Seria momentânea - quero dizer - se não for seguida de morte. É preciso fazer com que seja momentânea. Portanto a intervenção deve ser rápida e até prevenir o espasmo por atividade excessiva ou o colapso por inércia. Para que esperar o médico que chega e correr só para anotar a visita? Eu só posso ser avisado em tempo da necessidade de intervenção por um leve mal-estar. Infelizmente os médicos não estudaram o que pode ajudar em tais casos. Por isso engulo várias coisas: jogo para dentro um purgante com um gole de vinho e depois fico me estudando. Pode haver a necessidade de outra intervenção: um copo de leite, mas também umas gotas de digitalina. As minúsculas quantidades que foram aconselhadas por aquele excelso homem que foi Hannemann. Aquelas minúsculas quantidades cuja presença é suficiente para produzir as reações necessárias à ativação da vida, como se um órgão, mas que ser alimentado ou excitado, precisasse ser lembrado. Vendo uma gota de cálcio, exclama: "Oh, veja só! Tinha me esquecido. Meu dever é trabalhar".

Esta era a condenação de Felicita. Não se podia dosá-la.

À noite veio a minha casa o irmão de Felicita. Fiquei estarelecido ao vê-lo, ainda mais que fora a própria Augusta que o conduziu ao meu escritório. Temendo aquilo que ele queria me dizer fiquei bem contente quando Augusta logo se afastou.

Ele abriu um embrulho de onde tirou um pacote: cem caixinhas de cigarros sport. Separou-os em cinco partes, cada uma com vinte caixinhas, e assim foi fácil conferir a quantidade. Mostrou-me em seguida como cada caixinha era macia ao tato. Havia sido escolhidas uma a uma de um grande lote. Tinha certeza que eu ficaria contente.

Eu estava de fato bem contente, porque depois do susto que levara sentia-me totalmente tranqüilizado. Paguei logo as 160 libras que lhe devia e agradei até alegremente. Alegremente mesmo, porque eu estava com muita vontade de rir. Curiosa mulher aquela Felicita que, abandonada, não negligenciava os interesses da sua tabacaria.

Mas o pálido homem, alto, mirrado, após ter enfiado no bolso o dinheiro recebido, não dava sinal de ir embora. Não parecia o irmão de Felicita. Eu já o vira outras vezes, porém mais bem vestido. Agora estava sem colete e sua roupa estava limpa, mas realmente surrada. Estranho que sentisse também necessidade de um chapéu especial para os dias de trabalho: aquele que usava estava realmente sujo e deformado pelo longo uso.

Olhava-me intensamente e hesitava em falar. Parecia que seu olhar um pouco turvo, em que a luz brilhava fora de lugar, me convidasse a adivinhar o que tinha para me dizer. Quando finalmente falou seu olhar se fez ainda mais suplicante, tão suplicante que acabou parecendo ameaçador. Suplicar intensamente já resvala uma ameaça. Eu entendo

muito bem que, colocadas à mercê de certos camponeses, as imagens dos Santos a que foram dirigidas as preces acabem, por punição, debaixo da cama.

Finalmente disse com voz segura: "Felicita diz que estamos no dia dez".

Olhei o calendário do qual todo dia tiro uma folha e disse: "Tem razão. Estamos no dia dez. não tem dúvida".

"Mas então", disse ele hesitante "ela é credora pelo mês todo".

Um instante antes de ele falar eu entendera por que me induzira a olhar o calendário. Acho que corei no momento em que descobrira que entre irmão e irmã tudo era claro, sincero, honesto, com base em contas precisas. A única palavra que me surpreendeu foi o pedido explícito de pagar pelo mês inteiro. Na verdade eu estava na dúvida se realmente tinha de pagar algo. Na minha relação com Felicita nunca fizera as contas com tanta exatidão. Eu não pagara sempre com antecipação e não estava portanto saldada aquela fração de mês com o pagamento já feito? E fiquei um pouco de boca aberta olhando aqueles olhos estranhos para entender se eram de súplica ou de ameaça. É próprio de um homem de grande e longa experiência como eu não saber como se comportar, porque sabe que de uma palavra sua, de uma sua ação, podem resultar as coisas mais imprevistas. Basta ir à história universal para saber como causas e efeitos podem se colocar nas relações mais estranhas.

Na dúvida fui pegando a carteira e também contando o dinheiro com o cuidado de não confundir uma nota de cem com uma de quinhentos. E quando contei todas as notas as entreguei a ele. E pensei: "Por ora pago, depois pensarei nisso".

Mas o irmão de Felicita não pensou mais naquilo, tanto é que seu olho parou de me olhar e perdeu toda a intensidade. Colocou o dinheiro num bolso diferente daquele em que colocara as cento e sessenta liras. Mantinha as contas e o dinheiro separados. Cumprimentou-me: "Boa noite, senhor", e saiu. Mas logo voltou porque havia esquecido sobre uma cadeira onde o colocara um pacote parecido àquele que entregara a mim. Para se desculpar por ter voltado, disse: "São outras cem caixinhas de sport que preciso levar a outro senhor".

Na certa eram para o coitado do Misceli que, ele também nem podia suportar aqueles cigarros. Eu porém fumei todos aqueles cigarros, menos umas caixinhas que dei de presente a meu chauffer, Fortunato. Quando pago alguma coisa, mais cedo ou mais tarde acabo consumindo-a é uma prova do senso de economia que está em mim. E toda vez que tinha aquele sabor de palha na boca lembrava mais intensamente Felicita e seu irmão. De tanto pensar consegui lembrar com certeza absoluta que eu de fato não pagara as mensalidades que devia antecipadamente. Após ter pensado que eu fora burlado em muito, foi um alívio para mim descobrir que me haviam feito pagar só vinte dias a mais.

Acho que em seguida voltei ainda uma vez à casa de Felicita, antes que transcorressem os vinte dias pelos quais pagara, só por aquele meu já louvado senso de economia que me fizera engolir também os sport. Eu disse a mim mesmo: "Já que paguei, quero arriscar mais uma vez - a última - o perigo de indicar a meu organismo para que lado tombar. Uma só vez! Nem perceberá a boa oportunidade".

A porta do apartamento abriu-se justamente no instante em que eu ia tocar a campainha. No escuro vi com surpresa o belo rostinho pálido emoldurado no chapéu vermelho que lhe cobria a cabeça até as orelhas e a nuca, feito uma viseira. Um cacho loiro, só um, saía do chapeuzinho caindo-lhe sobre a testa. Eu sabia que mais ou menos àquela hora ele costumava ir à tabacaria para cuidar daquela parte de sua gestão comercial mais complicada. Mas esperava induzi-la a atrasar aquele pouco tempo de que eu necessitava.

Ela não me reconheceu de imediato no escuro. Disse em forma de pergunta um nome que não era o meu nem do Misceli, mas que não ouvi bem. Quando me reconheceu estendeu-me a mão gentilmente sem sombra de rancor e com uma certa curiosidade. Eu segurei sua mãozinha fria em minhas mãos e me tornei agressivo. Ela deixou ficar inerte aquela mão mas desviou a cabeça. Nunca a vareta sobre a qual era construída inclinara-se tanto para trás, tanto que fui tentado a largar aquela mão e agarrá-la pela cintura, sem outro motivo senão segurá-la.

E aquele rosto longínquo enfeitado por aquele único cacho olhava-me. Olhava mesmo para mim? Ou olhava um problema que criara e que precisava de uma solução rápida, imediatamente, ali no patamar daquela escada?

"Agora é impossível", disse após uma longa hesitação. Olhou-me ainda. Depois toda a hesitação sumiu dela. Sua figurinha permaneceu naquela posição tão perigosa, imóvel, e seu rostinho continuou pálido e sério debaixo daquele cacho loiro, mas, sem pressa, demonstrando agir em seguida a uma resolução séria retirou sua mãozinha.

"Sim! É impossível", acrescentou. Repetia suas palavras para fazer acreditar que estudava ainda se havia algum meio de me deixar contente, mas além dessa repetição não havia nela outro sinal de que realmente ainda estudasse ou pensasse algo. Então ela já decidira, definitivamente.

E me disse, depois: "Você teria de voltar, se puder, no começo do mês...vou ver...vou pensar".

Foi há pouco tempo, somente depois que escrevi esta história dos meus amores com Felicita, que me tornei bastante objetivo para julgar a mim mesmo e a ela com suficiente justiça. Eu me encontrava ali para afirmar meu direito àqueles poucos dias abonados que ainda me faltavam. Ela, ao contrário, comunicava-me que com minha renúncia eu perdera aquele direito. Acredito que se ela me tivesse proposto pagar para iniciar um novo abonoamento, eu teria sofrido menos. Tenho certeza, além disso, que eu não teria fugido. Naquele momento eu estava encaminhado ao amor que na minha idade assemelha-se muito ao crocodilo em terra firme, o qual, conforme dizem, precisa de muito tempo para mudar de direção. Teria pagado logo pelo mês inteiro, mesmo que fosse com o propósito de fazê-lo pela última vez.

Mas assim me indignei. Não encontrei palavras; quase não encontrei o ar para respirar. Eu disse "Uff" com a máxima indignação. Pensei ter dito algo e fiquei por um momento parado como esperando que àquele meu "uff", um grito que devia feri-la e aliviar meu profundo desconforto, ela responderia alguma coisa. Mas nem ela nem eu dissemos mais nada. Comecei a descer os degraus, e me volvei para vê-la de novo. Quem sabe havia agora naquele rostinho pálido algum sinal que desmentisse tão duro egoísmo, tão frio cálculo. Não vi o seu rosto. Estava ocupada em colocar a chave na porta para fechar o apartamento que ia ficar vazio por algumas horas. Eu disse mais uma vez: "Uff", mas não tão alto para ser ouvido por ela. Dizia-o ao mundo inteiro, à sociedade, às nossas instituições, à mãe natureza, que haviam permitido, todos eles, que eu me encontrasse naqueles degraus e naquela situação.

Foi o meu último amor. Agora que toda a aventura faz parte de fatos do passado, não o considero tão indigno, porque Felicita com aqueles seus cabelos loiros, o rosto pálido, o narizinho afilado, os olhos misteriosos, a palavra parca que não revelava quão frio fosse aquele seu coração, pode ser lembrada com saudade. Mas, depois dela, não houve lugar para outros amores. Ela me educara. Eu, até então, quando o caso me permitia ficar por mais de dez minutos ao lado de uma mulher, sentia brotar-me do coração esperança e desejo. Certamente eu desejava esconder as duas coisas, mas mais forte ainda era o desejo de aumentá-las para sentir melhor a vida e meu pertencer a ela. Para aumentá-

las era só vesti-las com palavras e revelá-las. Sabe-se lá quantas vezes riram de mim! Para a carreira de ancião, a que estou condenado agora, fui educado por Felicita. Só agora sei que em amor eu valho por aquilo que pago.

E sempre reparo na minha feiúra. Esta manhã, acordando, estudei em que posição encontrara minha boca no momento em que abri os olhos. A mandíbula inferior pendia para o lado em que ficara deitado e senti fora de lugar também a língua inerte e inchada.

Pensei logo em Felicita, em quem muitas vezes penso com desejo e ódio. Naquele momento murmurei: "Tem razão".

"Quem tem razão?" perguntou Augusta que estava se vestindo.

E eu respondi logo: "Tem razão um tal Misceli que encontrei por acaso, e que me disse que não sabe porque nascemos, vivemos e ficamos velhos".

Assim dissera-lhe tudo, sem me comprometer nem um pouco.

E ninguém até agora ocupou o lugar de Felicita. Procuro ainda enganar mãe natureza, que fica de olho em mim para me suprimir logo que perceber que não sou mais apto à reprodução. Com dosagem sábia, exatamente nas quantidades indicadas por Hannemann, eu tomo diariamente um pouco daquele remédio. Olho as mulheres que passam, acompanho o seu passo procurando ver em suas pernas algo mais que um simples instrumento para caminhar, e sentir novamente o desejo de pará-las e acariciá-las. Também aqui a dosagem se torna mais avarenta daquilo que eu e Hannemann desejaríamos. Quer dizer, preciso tomar cuidado para que meus olhos não revelem o que procuram, e assim é fácil entender porque é tão raro o remédio fazer efeito. Pode-se prescindir de ser acariciado por alguém para se chegar a um sentimento forte, mas não se pode fingir uma indiferença absoluta sem correr o risco de esfriar a própria alma. E tendo escrito isso, entendo melhor minha aventura com a velha Dondi. Eu a cumprimentei só para fazer-lhe sentir melhor sua beleza. É o destino dos velhos fazer belos cumprimentos.

Não se deve crer que tais relações fugitivas e que se têm apenas com a finalidade de se salvar da morte não deixem rastros, não acabem por adornar e perturbar a vida do mesmo modo que minha relação com Carla ou com Felicita. Às vezes - raramente - pela forte impressão recebida chegam a deixar uma lembrança inesquecível. Eu me lembro de uma senhorita sentada à minha frente no bonde. Como deixou lembranças! Chegamos a uma certa intimidade porque lhe dei um nome: Ânfora. Não tinha um rosto muito bonito mas uns olhos muito acesos, um pouco redondos que olhavam tudo com grande curiosidade e astúcia um pouco infantil. Devia ter mais de vinte anos, mas eu não ficaria maravilhado se ela para rir puxasse às escondidas as tranças fininhas de uma menina que por acaso sentava a seu lado. Pela sua forma rara, não sei se dela mesma ou conferida pelo vestido, seu busto, embora delgado, parecia uma ânfora elegante apoiada sobre a bacia. E eu admirei muito aquele busto, e para enganar melhor mãe natureza que me tinha de olho, pensei: "na certa não posso morrer por enquanto, porque, se esta menina quisesse, eu estaria ainda disposto a procriar".

Meu rosto deve ter tomado um aspecto curioso olhando aquela ânfora. Excluo que tenha sido a de um sátiro, porque eu pensava na morte. Mas alguém viu em mim o desejo. Como percebi depois, a jovem, que devia pertencer a uma família de posses, estava acompanhada por ma velhinha, criada que a acompanhou quando saiu do veículo.

E foi essa velha que passando a meu lado e olhando-me murmurou: "Velho sátiro". Chamava-me de velho. Chamava a morte. Eu lhe disse: "Velha imbecil". Mas ela se afastou sem responder.

SVEVO. I. *Argo e seu dono*: contos e novelas breves. Tradução de Liliana Laganá. São Paulo: Berlendis & Vertecchia Editores, 2001.



